

# LOS GOLIARDOS (1964–1974): PARADIGMA DE LA INDEPENDENCIA TEATRAL

CARLOS ALBA PEINADO

Instituto Politécnico de Leiria. Portugal

De aquellas gentes del diablo, *gens goliiae*, que recorrían los caminos de la Europa medieval con sus poemas tabernarios parece provenir el vocablo que designará a uno de los grupos de teatro más importantes del siglo xx en España. Su influencia no radica en la perfección con la que ejecutaron sus representaciones ni en haber introducido en la escena innovaciones tecnológicas. El gran logro de Los Goliardos fue descubrir un nuevo paradigma de creación artística con el que superar el anquilosado mecanismo del teatro comercial de los sesenta y al mismo tiempo mantener un fuerte compromiso con los valores contemporáneos que entonces estaban siendo conculcados por la dictadura franquista.

La creación de Los Goliardos ocurre en un momento de enorme convulsión política y cultural que afectará, de forma muy especial, al entorno universitario. El régimen no podía ni había querido realizar la apertura intelectual que hubiese satisfecho las crecientes inquietudes de las nuevas generaciones. De ahí que fuera precisamente en el propio seno del Sindicato Español Universitario (S.E.U.) donde surgiera una oposición estudiantil que sube al escenario del T.E.U. (Teatro Español Universitario) una nueva concepción del hecho escénico y con ella una nueva forma de entender las relaciones sociales. Así aparece el T.E.U. de Ciencias Políticas que funda en 1962 un joven profesor de la Facultad, Ángel Facio, y que dos años después dará lugar a uno de los grupos más emblemáticos de la lucha revolucionaria de los sesenta.

Si bien el colectivo se forja ya con una conciencia de oposición al régimen y a todo lo que él significa de represión, sus primeros pasos transcurrirán en un ámbito católico. La situación indecisa en la que la Iglesia española se encuentra frente al Concilio Vaticano II y todo lo que él implica de reforma social, hace que Los Goliardos traten de desplegar, en un primer momento, todas sus ansias de oposición a través de vías muy ligadas al catolicismo. Tras un verano de reuniones y discusiones, el 24 de septiembre de 1964 Los Goliardos acometen la redacción del *Primer Reglamento de Régimen Interior* a fin de constituirse legalmente como un Teatro de Cámara y Ensayo. El 14 de octubre la Dirección General de Cinematografía y Teatro incluiría a Los Goliardos en el Registro Nacional de Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales.

La historia de Los Goliardos puede dividirse en tres fases que corresponden a la constitución natural de un paradigma. Si se nos permite, deseamos trasladar aquí los presupuestos que Kuhn<sup>1</sup> señala en la génesis de un paradigma científico al ámbito artístico, ya que pensamos que arte y ciencia no parecen diferir en sus motivos fundamentales. Habría, por lo tanto, una primera fase desde el otoño de 1964 hasta la primavera de 1967 donde Los Goliardos, partiendo de un contexto católico, van a ir desprendiéndose de él y profundizando en una investigación de vanguardias. Es el momento en que el grupo percibe la anomalía del paradigma vigente y se da cuenta de lo alejados que están sus postulados de aquella escena libre, igualitaria y solidaria que había prometido el paradigma revolucionario contemporáneo. En una segunda fase que va desde el verano de 1967 a finales de 1971, el grupo trata, a través de su constitución en cooperativa teatral, de explorar la zona de la anomalía proponiendo un nuevo paradigma basado en un teatro popular, independiente y autónomo. En la última fase, tras un año de inactividad, tratan de ajustar en las temporadas de 1973 y 1974 su modelo de paradigma independiente al mercado teatral y poco a poco el nuevo paradigma se iría imponiendo hasta constituir la base del actual sistema.

