

EL TEATRO ITALIANO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SESENTA¹

Milagro Martín Clavijo, Universidad de Salamanca

En la España de los años sesenta se traducen y se ponen en escena un número considerable de obras de autores italianos. Este ha sido uno de los motivos por el que hemos decidido centrarnos en la década de los años sesenta, de las cuatro que integran los años del franquismo en España, porque son los años en los que más obras de autor italiano se publican de forma absoluta.² El 70% de las obras traducidas al español fundamentalmente se han publicado en los años sesenta y en los primeros cinco años de la década siguiente, mientras que el restante 30% se reparte entre los años cuarenta y cincuenta.³ La diferencia es evidente, a pesar de que la censura sigue en vigor y continúa prohibiendo y limitando publicaciones hasta finales de los setenta.⁴

Pero hay otros motivos que nos han llevado a centrar este estudio que supone un paso más en el análisis de la recepción del teatro italiano traducido en la España franquista y del que dimos las primeras coordenadas en *La recepción del teatro italiano durante el franquismo* (Martín Clavijo 2012) intentando dar una

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de investigación “La traducción en contextos plurilingües”, dirigido por Assumpta Camps, que cuenta con financiación ministerial.

² Para realizar este artículo hemos tomado como base el corpus de obras de teatro de autor italiano traducidas al castellano o a otras lenguas nacionales y publicadas en España en esta década que hemos recogido en los últimos años dentro del Proyecto de Investigación “CRET-Grupo de Investigación Consolidado sobre Estudios de Traducción y Multiculturalidad” de la Universidad de Barcelona, dirigido por Assumpta Camps.

³ Esta diferencia en el número de obras de autor italiano publicadas en los años sesenta no es tan marcada cuando miramos el número de obras de autor italiano llevadas a escena: en los años cuarenta son 54 obras; en la década de los cincuenta baja a 37; en la década de los setenta desciende todavía más a 23 obras y en los años que nos ocupan, los sesenta, se sitúa en los niveles de los años cuarenta, 51 obras. Cfr. Martínez-Peñuela 1986.

⁴ De hecho, en 1962 el ministro de la Información y Turismo, Manuel Fraga, establece una normativa para la censura cinematográfica que también se aplicaría al teatro (Orden Ministerial del 6 de febrero de 1964) mediante la creación de la Junta de Censura de Obras Teatrales. En 1966 se promulga una nueva Ley de Prensa y desaparece la censura previa.

primera respuesta a preguntas del tipo ¿Cómo afecta la censura al teatro italiano en España? y ¿Cuál es la imagen de Italia que llega a través de su teatro durante el franquismo?

Se trata de un decenio interesante porque el franquismo ya está asentado y, aunque la censura seguirá existiendo y prohibiendo o, al menos, limitando, muchas obras españolas o no, ya se vislumbran algunos cambios y, en alguna manera, asistimos a un aperturismo político y también económico que, aunque restringido, va a tener también su repercusión en el teatro, haciéndose algo más variada la elección de autores, de temáticas, de estilos, aunque sea con un considerable retraso. Como afirma Manuel Gómez García,

En esta etapa se produce una innegable modernización del país, especialmente en materia de infraestructuras; un rejuvenecimiento de la población y la constitución de una sociedad de clases medias, factores todos ellos que impondrán un obligado, si bien paulatino, cambio en materia de política cultural y una nueva sensibilidad del público con relación a las artes del espectáculo (Gómez García 1996: 61).

Estos cambios se reflejan en el teatro y también en los autores y las obras italianas elegidas para su traducción y su representación y supone un cambio considerable con respecto a los años cincuenta en el que predominaban, a parte de los clásicos, comediógrafos en su mayor parte mediocres, comedias amenas y divertidas, pero intrascendentes. Un ejemplo claro es el autor Aldo De Benedetti (Martín Clavijo 2011) con obras que no entran en conflicto con la censura ni con un público poco acostumbrado a un teatro que no sea sólo para entretenerse.

Sin embargo, en la España de los años sesenta, aunque no ha desaparecido esta ‘comedia de la felicidad’, ya no es la única que se publica y representa. Ahora se consolida un grupo de autores, la llamada ‘generación realista’, que tienen en común “la adopción de una pretensión de objetividad crítica en el análisis de la realidad, lo que implicaba un cierto grado de compromiso sociopolítico con su tiempo” (Gómez García 1996: 67). También va a surgir en esta década un ‘teatro clandestino’ en el que se incluyen autores muy variados que empiezan a proponer nuevos modos de percibir y de contar una realidad con la que no están de acuerdo. Estamos, por tanto, ante un teatro que tiene una actitud ética, que se pregunta por lo que tiene a su alrededor y que quiere interpretar con ojos distintos el pasado. Por eso, no nos puede extrañar que entren en esta década, aunque lo hagan con retraso, autores italianos como Betti, Fabbri o Candoni.

