

¿QUE SON «LOS GOLIARDOS»?*

Los Goliardos

LOS PRIMEROS PASOS

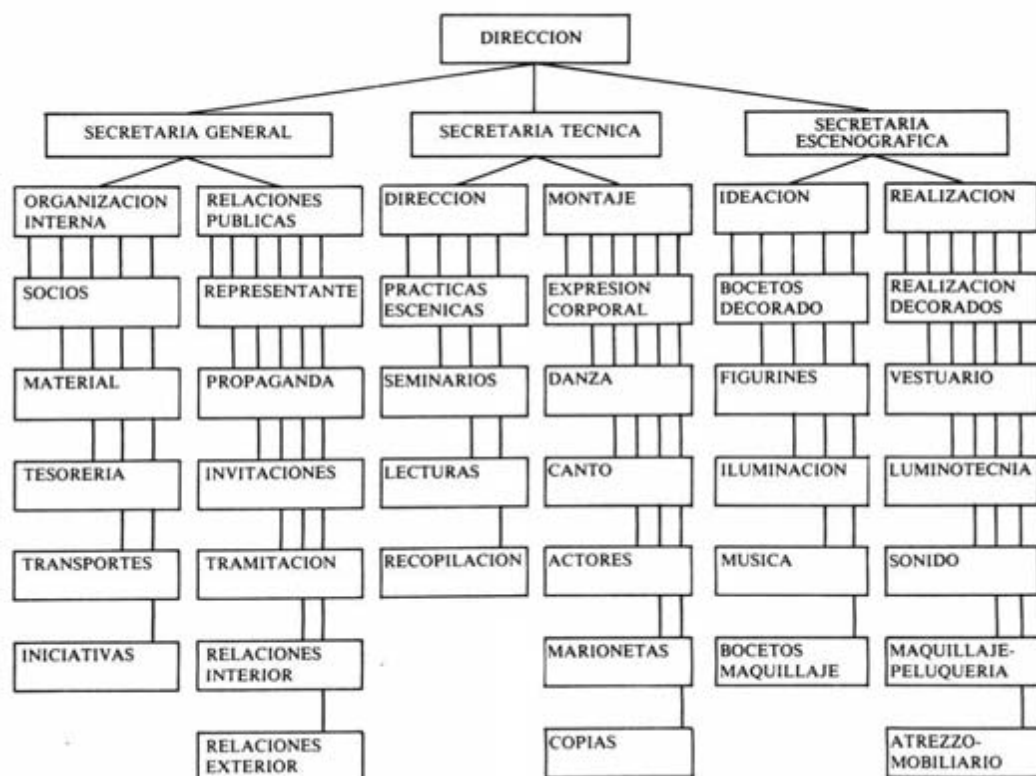
«Los Goliardos» nacen en el verano de 1964 del esfuerzo de un grupo de postgraduados universitarios, unidos en el interés por la actividad teatral. Agrupados en un primer intento bajo el nombre de T.E.P. (Teatro Español de Postgraduados), deciden legalizar su situación, inscribiendo el grupo en el Registro Nacional bajo la denominación de «Los Goliardos». La idea motriz es la de formar un Teatro de Cámara que, teniendo su origen en la Universidad, se extienda progresivamente en su área de acción a sectores cada vez más amplios de nuestra sociedad. La misma elección de la razón social es significativa. Tomada de «I Goliardi», intelectuales constituidos en «colegios» ambulantes, que desde el Norte de Italia recorrían Europa durante la baja Edad Media, pretende establecer un paralelismo entre aquel movimiento y este esbozo de plan tendente a llevar la cultura al pueblo desde la Universidad, por medio de una organización teatral comunitaria. Aparecen así, desde el principio, perfilados los puntos básicos que marcarán las líneas de evolución del grupo hacia sus objetivos a lo largo de su ulterior desarrollo: búsqueda de un público y de un teatro «popular» e indagación sobre el fenómeno teatral y sus implicaciones, a partir de un sustrato material orientado al cooperativismo y a la profesionalización.