A continuación expongo, de forma sintetizada, la evolución de este proceso que puede consultarse con mayor detalle en mi trabajo sobre Ángel Facio y Los Goliardos.<sup>2</sup>

#### FASE I: TEATRO DE CÁMARA Y ENSAYO

Los Goliardos perciben que la reforma teatral no basta con realizarla en los textos sino que hay que generar un nuevo sistema de producción que permita una nueva relación entre los partícipes de la representación. Comienzan rechazando el modelo T.E.U., ya que lo encuentran demasiado apegado a una cultura de élite y aceptan constituirse en grupo de Cámara y Ensayo para tratar desde ahí de reformar la escena española. Esta transición se ve muy mediatizada por el entorno católico, que era el único que les ofrecía entonces una mínima infraestructura para sus ensayos y representaciones. No es extraño, pues, que las tres primeras producciones goliardas tengan un sustrato religioso. Su espíritu de reforma les llevará a una confrontación texto-producción que se convertirá en una constante de la dramaturgia goliarda.

El 29 de noviembre de 1964 se celebraba el centenario del nacimiento de Miguel de Unamuno y ese fue el motivo principal por el que Los Goliardos decidieron presentarse al público madrileño con su obra *El Otro*. La representación tuvo lugar en el Ateneo de Madrid el lunes 16 de noviembre y estuvo apadrinada por Antonio Buero Vallejo. Con un presupuesto de 2.470 pesetas, lograron dar doce representaciones por

<sup>1</sup> Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>2</sup> Carlos Alba Peinado, *Ángel Facio y los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*, Alcalá de Henares: Universidad, 2005.

los Colegios Mayores de Madrid. Precisamente, tras su actuación en el Círculo Miguel de Unamuno, Los Goliardos consiguen su primera sede provisional en la Parroquia de San Antonio de Cuatro Caminos. Esta situación va a influir en la concepción de las dos siguientes obras que tendrán su marco de representación durante los ciclos litúrgicos de Navidad y de Semana Santa.

Así, *Emmanuel, espectáculo crítico para una Navidad* es una obra creada específicamente para la velada de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre. No surge ya de una configuración exterior que ordene los elementos dramáticos según la convención habitual sino de una voluntad colectiva por transmitir unos sentimientos encontrados y en conflicto con la sensibilidad tradicional navideña: «*Emmanuel* no es una obra unitaria —explicará Facio— sino un espectáculo con propósito crítico elaborado a base de los más diversos elementos que apuntan a un centro común: mostrar el prejuicio, la irracionalidad, el contrasentido que suponen las fiestas navideñas en una sociedad incrédula, racionalizada y, por si fuera poco, marcada por el sello del hambre y del subdesarrollo». El conflicto entre texto y dramaturgia que había surgido accidentalmente con *El Otro*, se utiliza aquí de forma consciente. El resultado de la acción goliarda sería incómodo: «El público, al acabar la representación, se sentía molesto, cabizbajo, huraño: habíamos logrado nuestro propósito».

La idea de representar un auto sacramental para la Semana Santa de 1965 parece deberse a un encargo de la propia Parroquia de San Antonio que Los Goliardos aceptan como una forma de pagar *in specie* la hospitalidad con la que el Círculo Miguel de Unamuno les había ofrecido el local de ensayos. Los aspectos innovadores de *Farsa del Triunfo del Sacramento* estuvieron, principalmente, en el vestuario, produciéndose una traslación histórica de la simbología: «La Muerte era un oficial nazi; la Lujuria, una zorra de cabaret; la Esperanza, una colegiala; la Misericordia, una enfermera de la Cruz Roja; el Engaño, un banquero; el Estado de Inocencia, un niño de Serrano, etc.». Se confiaba, por lo tanto, la reforma de la escena a Brecht y a sus técnicas de distanciamiento: «Entre el texto y el contexto, entre el actor y el personaje, entre la música y las proyecciones, entre el público y el espectador. Distancias plásticas, distancias emotivas, distancias dramáticas. Seguimos creyendo que la redención está en Brecht».

El colectivo goliardo había descubierto en *El Otro* que una representación no tiene por qué limitarse a la ilustración de un texto sino que puede configurarse en contra de él. La posibilidad de intervenir la base formal en *La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* les abrió los ojos a un sinfín de posibilidades para convertir un clásico en un espectáculo perfectamente contemporáneo. Es más, no les hacía falta ni siquiera modificar la forma textual para crear un conflicto puesto que el texto iba a funcionar como un simple pretexto. Y de ahí que en la *Farsa del Triunfo del Sacramento* se configure ya un universo independiente de la creación literaria.