Pero, pese a todos estos cambios que se van produciendo, se habla de crisis del teatro en los años sesenta: “ausencia de libertad de expresión y falta de protección oficial. Los empresarios siguen siendo los amos, no existen buenas escuelas profesionales del teatro, directores, actores, como en Italia. El público deja de ir al teatro” (Martínez-Peñuela 1986:157).

En Italia nos vamos a encontrar con una situación bastante distinta. En primer lugar, porque en 1962 se elimina la censura oficialmente, aunque eso no signifique que algunas obras se cancelen por atentar contra la moral común y fundamentalmente contra la religión —es el caso de alguna obra de Sartre, Farquhar,... —.

Lo que nos parece más importante destacar aquí es que hay un intento para renovar el teatro oficial, los neovanguardistas o autores experimentales, entre los que se encuentran hombres de teatro tan importantes como Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Bernardinis, Carlo Cecchi y Giuliano Scabia y con un espectáculo emblemático, el *Orlando furioso* de Luca Ronconi y Edoardo Sanguineti.

Por lo que respecta a autores ya consagrados en su patria, Ugo Betti ha muerto antes de comenzar el decenio y Diego Fabbri ha publicado sus mejores obras en los años cincuenta.

Ana Martínez-Peñuela en su monografía *sobre Cuarenta años de teatro italiano en Madrid*, señala, no sin cierta amargura, las diferencias que existen, en materia de teatro, en la década de los sesenta entre España e Italia:

Italia promociona su teatro, son varios los grupos italianos que llegan a Madrid, generalmente al teatro español (Teatro Nacional). En España no se arriesga y tenemos a Goldoni que siempre gusta, divierte y atrae al espectador, a Pirandello, Betti, Fabbri, pero ningún autor nuevo nos llega de Italia, salvo DarioFo que ya llevaba diez años representándose en su país (Martínez-Peñuela 1986:175).

Hemos constatado 51 obras de teatro italiano representadas en Madrid en la década de los sesenta (cfr. Martínez-Peñuela 1986), aunque la cifra es algo menor —46— si exceptuamos las obras de autores italianos representados por compañías italianas en la lengua original. Se trata de una cantidad de obras muy parecida a la que hemos constatado de volúmenes publicados, en los que incluimos tanto las distintas ediciones publicadas de una misma traducción, como las obras colectivas desde 1960 hasta 1969. Lo que hay que resaltar es que el número de autores italianos representados sólo en Madrid es muy superior al de autores publicados —en este

sentido de autores como Ezio D’Enrico, Dino Buzzati, Aldo Nicolaj, Vito De Martini, Fabrizio Sarazani, Scarnicci y Tarabusi y Franco Brusati no hemos encontrado ninguna publicación, aunque la traducción del texto se tuvo que hacer para poder representar su obra en España—.

Hay que resaltar, sobre todo en los primeros años de esta década, la labor de los teatros universitarios en la puesta en escena de obras de autores extranjeros, y como no, también italianos. De hecho, son las facultades y colegios mayores los que acogen mayor número de representaciones de autores italianos en estos años, a pesar de que en su mayoría, carecen de medios y son actores no profesionales. Ellos, casi un centenar en toda España, junto a los grupos de teatro experimental, serán los que introduzcan autores nuevos italianos en el panorama teatral español.

Desafortunadamente no hemos podido acceder a los textos traducidos de las obras representadas por estos grupos, pero sólo con los títulos y los autores italianos elegidos podemos hacernos una idea de sus intereses.⁵

La recepción de dos autores excepcionales: Pirandello y Goldoni

En 1961 se celebra el 25 aniversario de la muerte de Pirandello. Una celebración que en España no pasa del todo desapercibida, aunque poco vaya a influir en el número de publicaciones de obras pirandellianas en esta década. A este respecto nos encontramos con un homenaje a Pirandello y una obra, *Vestir al desnudo*, adaptada por Ildelfonso Grande, sobre la que Alfonso Sastre dirá que el Grupo de Teatro realista “ha sido el primer teatro del mundo que ha celebrado un homenaje escénico” a la memoria de Luigi Pirandello (Sastre 1961: 14).