Conscientes en aquel momento sus fundadores de que para la consecución de estos fines había que atravesar unas etapas previas, puesto que el asalto de la Universidad a las clases más bajas del país no puede darse sin un período de transición en el que se consoliden los medios de subsistencia y se aborde la conquista de ese público, esta primera etapa, de un año de duración, se plantea con unas derivaciones teatrales de signo «culturalista». Mediante ellas, se va abriendo brecha en los medios intelectuales, eludiéndose deliberadamente cualquier tipo de compromiso ideológico, y con la pretensión única, según se declara en el Reglamento por el que se rige el grupo por aquel entonces, «de prolongar la Universidad más allá de las

* Madrid, 1968.

aulas, fomentar y encauzar la vocación teatral de los universitarios, presentar en España el mejor teatro contemporáneo, evitando las falsificaciones de cualquier orden, y enseñar, llegar hasta el público más humilde, para decirle cómo es y cómo debe verse el teatro de esta época que nos ha tocado vivir».

La adquisición de un local propio, en la temporada siguiente, inaugura una segunda etapa de proyectos más ambiciosos. Se acomete un plan de organización desde arriba, del que resulta elaborado este complejo organigrama, reflejo de una estructuración que tenía como base un mayor desarrollo de los puntos básicos:



Al mismo tiempo se inicia la prospección de los nuevos miembros que aportarán la energía suficiente para sobrellevar tan vasto proyecto. Comienza, entonces, un desfile de elementos de toda procedencia que, a la larga, se traduce en un equilibrio de fuerzas, motivado fundamentalmente por una falta de unidad ideológica y de un interés económico compartido. Esta etapa hace crisis por fin, a la vuelta del Festival de Nancy, donde salen a la superficie estas grietas internas provocando un agotamiento general y la conciencia de la necesidad urgente de una reestructuración. Sin embargo, en la producción artística de esta época se observa ya un

avance considerable en los presupuestos estéticos y una mayor lucidez acerca de lo que debe representar el hecho teatral en nuestra sociedad.

Tras un corto período de inactividad y de deserción masiva, se trata de hallar una solución de urgencia en la fusión con «Albor, Estudio de Teatro», grupo de objetivos similares, que cuenta en su haber con la creación de la primera escuela de Teatro Independiente de Madrid, y del «Premio Albor de Teatro». Este momento —otoño de 1966— señala el paso a una tercer etapa, menos brillante, más vertida a las necesidades internas del grupo —fundamentalmente orientada a las de subsistencia—, en que éste se repliega sobre sí mismo, restringe el número de miembros, trata de reorganizarse, esta vez partiendo desde abajo, tantea la posibilidad de poner en funcionamiento una escuela de teatro y experimenta rudimentariamente la aventura cooperativista.

HACIA LA COOPERATIVA

Con la redacción de unos nuevos estatutos, en el verano de 1967, se plasma una nueva toma de conciencia más amplia y rigurosa de nuestro compromiso real con la situación histórica, a través de un análisis exhaustivo de la relación teatro-sociedad en España. La línea ideológica del grupo queda, por fin, claramente puesta de relieve en la declaración de principios:

EL TEATRO EN ESPAÑA

LO QUE ES

La realidad teatral española puede ser considerada como clasista y enajenante.

1. La estructura empresarial, elemento capitalista en la relación de producción que supone la actividad dramática, satisface la demanda de una clase concreta. El teatro está vendido a una clase social que puede pagarlo: la burguesía.

LO QUE DEBE SER

La realidad teatral española debería ser abierta y socialmente integradora, comprometiéndose con problemas auténticos, localizables en nuestras estructuras.