A partir de ahora podrán dar ya el salto hacia las producciones de vanguardia, sin ataduras textuales ni de autoridad. Así ensayan en la primavera de 1965, ya en el domicilio particular de Ángel Facio, un ciclo de tres monólogos: *Sobre el daño que hace el tabaco* de Chejov, *Antes del desayuno* de O'Neill y *La Hipótesis* de Pinget, autor que

será por primera vez representado en España. El Ciclo constituye la bisagra entre una producción dependiente de factores sociales y especialmente religiosos a otra producción que busca una experimentación en los universos vanguardistas del absurdo y que se encamina, poco a poco, hacia una independencia en su modo de creación.

En ese verano encuentran también su sede definitiva en el primer piso de un mercado del barrio de Estrecho: «Noventa metros cuadrados al módico precio de 4.069 pesetas mensuales». Durante los cursos 1966–67 y 1967–68 radicará aquí el Estudio de Teatro que se convierte en un instrumento de formación autónoma para los nuevos miembros del grupo.

Se trata ahora de intentar autogestionar de forma viable la producción de espectáculos desde una entidad no profesional, regulada como agrupación de «Cámara y Ensayo» pero que pretende sacar el mejor partido de todos y cada uno de los miembros que la integran. Para ello plantean una reorganización que supone dividir la actividad de Los Goliardos en tres Secretarías supervisadas directamente por la dirección de Ángel Facio: una Secretaría Técnica que asume los procesos relacionados con la interpretación (expresión corporal, danza, canto, marionetas, etc.) y la dirección (Seminarios, lecturas, prácticas escénicas) de los espectáculos; una Secretaría Escenográfica que se encarga de la creación o «ideación» del universo imaginario (bocetos, figurines, diseños de iluminación, etc.) y de su realización (decorados, vestuario, maquillaje, etc.); y la Secretaría General que se ocupa de los aspectos menos creativos pero sin duda más fundamentales para la difusión e imagen del grupo: la organización interna del colectivo (socios, tesorería, transportes, etc.) y las relaciones públicas (representantes, propaganda, invitaciones, etc.). Del éxito de esta tercera Secretaría dependerá el papel fundamental que Los Goliardos van a jugar en ofrecer una nueva vía de producción para el teatro independiente. Este esquema supuso también la necesidad de buscar a nuevos miembros que aportaran la energía suficiente para sobrellevar tan vasto proyecto. Se realizan varios sondeos en el Conservatorio, en la Escuela de Cine, y en los agonizantes grupos universitarios. A finales de año, el grupo contará con medio centenar de miembros y las ideas algo más claras:

Una agrupación cooperativa en la que «todo nos lo hacemos nosotros». No queremos depender de nadie ni sentirnos ligados ni obligados a ningún tipo de apoyo o subvención que pudiera constreñir nuestra independencia ni limitar de algún modo nuestro campo de acción. Una absoluta independencia es el único camino para realizar plenamente nuestro programa sin ingerencias (*sic*) ni sugerencias de ninguna clase.

La reorganización lleva también implícita un giro en los textos a representar y en su ámbito de actuación. Se decide acudir en la primavera de 1966 al Festival de Teatro Universitario de Nancy, en Francia, con *Ceremonia por un negro asesinado* de Arrabal. El experimento podría definirse como la inserción de la ceremonia arrabaliana en un universo regido por leyes pánicas que trascienden los límites del proscenio e invaden la sala. La provocación del espectáculo puso en un aprieto al Cónsul de España en

Nantes, Jacques de Suyrot, que se apresuró a publicar en los periódicos una nota de protesta tras haber patrocinado su función:

Le Consul d'Espagne ayant été prié de présider, le jeudi 5 mai, au Théâtre Graslin, à Nantes, la pièce: «Cérémonie pour un Noir assassiné», jouée par une troupe estudiantine espagnole, dénommée «Los Goliardos», tient à faire savoir que, n'ayant pas été suffisamment informé du sujet de cette pièce, il regrette vivement de lui avoir accordé son patronage et qu'il désapprouve totalement les idées émises par l'auteur dans les commentaires qu'il a provoqué.