Si tenemos en cuenta el número de publicaciones, pero también el de representaciones, podemos hablar de supremacía innegable de Pirandello,⁶ consi-

⁵ Ezio D’Errico, *Un amante en la ciudad*, TEU de Madrid; Carlo Goldoni, *La posadera*. TEU de Valladolid; Carlo Goldoni, *Arlequín servidor de dos patrones*, TEU Facultad de Ciencias; Giovanni Guareschi, *Un cuento*, TEU de Periodismo; Dino Buzzati, *Un solo paseo*, TEU de Derecho; Ugo Betti, *Agua turbada*, TEU Escuela de Ingenieros Industriales; Carlo Goldoni, *Arlequín servidor de dos patrones*, TEU de Madrid; Silvio Giovanninetti, *Lo que no sabes*, TEU de Arquitectura. Cfr. Martínez-Peñuela 1986.

⁶ Las obras publicadas por Pirandello que hemos constatado en esta década son: *Seis personajes en busca de autor*, trad. Ildelfonso Grande, Madrid, Escelicer, 1962; *Obras escogidas*, vol.1, trad. Ildelfonso Grande, Mario Grande, José Miguel Velloso, Madrid, Aguilar, 1963; *Obras escogidas*, t.2, trad. Amando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar, 1965; *Obras escogidas*, t.1, trad. Ildelfonso Grande, Mario Grande, José Miguel

derado el maestro, el iniciador, el reformador del teatro italiano y líder indiscutible en España, a pesar de que ciertas obras traen de cabeza a los censores, sobre todo a los eclesiásticos. En los sesenta se publican sus obras completas y obras escogidas repetidas veces, con reediciones a lo largo de la década y se representa hasta siete veces sólo en teatros de Madrid. Sobre la traducción de estas obras, representadas en alguna ocasión, no sabemos quién ha sido el traductor. Otras veces, más que traductor, podemos hablar de un adaptador y incluso en alguna ocasión se toma la traducción de la edición publicada. Él es siempre la referencia inicial, y el autor del que se parte para hablar de otros autores ‘secundarios’, como hace Giovanni Cantieri Mora en la introducción a su volumen *El teatro italiano contemporáneo*:

Pirandello llenó durante un cuarto de siglo la vida teatral italiana. No sólo agotó el teatro, sino que incluso llegó a inventar uno nuevo. (...) Pirandello, exigiéndose a sí mismo, exigía a los demás, y acostumbró al público a que exigiera. A él debemos esa altura considerable de que la escena italiana goza en el presente. A él, a dos o tres críticos y a otro director –Renato Simoni, Silvio d’Amico y Anton Giulio Bragaglia– (Cantieri Mora 1961: 9).

En su recensión de *Seis personajes*, Carlos Rodríguez Sanz considera esta obra como “una de las primeras creaciones de nuestro tiempo que interiorizan en su misma estructura formal la idea medular de la relatividad del tiempo, de la existencia, de la creación, del teatro, etc.” (Rodríguez Sanz 1967: 48).

Pero la crítica de las obras de este autor, sobre todo las representadas en esta década, no son siempre halagadoras, incluso en algunos momentos llegan a ser severas, como ocurre con la obra *Así es, si os parece*, con traducción de Idefonso Grande, y representada en el Teatro María Guerrero en 1967. El recensor, Ángel Fernández Santos, manifiesta su desencanto ante las obras pirandellianas y dice de esta representación: “Personalmente, soy partidario de que, con toda honestidad se

Velloso, Madrid, Aguilar, 1965; *Obras completas*, t.1, trad. Idefonso Grande, Mario Grande, José Miguel Velloso, Madrid, Aguilar, 1965; *Obras completas*, t.2, trad. Idefonso Grande, Manuel Bosch Barrett, Barcelona, Plaza & Janés, 1965; *Obras completas*, t.1, trad. Idefonso Grande, Manuel Bosch Barrett, Barcelona, Plaza & Janés, 1965; *Teatro*, t.1, trad. José Miguel Velloso Coca, Madrid, Guadarrama, 1968; *Teatro*, t.2, trad. José Miguel Velloso Coca, Madrid, Guadarrama, 1968; *Obras escogidas*, vol.1, trad. Idefonso Grande, Mario Grande, José Miguel Velloso, Madrid, Aguilar, 1968; *Seis personajes en busca de autor*, trad. Idefonso Grosso, Barcelona, Círculo de lectores, 1969.