1. El teatro debería estar al alcance de toda la Sociedad, y no ser nunca privilegio de una clase opresora.

2. Esta clase social exige un teatro que sirva de coartada a su alienación vital. Un teatro colaboracionista, mítico y digestivo.
 3. Para la burguesía, el arte — artículo de lujo— supone una justificación de su realidad. A esto le llaman «Realismo». En el teatro, esta tendencia desemboca en el naturalismo escénico con carácter exclusivo.
 4. La idea determina el acto. El autor es siempre el centro del hecho teatral.
 5. El hombre de teatro está alienado por la situación. Nombre en el cartel, escaladas por vías no profesionales, tiranía de un horario de trabajo, desamparo oficial, carencia de asociaciones reivindicativas. Estos son los factores que crean una competencia ilícita e imposibilitan su profesionalidad.
 6. El hombre de teatro desprecia todo aprendizaje. Trabaja irracionalmente y confía en lo que llama «intuición», como elemento incitador de un éxtasis romántico.
 7. Dentro de esta situación hay posturas falsamente progresistas: el arte por el arte, la técnica por la técnica, y la cultura como un producto de moda.
2. Debería ser testimonio y denuncia de nuestra realidad. Un teatro de guerrilla, desenmas-carador y purgante.
 3. El arte —producto de consumo— se refiere inexorablemente a una realidad objetiva: hechos concretos y no ideas abstractas. El teatro debe desembocar en un realismo crítico, pues el arte es transposición.
 4. El acto determina la idea. El autor es sólo el precedente del hecho teatral.
 5. El hombre de teatro debe imponerse una toma de conciencia. Debe entender el teatro como un medio y no como un fin. Un medio de comunicación y de actuación social, no sólo de supervivencia. Antes de hombre de teatro, es hombre.
 6. El hombre de teatro, como ser histórico, debe asumir la creación progresiva de otros hombres, y tratar de enriquecerla. Esto es la técnica, e incorporarla exige aprendizaje.
 7. No hay forma sin fondo, y no hay fondo sin forma. Escindirlos es también una evasión.

NOSOTROS entonces, convencidos de que estamos ante un problema de estructuras, de que todo planteamiento individual supone inexorablemente una inserción en las mismas y de que la última categoría del hombre es la del ser social, creemos que la única solución supone un enfrentamiento a ese mismo nivel, y por ello:

DEFENDEMOS NUESTRA OPCION POR UNA EXPERIENCIA COLECTIVA DEL TEATRO.

A partir de aquí, se inicia lo que podríamos llamar nuestra experiencia cooperativa, derivando el grupo hacia un mayor grado de profesionalización, con el necesario apartamiento de todo miembro «amateur». Se consolidan así los medios de subsistencia, mediante la aportación económica que supone el trabajo de cada miembro, encuadrado en dos vertientes: una artística (interpretación, dirección, escenografía, etc.), y otra técnico-administrativa (trabajos de secretaría y Relaciones Públicas, talleres de escenografía y de confección de vestuarios, etc.). Todos los presupuestos de esta tendencia quedan sintetizados en el hecho de la omisión intencionada de los nombres de los componentes del grupo —consecuencia de un proceso evolutivo que, desde un primer momento, en que se hacen públicos los nombres de los que intervienen en cada reparto, se pasa a incluir los de la totalidad, en una larga enumeración por orden alfabético, hasta terminar por eliminarlos bajo la denominación común de Los Goliardos—, acentuándose de este modo el carácter colectivo de nuestro quehacer y el significado que se desprende de él, en relación con una situación teatral con la que estamos en pugna.

De manera regular, y durante medio curso, sigue funcionando la escuela ya con un plan de estudios definidos, aunque no excesivamente rígidos. Por otra parte, los presupuestos estéticos e ideológicos que se desprenden de los nuevos estatutos hayan su plasmación en un nuevo montaje que señala una ruptura con todo lo anterior. Al mismo tiempo se amplía el círculo de espectadores, con la actuación en temporada en el Teatro Beatriz, de Madrid, y a lo largo de una serie de giras por provincias dándose así un primer paso hacia la captación de un público popular.

PASO ATRAS, PASO ADELANTE

La primera gran oportunidad para dar el salto al campo profesional se nos ofrece con el estreno de «La noche de los asesinos». La obra tenía garra, y al disponer de un escenario comercial, las perspectivas eran prácticamente ilimitadas. Pero, desgraciadamente, a una semana del estreno nuestras ilusiones se vienen abajo, con la prohibición tajante del autor —¡un autor socialista!— a que presentemos su obra en España. Este jarro de agua fría desanima a muchos pero tiene la virtud de abrir los ojos definitivamente a los que deciden quedarse: es imposible desen-