[El Cónsul de España, a quien se le rogó presidir, el jueves 5 de mayo, en el Théâtre Graslin de Nantes, la obra *Ceremonia por un negro asesinado*, representada por un grupo estudiantil español denominado «Los Goliardos», desea hacer saber que, no habiendo sido informado suficientemente del argumento de esta obra, se arrepiente vivamente de haberle otorgado su patrocinio, y que desaprueba totalmente las ideas expresadas por el autor en los comentarios que ha provocado.]

Bien es cierto que el propio Arrabal tendría mucho que ver en aquel escándalo cuando en el coloquio sacó a colación la guerra civil española y a la interpelación «Que faisiez-vous pendant cette guerre!» [«¿Qué hacía usted durante esta guerra?»], él contesta «J'avais 4 ans» [«Yo tenía 4 años»] y le responden «Vous les avez toujours!» [«¡Todavía los tiene!»].

En septiembre Pérez Funes,<sup>3</sup> desde *Primer Acto*, elogiaba la actitud goliarda: «La actuación de Los Goliardos no sólo ha sido magnífica, sino que actuó con el más eficaz revulsivo de este ambiente teatral en trance de muerte». El contacto que desde entonces establecen Los Goliardos con José Monleón, director de *Primer Acto*, será una de las claves que expliquen el liderazgo de este grupo en la independencia teatral. Esta revista, principalmente debido a la colaboración de este colectivo goliardo, va a ser el medio de comunicación esencial para que los grupos de teatro independiente se reconozcan como tales y hallen un espacio de discusión y diálogo.

Los Goliardos, por su parte, pasan de la textualidad arrabaliana a la textualidad beckettiana que configura su siguiente producción, *Beckett 66*, proponiendo un tono casi declamatorio para el actor quien a través de su interpretación generará la imagen de un personaje en contraste con un espacio al que no pertenece: «La disociación entre el personaje y su entorno, el abismo que separa la esfera de la libertad humana de la de los objetos y la naturaleza». Los Goliardos habían descubierto en Beckett ese universo autónomo que les possibilitaba enfrentarse desde el mismo escenario con el teatro comercial al tiempo que la técnica del mimo les ofrecía un instrumento muy eficaz para que los personajes articularan sus acciones desde una gestualidad interna.

---

3 A. Pérez Funes, «Granada. Éxito de Los Goliardos», *Primer Acto*, n.º 88, Madrid, septiembre de 1967.

La confrontación entre texto y representación ha llevado al grupo no sólo a generar estrategias en el plano de la actuación o de la representación del universo imaginario sino a plantearse la necesidad de una nueva organización de las formas de producción teatral. La anomalía ha sido explorada y es el momento de plantear un nuevo paradigma que equilibre la representación con los motivos que la están impulsando.

## FASE II: TEATRO INDEPENDIENTE

La exploración en las técnicas del absurdo que habían iniciado con Beckett es continuada con un nuevo autor polaco, Slawomir Mrozek, donde observamos la transición que va de un experimentalismo más o menos formal a la utilización de estas técnicas como instrumentos de transformación social. El absurdo en Mrozek ya no es sólo un grito existencial de vanguardia sino una estrategia que éste utiliza para desmontar el tinglado totalitario de su sociedad comunista.

En abril de 1967, al tiempo que estrenan *Strip-tease*, Los Goliardos sienten la necesidad de afirmarse públicamente a través de un manifiesto a partir del cual desaparecerán los nombres propios de los programas. Su línea ideológica quedará, por fin, claramente reflejada en la asamblea constituyente que se formó en esa primavera y de la que resultará un *Segundo Reglamento de Régimen Interior*. Los Goliardos se constituyen ahora como sociedad teatral con carácter corporativo (art. 1) y se proponen realizar exclusivamente un teatro comprometido con su realidad y de acción progresiva (art. 3). Para ello deciden incorporar las técnicas escénicas más actuales acercándolas a su realidad socio-histórica (art. 4) y extendiendo su actividad a sectores sociales progresivamente más amplios, esforzándose, además, en llegar hasta quienes desconocían o no podían disfrutar del hecho teatral (art. 6). El objetivo de todos estos fines no era otro que la modificación de las estructuras teatrales vigentes (art. 10), tal y como se subraya en el capítulo 2 que es el fin de todo Teatro Independiente.