‘traicione’ el texto de Pirandello, se le pode y se le masacre, dejándole en el puro hueso, despojándole de las reflexiones primarias que inútilmente lo solemnizan” (Fernández Santos 1967: 65). Para otros críticos, como Xavier Fábregas, el teatro de Pirandello, pese a su ‘perfección’, no es actual:

Puede que este teatro de pura introspección, de ‘sentimiento’ no sea el que corresponda a nuestros días; cuando menos, han sucedido muchas cosas, fuera y dentro del teatro, desde 1920, para que podamos considerar *Tutto per bene* como algo actual. Y, aun así, no puede contemplarse con indiferencia algo tan plenamente conseguido, tan perfecto, aun sin olvidar que esta perfección pertenece más al pasado que al presente (Fábregas, 1967: 60).

Ricardo Doménech es también de esta opinión: “El teatro pirandelliano es una realidad hecha y cumplida, con todos sus aciertos y todos sus fallos, y ocupa un lugar –y por supuesto que un lugar prominente y representativo– en el proceso dialéctico del teatro contemporáneo.” Por lo tanto, “ha llegado el momento oportuno de enjuiciar el teatro de Luigi Pirandello con una cierta objetividad” (Doménech 1963:58). Un juicio objetivo que contrasta con la realidad española: en primer lugar, se trata de una obra que ha llegado muy tarde a nuestro país, como muchas otras, por lo que “nuestro público no está saturado de Pirandello” y en segundo lugar, lo más importante para el crítico, porque en España no nos movemos a otro nivel. En este sentido la crítica al sistema español es evidente:

Algunos españoles no tenemos la culpa de lo que está pasando, y en el teatro, como en los demás órdenes artísticos y de pensamiento, es urgente que nos desenvolvamos en otro nivel, un nivel distinto a ese otro en el que se desenvuelve la mayor parte de nuestros actores, de nuestros empresarios, de nuestros actores y de nuestros críticos (Doménech 1963: 58).

Muchas críticas se centran, más que en el texto en sí, en su representación, a veces no muy lograda, como ocurre con la representación de *Esta noche se improvisa* en 1964, de la que José Miguel Ullán no es capaz de alabar nada, ni siquiera se salva la dicción de los actores (Ullán 1964: 46). Una objeción que hacen los críticos al director y a los actores no pocas veces es que no se entiende bien al autor, por eso se llega a confundir a Pirandello con Benavente y se hace de sus obras una comedia burguesa de costumbres (Doménech 1963: 59).

Carlo Goldoni⁷ es el clásico italiano más publicado después de Pirandello, aunque las obras de él publicadas en esta década no coincidan siempre con las que se representan. De hecho, en la España franquista es un autor muy representado –hasta seis veces– y sus obras, *Arlequín servidor de dos amos*⁸ y *La posadera*, las reinas absolutas de representación en los teatros madrileños de esta década (Martínez-Peyuela 1986). Por otro lado, Goldoni sirve a algunos críticos como hilo conductor para hablar de la ‘Commedia dell’arte’ o de producciones como la del Piccolo de Milán (Monleón 1967: 4-5).

Con respecto a las críticas que encontramos de obras de Goldoni en periódicos y revistas de la época, ocurre lo mismo que con Pirandello: se critica sobre todo el modo en el que se lleva a escena, como es el caso de *Arlequín, servidor de dos amos* y el grupo Máscaras:

Uno de los más graves errores que se comete con Goldoni es creer que su teatro puede presentarse a la manera de la ‘commedia dell’arte’, cuando, en realidad, Goldoni significó una ruptura con la ‘commedia dell’arte’, que en el siglo XVIII ya había perdido toda lozanía, todo arraigo con la realidad (Doménech 1961: 46).

La recepción de dos autores católicos: Betti y Fabbri

Una mención especial hay que hacer a Ugo Betti,⁹ el único autor vivo del que se publican las obras completas en este periodo y que va a representarse en Madrid al menos seis veces en los primeros años de la década de los años sesenta.

Una de las obras que ha dado más que hablar a la crítica en este periodo es *Delito en la isla de las cabras* que, en su recensión, José Monleón relaciona con la religión y que responde “a la necesidad del autor de afrontar una serie de preguntas de orden metafísico o religioso sobre conceptos claves del pensamiento cristiano (...)