volverse y conseguir algo positivo dentro de los cauces que ofrece el teatro comercial. Instrumentalizado a partir de cierta concepción de la función social del espectáculo, no permite mayor juego que el que a la burguesía le interesa: digerir con tranquilidad. Nuestra declaración de principios se perfila así ajustándose a la realidad concreta que nos toca experimentar. Es preciso marginarse. A partir de este momento, buscaremos claramente la profesionalización, pero fuera de las estructuras propuestas por el teatro comercial. Aparecen entonces en PRIMER ACTO nuestras «27 Notas anárquicas a la caza de un concepto» donde se define de forma bastante clara nuestra postura. Para nosotros, el Teatro Independiente supone ante todo una concreción: el compromiso ya no será sólo compromiso ideológico, sino que nos impondrá como realidad ineludible en el quehacer cotidiano. Tendremos que elaborar nuestros propios textos, improvisar nuestros propios escenarios, tender nuestras propias redes de distribución, en una palabra, tendremos que hacer *nuestro propio teatro*. La Estética vendrá después y será un resultado, no un punto de partida. Las «Historias del Desdichado Juan de Buenalma», construidas a partir de varios textos de Lope de Rueda, constituirán el espectáculo que se corresponde con esta nueva actividad. La simplificación alcanza su punto máximo: seis actores vestidos con cuatro trapos recorrerán toda España actuando en los sitios más insólitos —desde una iglesia hasta un «living-room» pasando por un corral de comedias—. Más de sesenta mil espectadores presenciarán nuestro espectáculo a un precio medio de 20 ptas. El esfuerzo ha merecido la pena.

SITUACION ACTUAL

A pesar de lo reducido que ha sido nuestro presupuesto, hemos logrado alcanzar cierto grado de capitalización, el mínimo indispensable para hacernos con los bienes de producción que nos permitan plantearnos la continuidad de nuestra empresa: una furgoneta, un equipo móvil, una red de enlaces eficaz. Por el contrario, la situación interna no ha conseguido estabilizarse. El grado de penuria que se exige a cada goliardo raya en la miseria y de esta forma, los atractivos del grupo no son suficientes como para mantener un equipo estable. De los que iniciamos el programa Lope de Rueda apenas quedamos tres. Siempre hay gente nueva dispuesta a correr la aventura, también es cierto, pero la coherencia del grupo se resiste con tanto ir y venir. Solo la profesionalización, con todo lo que ésta acarrea, podrá interrumpir semejante trasiego. Y en ello estamos. Por de pronto la gran mayoría de los actuales miembros cuentan con carnet sindical lo que evitará dificultades a la hora de constituirnos en compañía. Sólo aguardamos al ligero empujón que nos permita alcanzar el suficiente desahogo económico como para empezar a distribuir sueldos. Nos hemos dado un plazo último: mediados del año 71. O conseguimos nuestro objetivo o tenemos que cerrar «por defunción».

En cuanto a nuestra proyección exterior, «Juan de Buenalma» nos ha servido para aprender muchas cosas, pero sobre todas destacaremos dos: 1.^a. No es posi-

ble el «teatro popular»; o mejor dicho, es mentira. El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía instruida del siglo pasado. Sólo es posible el teatro «de clase» o si se prefiere el «teatro para la clase». Todo lo demás es jugar «a los maestros». 2.ª. Al teatro sólo acude la burguesía. Se haga donde se haga y teniendo en cuenta que hay sitios en que no permiten hacerlo, claro está. No deben equivocarnos ciertos componentes del público que pudiésemos identificar con el «sector agrario»; el campo español todavía no ha entrado en la dinámica histórica como factor activo, y por tanto no puede considerarse como «clase» propiamente dicha. Se trata simplemente de siervos que reaccionan miméticamente al ritmo de sus señores. En consecuencia, se nos impone como tarea necesaria elaborar un teatro dirigido a la burguesía con la finalidad de romper su frente monolítico, propiciar tomas de conciencia en uno u otro sentido y disgregar inmovilismos seudointelectuales; en una palabra, pretendemos hacer crítica destructiva. Y para ello hemos recurrido al joven Brecht. Ni más ni menos, éstos son nuestros propósitos al plantearnos recorrer España por segunda vez con «La Boda de los Pequeños Burgueses».

L. G.