La entidad se estructuraba, así, como una cooperativa de producción basada en la capitalización del trabajo de sus miembros (art. 11), constituyéndose cuatro órganos fundamentales para regir la entidad: Comité Ejecutivo, Consejo Artístico, Junta Cooperativa y Asamblea General. Además se creó un quinto órgano no fundamental denominado Asamblea General de Espectadores que nunca llegaría a funcionar.

El estreno de *La noche de los asesinos* de José Triana —si se hubiera producido— habría sido la presentación de este autor en los escenarios madrileños. Sin embargo, esto no pudo ser debido, en parte, a la actitud del propio Triana que se cobijó tras la Sociedad de Autores Francesa para impedir que circulara su texto sin licencia previa. La representación en el Festival Universitario de Parma de 1968 sería la única oportunidad que tendrían Los Goliardos de darla a conocer. Aprovechan la ocasión también para desmarcarse de la falsa conciencia obrera que acompañó a muchos movimientos estudiantiles y sociales de aquella primavera tan emblemática. El grupo, ante la pregunta de cuál era la procedencia de sus miembros, no duda en afirmar con cierta cul-

pabilidad que: «Hay algunos niños de papá, pero que ya no dependen de papá. Somos burgueses, universitarios, pero esto no ha sido un criterio selectivo nuestro: es algo que nos viene impuesto. Como comprenderá no hay obrero que después de trabajar doce horas o más, se ponga a ensayar una obra de teatro».<sup>4</sup>

Esta conciencia, sin embargo, no les impediría adoptar el reto de llevar un teatro popular por todos los pueblos de la Península. Su decisión rompería finalmente las barreras universitarias en las que se habían estado escudando durante los últimos cuatro años. El conflicto con los derechos de autor que había ocasionado la obra de Triana les impulsó a elegir un autor clásico para acometer la peregrina aventura de buscar ese teatro popular del que tanto se hablaba y tan poco se conocía.

Así empiezan a trabajar sobre varios *Pasos* de Lope de Rueda. Tras un taller que se organiza en el Estudio de Teatro logran perfilar la dramaturgia que recibirá el nombre de *Historias de Juan de Buenalma*. Es aquí donde realmente se convierten en un teatro independiente, configurando un circuito alternativo:

Convencidos de que estamos ante un problema de estructuras, de que todo planteamiento individual supone una inserción en las mismas y de que la última categoría del hombre es la de ser social, creemos que la única solución supone un enfrentamiento a ese mismo nivel, y por ello defendemos nuestra opción por una experiencia colectiva del teatro.

A medida que transcurran las funciones de *Historias de Juan de Buenalma*, se irá intentando desentrañar, por todos los medios, el misterio del teatro popular. Por otra parte, su postura ante la revisión de los clásicos será también paradigmática en el movimiento: «Sólo actualizando en la medida que exige un público —una sociedad— para su fácil entendimiento, se mantiene el respeto debido a los padres de nuestras letras». El espectáculo quedaba así organizado «sobre el esquema de una especie de retablo renacentista, en el que las figuras fluyen rápidamente, surgen, desaparecen, y vuelven a asomar su semblante cuando ya parecían definitivamente liquidadas».

Los Goliardos recorrerán con este montaje todas las provincias de la España peninsular —e incluso visitarán Palma de Mallorca— en sus 152 funciones. Su anhelo está más en llegar al mayor número de localidades posibles que a la explotación rentable del espectáculo. Diseñan para ello una campaña publicitaria que trata de conectar estrechamente con ese público popular: «Los Goliardos le sacan la lengua a la Academia de la Lengua. ¡No a la clasificación de los clásicos! ¡Ah, y con descuento!»; «Según dicen Lope de Rueda es el padre de nuestro teatro. ¡No niegue usted a su padre, hombre!»; «No sufra, caballero, por las asociaciones. Hágame usted el favor, sonría y sea feliz. Y si al mirar la tele siente usted comezones haga como Don Lope: húrguese la nariz».