⁷Estas son las obras publicadas de Carlo Goldoni en los años sesenta en España: *El abanico*, *Los enamorados*, *Un curioso accidente*, trad. José Hernández Peralta y María Mariné de Hernández, Madrid, Aguilar, 1962; *El abanico*, trad. Adolfo Lozano Borroy, Madrid, Escelicer, 1969; *El criat de dos amos*, trad. Joan Oliver, Palma de Mallorca, Moll, 1962.

⁸ Esta obra aparece también publicada en *Primer Acto*, núm. 87, 1967, pp. 35-47.

⁹ De Ugo Betti hemos constatado dos obras publicadas: *Teatro completo*, Trad. Giovanni Cantieri Mora, Madrid, Aguilar, 1960; *La casa sobre el agua*, trad. Víctor Andrés Catena, Madrid, Ed. Alfíl, 1964.

preguntas sobre la responsabilidad del hombre y las sinrazones de su destino” (Monleón 1963: 51).

Tenemos, por tanto, por un lado, una crítica muy entusiasta en general por la obra de Betti. Es el caso de el diario *Arriba* la consideró como “una de las más conmovedoras y humanas tragedias del teatro moderno” (Martínez-Peñuela 1986: 381). Pero no faltan los críticos que consideran esta obra en particular muy dura, lo que va a justificar que fuera una obra muy criticada. En este sentido el diario *Ya* dice: “Nos ha hecho asistir a una explosión bestial de tendencias primarias que es evidentemente repulsiva, aunque la lección que se obtenga de ella sea hasta ejemplar, si se quiere... resulta un espectáculo deprimente y ofrece alguno de los aspectos más bajos de la humana naturaleza” (Alvaro 1963: 254-258).

A lo largo de los años cincuenta la tónica será la de amplios informes por parte de los censores que prohíben y después dejan que se represente bajo condiciones muy limitadoras,¹⁰ a pesar de considerar a Ugo Betti un autor católico y un importante representante del teatro italiano. En este sentido, Enrique Llovet señala que no son frecuentes en nuestros escenarios obras de este tipo:

tan profundas. Tan escuetas. Tan redondas. (...) La obra es –como todo Betti– tan altamente literaria que el autor, con su idea del mundo y de la vida, está latiendo, expresándose y compadeciéndose detrás de cada uno de los personajes (...). Esta fusión a muy alta temperatura, del fondo y de la forma, fusión tan íntima que hace imposible concebir críticamente la historia de otra manera, es la prueba de las obras maestras (Citado en Martínez Peñuela 1986: 382).

Por el contrario, la puesta en escena de *La casa sobre el agua*, en 1964, deja al recensor Ricardo Doménech muy decepcionado: “es evidente que la representación que hemos visto no guardaba mucho parecido con la obra de Betti. Esta exige una puesta en escena capaz de hacer visible y palpable esto que es esencial en el teatro bettiano: la atmósfera, el clima.” De nuevo, hay una falta de comprensión del texto, ya que no se tiene en cuenta que “la obra dramática de Betti dice tanto por lo que dice como por lo que no dice” (Doménech 1964: 52).

Diego Fabbri¹¹ es también uno de los autores más queridos en España. En esta década se traducen y publican dos de sus obras *La embustera* y *La ardilla* y se

¹⁰ Para los avatares de esta obra con la censura, cfr. Martínez-Peñuela 1986: 370.

¹¹ De Diego Fabbri hay publicadas en los años sesenta dos obras: *La embustera*, trad. Diego Hurtado,

representan cuatro de ellas. Una de las obras más interesantes es *Inquisición*, en la traducción de Giuliana Arioli, obra que no hemos encontrado publicada en este periodo y que plantea problemas ya desde el mismo título; de hecho, en los años cincuenta llevará el nombre de *Prisión de soledad*, pero en esta ocasión se decide que el título es absolutamente pertinente.