---

4 José A. Gaciño, «Los Goliardos en el Festival Internacional de Parma», *Diario SP*, Madrid, 15 de mayo de 1968.

Aquella larga gira obtuvo unos ingresos de 1.170.000 pesetas de las que cada actor apenas percibiría 200 pesetas en dietas diarias. Los gastos fijos al mes ascendieron a 30.000 pesetas. No les quedaba otro remedio que hacer bandera de austeridad y pobreza tanto en la alimentación como en las demás necesidades. Era normal —según cuentan algunos de ellos— hacer una o dos representaciones y volver conduciendo toda la noche para ahorrar gastos de pensión. Serían estas experiencias las que llevasen al grupo a la desilusionada confesión de que el teatro popular, tal y como se había concebido desde las iniciativas de La Barraca hasta su propia experiencia, no había sido más que una entelequia, un deseo de universitario idealista sin ninguna relación con la realidad de esas gentes:

El «pueblo», ese concepto demagógico tan bien utilizado por los oradores del XIX, había muerto definitivamente de asfixia, acogotado por la Coca-Cola, la TV y la emigración. Nos guste o no nos guste, a nuestras representaciones asistía la pequeña burguesía de provincias, cuyo único objetivo vital se limitaba a pretender adquirir un 124 y a gozar de treinta días de vacaciones al año en la Costa del Sol. Los otros, los señores con boina y las abuelas con toquilla, amén de ser los menos, no pasaban de conformar una vetusta reliquia histórica.

De aquel periplo recordará Facio cómo, apiñados en una furgoneta comprada a plazos que nunca sobrepasaba los setenta por hora, hicieron más de 90.000 kilómetros: «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 para mantener un equipo estable. De los que iniciamos el programa de Lope de Rueda, apenas quedamos tres». Su última función sería en la Casa de las Conchas de Salamanca el 21 de octubre de 1970.

Apoyándose en los éxitos populares de *Historias de Juan de Buenalma*, Los Goliardos han logrado crear algunos circuitos, hasta entonces inexistentes, que van a facilitar la movilidad entre los grupos de Teatro Independiente. Conscientes de la necesidad de concretar el propio término de Teatro Independiente, habían redactado a principios de 1969 las «27 Notas Anárquicas a la caza de un concepto»<sup>5</sup> —que recuerdan en su estilo al *Pequeño Organon* de Brecht— a través de las cuales pretenderán deslindar de forma clara los ámbitos del teatro amateur, universitario e independiente: «No es un nuevo nombre, un nueva moda, bajo el que pretender agazaparse la actividad amateur». Si bien no conseguirán nunca una legislación que les acepte en esa postura intermedia, gracias a estas «Notas», los grupos de Teatro Independiente podrán aclarar sus diferencias y sus puntos en común y así trazar estrategias para conseguir alcanzar sus objetivos. Los Goliardos entienden que la búsqueda de una nueva comprensión del hecho dramático por parte del Teatro Independiente es una vía acertada para conseguir también un nuevo concepto de hombre y de sociedad. Para ello se enfrentan

---

<sup>5</sup> Los Goliardos (colectivo), «27 notas anárquicas a la caza de un concepto», *Primer Acto*, n.º 104, Madrid, enero de 1969.



a todo lo que implica el sistema empresarial y asumen su acción dentro de un «teatro de guerrillas», exigiendo unos nuevos autores que se comprometan, que no estén conformes y quieran cambiar esa situación sin estar pendientes del diez por ciento. Para conseguir esa creación independiente, Los Goliardos saben que necesitan alcanzar unas bases económicas mínimas. Estas bases han de asegurar no sólo la libertad de programación y de métodos de trabajo sino también una compensación mínima que permita a cada obrero-actor invertir el mayor tiempo en esa creación dramática. Por todo ello proponen como organización interna ideal la cooperativa donde empresario y asalariado son la misma persona.

Una vez aclarado el concepto, lograrían reunir en San Sebastián a buena parte de aquellos grupos que entonces en España podían denominarse Independientes aunque también se sumaran a la convocatoria otros —como el T.E.U. de Murcia— que pertenecían a otras categorías del teatro no profesional. Ya fuera por esa mezcolanza, ya por los intereses de la izquierda comunista, el Festival Cero sería interrumpido por sus propios participantes —o parte de ellos— y esto provocaría que Los Goliardos se desmarcaran de la *política* del movimiento y se dedicaran a crear su propia propuesta de Teatro Independiente. La ocupación del Teatro Principal de San Sebastián suscitó un encendido debate en los círculos teatrales de aquel verano que originó una serie de encuestas, coordinadas también por Los Goliardos, en las que se daba la oportunidad de definirse con mayor libertad sobre la opinión que merecía a cada cual la ocupación, y de paso expresar su opinión sobre el Teatro Independiente o «innombrable», como se denominaría tras el Festival.

Aunque esta experiencia dejara en el colectivo goliardo una cierta amargura y decepción, se pondrían rápidamente a trabajar en su próxima producción independiente. Así se originaría el montaje más apreciado de Los Goliardos: *La boda de los pequeños burgueses*. Los Goliardos se habían dado cuenta de que para crear una verdadera dramaturgia independiente y crítica, no bastaba con concebir ésta desde el texto, como habían hecho en *Historias de Juan de Buenalma*, sino que era necesario intervenir cada plano espectacular de forma consecuente con esa manipulación textual. Si la obra de Brecht ya proponía una crítica de la familia burguesa y Los Goliardos la habían adaptado a la clase media española de los años cuarenta, en el plano escenográfico no bastaba con adecuar el atrezzo y el mobiliario a la época y estrato social referidos. Era necesario acudir a las raíces de la representación burguesa para que esa crítica tuviera un efecto inmediato. Así recurren a los propios mecanismos de la *pièce bien faite* construyendo un mobiliario preciso y ajustado a las necesidades de la acción. Cada mueble, a su vez, se convierte en un organismo articulado cuya destrucción paulatina, y aparentemente involuntaria, sería el mejor símbolo de las falsas y mal encoladas relaciones de los personajes.

La obra se estrenaría el 6 de noviembre de 1970 en Santiago de Compostela, y hasta finales del 71 se harían cerca de cien representaciones en cincuenta plazas distintas: «Resumiendo: 65.000 espectadores, otros tantos kilómetros a lomos de un furgón Mercedes, seis multas gubernativas, cuatro detenciones policiales, y un decreto final

que nos puso fuera de circulación durante año y medio». Facio, con orgullo, siente que Brecht les hubiera felicitado: «Habíamos conseguido un espectáculo ágil, incisivo, técnicamente correcto, divertido, crítico, y absolutamente fiel a su espíritu».

Tras la gira europea por el circuito de Centros de Emigrantes (Países Bajos y Alemania), realizada del 14 de noviembre al 5 de diciembre, y el fiasco total que de ésta resulta, Los Goliardos —sin Ángel Facio presente, que se encuentra en Portugal— se reunirían en el Café Comercial de Madrid para decidir su disolución: «Enterramos el hacha de guerra, nos tiramos los trastos a la cabeza y decidimos echar cada uno por su lado».

### FASE III: TEATRO ESTABLE

Tras la primera disolución del colectivo, Ángel Facio trabajaría en 1972 en Portugal con el objetivo de forjar allí de nuevo el espíritu independiente. Mientras tanto, el local de Los Goliardos de San Enrique era prácticamente desvalijado por sus antiguos usuarios, que trataban de apropiarse de forma individual de lo que durante años había permanecido en la colectividad goliarda. De esta forma desaparecerían los equipos de luces, la máquina de escribir e incluso el propio fichero del grupo. Esto obligó a Ángel Facio a solicitar de nuevo el 1 de marzo de 1972 al Ministerio de Información y Turismo un duplicado de la documentación existente en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Agrupaciones Escénicas no profesionales.

A principios de 1973 y tras acordar un pacto de olvido, Los Goliardos volverían a reunirse para realizar un breve experimento de Compañía Estable junto al productor Manuel Collado. Se trata de explotar el producto forjado durante aquella independencia pero anteponiendo ahora los acuerdos individuales a la dinámica del grupo. Conscientes de que esta nueva postura no iba a ser entendida por el resto de la independencia teatral, elaboraron un gigantesco programa de mano, diseñado por Alberto Corazón, donde se haría una amplia revisión de lo que Los Goliardos habían sido: «Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos? —se preguntan Los Goliardos. (Una apasionante confesión en exclusiva)». Aquí Los Goliardos renuncian a cada uno de aquellos ideales que se propusieron en sus respectivos manifiestos y reglamentos. Tras haber insistido reiteradamente en «excluir el teatro del mundo de la especulación y del lucro, situarlo en un contexto diferente, dirigirlo a otros sectores del público, implantar otras áreas de juego, rebajar los precios de las localidades, en una palabra, lavarle la cara definitivamente a mamá Talía y renunciar a la enésima capa de maquillaje», ahora «donde dijimos digo, decimos diego». Confiesan, sin embargo, no tener las cosas muy claras. Aunque siguen insatisfechos con el teatro que se hace en España, pretenden «ser actuantes, y no limitarnos a esa especie de artículo de lujo para progres, en que estábamos siendo convertidos a pesar nuestro». El anonimato que hasta entonces había sido la seña de identidad de Los Goliardos desaparece y en su lugar se nota una fina ironía absolutamente meta-teatral. Esta ironía se extenderá al resto

del equipo técnico, apareciendo cada uno de los elementos que han hecho posible la producción, incluso los más marginales o de ficción.

El reestreno de *La boda de los pequeños burgueses* se produciría el 30 de abril de 1973 y se darían en poco menos de un año 405 funciones. Los Goliardos estarían cinco meses en cartel en los Teatros Goya y Reina Victoria de Madrid, diez semanas en el Teatro Capsa de Barcelona, y recorrerían las ciudades más importantes del país en una gira de noventa días. Según Facio, se obtuvo —excepto los meses de verano en Madrid— «un índice de asistencia superior al 90% de la capacidad de los locales, y la crítica coincidió en valorar el espectáculo como el mejor Brecht que se había presentado en España». Monleón, sin embargo, advertiría del peligro que iba a suponer la profesionalización del Teatro Independiente tal y como la estaban practicando Los Goliardos: «El descubrimiento, además de ser el huevo de Colón, puede ser terrible: sería el de que todo teatro verdaderamente crítico no cuenta con el grupo social que acude a los teatros, representante del sector puesto en cuestión».

Ángel Facio, con cierta sorna, opina que el grupo ha evolucionado «del marxismo leninismo al social-cachondeo. Es decir, del materialismo histórico a la histeria materialista». Ese cachondeo «podría ser mirar un poco lo que está a nuestro alrededor, y tras comprender que es imposible cambiarlo, pues tomarlo a broma, todo esto que nos impide proyectarnos al mundo de una forma optimista. Y dado que no nos apetece pegarnos un tiro nos parece mejor burlarnos un poquito de todo, Goliardos incluidos». La conclusión no puede ser más decepcionante: «No queremos cambiar nada directamente. No creemos que del teatro salga ningún tipo de revolución».

Pocos meses después, el intento de reponer en estas condiciones las *Historias de Juan de Buenalma* resultó un fracaso absoluto. En las Navidades de 1974 el grupo se disolvía definitivamente.



Pocos entendieron que Los Goliardos se retiraran a mitad de la partida, justo en el momento en que parecía que el Teatro Independiente tenía más futuro y más trabajo que realizar. Pero lo cierto es que, a diferencia de lo que pensaban, la revolución ya se había hecho y sin saberlo habían sido ellos los artífices de la misma. El cambio de paradigma que suponía el teatro independiente dejaba obsoletos los medios de producción anteriores y abría el camino a los actuales circuitos autonómicos y nacionales cuya dirección y distribución quedaría en manos de los líderes de la independencia teatral. El teatro, efectivamente, había cambiado y con él no tardaría en cambiar el objeto de su representación.