Los juicios positivos de esta obra en distintos periódicos y revistas son muchos. En *Informaciones* el 29 de febrero de 1961 se afirma que “difícilmente podría encontrarse otro drama más despojado de trucos, de invenciones destinadas a los sentidos. Está en juego la fe que dos de los personajes parecen haber expulsado de su alma, con lo que el tema adquiere mayor gravedad” (Citado en Martínez Peñuela 1986: 399). Ese mismo día *ABC* considera que *Inquisición* habla de un “tema importante, actual y eterno” (Citado en Martínez Peñuela 1986: 399) y el diario *Madrid* hace hincapié sobre los “personajes profundamente humanos que polarizan constantemente el interés del espectador para el que sus reacciones resultan perfectamente comprensibles” (Citado en Martínez Peñuela 1986: 399). Sin embargo, *Primer Acto* es mucho más crítica con esta obra: “He aquí un buen ejemplo de lo que se entiende por teatro retórico, en un sentido peyorativo... sólo apta para un determinado público beato... La edificación de Fabbri es un ingenio púlpito para espectadores atemorizados y cándidos” (Monleón 1960: 47):

Lo scoiattolo –La ardilla– se lleva a escena con el título de *Robo en el Vaticano*, según la adaptación de José Méndez Herrera que genera críticas muy entusiastas, como la de Alvaro:

Fabbri es uno de los animadores de la escena italiana de la postguerra, y si en un primer momento se juzgó a su teatro como una amplificación cristiana de los grandes temas de Pirandello o de los pretextos y las obsesiones de Ugo Betti, finalmente resultó claro que poseía una vocación autónoma y una teatralidad innata y, sobre todo, que ideológicamente esquivaba la problemática idolátrica de Pirandello y de toda la cultura italiana (Alvaro 1965).

El teatro de Fabbri, para este crítico,

es, en realidad, un teatro de tesis, de tesis católica, viva, operante, en contacto con la realidad de nuestro tiempo, con los vastos y angustiosos problemas que agitan al

Madrid, Escelicer, 1961; *La ardilla*, trad. J. Méndez Herrero, Madrid, Norte y Sur, 1964.

hombre de hoy, que no deja de ser el hombre de siempre. Hay en todas las obras de Fabbri ideas fundamentales, que rara vez dejan de comparecer tras una u otra apariencia teatral: un sentido trágico de la vida humana, y de las cosas mismas: la idea de la Iglesia como necesidad de los hombres; es decir, como forzosa comunión y sociedad; la que el ‘hombre solo’ no está de parte de Dios y por eso debemos salvarnos en compañía, y la exhortación a una mayor hermandad social, a la paz y a la recíproca tolerancia (Alvaro 1965).

El caso de los volúmenes colectivos

En los años sesenta nos encontramos como novedad con dos volúmenes en los que se recopilan obras de distintos autores italianos, lo que en teatro italiano publicado durante la España franquista es un caso raro ya que desde los años cuarenta lo que predomina es la publicación de obras sueltas en primer lugar –y sin prólogos, introducciones, biografías de los autores..., es decir, en un formato económico y muy minimalista–,¹² especialmente de autores contemporáneos; en segundo lugar, volúmenes con dos o máximo tres obras –fundamentalmente de autores ya consagrados, como Goldoni o Pirandello– y, de manera muy concreta, volúmenes más amplios, con obras escogidas de un autor o incluso de sus obras completas –el caso de Pirandello es el más significativo, aunque en esta década nos encontramos también con las obras completas de Ugo Betti–. Por tanto, contar con dos volúmenes colectivos supone un cambio importante en sí, y lo será también, como veremos, por la selección y la orientación que se le da a las dos recopilaciones.

Teatro italiano contemporáneo se publica en 1961 y se reedita tres años después. Giovanni Cantieri Mora es el traductor de las obras, pero también el que las elige y el autor del prólogo que las precede. En esta ocasión elige seis autores contemporáneos, como reza el título, y una obra de cada uno siguiendo un orden estrictamente cronológico: *Cristo ha matado* de Callegari, *Corrupción en el palacio de justicia* de Betti, *Inquisición* de Fabbri, *Lidia o el infinito* de Giovaninetti, *Miedo de mí mismo* de Bompiani y *Mi familia* de De Filippo.

Es interesante ver cómo el punto de partida de Cantieri Mora es encontrar autores que hayan sabido encarar los cambios del mundo después de la segunda guerra mundial y que lo hayan hecho con responsabilidad porque “no es un individuo

¹² El ejemplo más representativo es la colección Teatro de Escelicer-Alfil.

el que se condena o el que se salva; es el alma colectiva de todo un pueblo la que adquiere tales responsabilidades” (Cantieri Mora 1961: 12). Por eso, le parece

natural que el gran tema del teatro, tras semejante conflagración, fuese el de la responsabilidad, y dentro de éste, si se quiere, el de la libertad, que al fin y al cabo era una parte del mismo, puesto que para dilucidar la mayor o menor responsabilidad del individuo antes hay que discutir si tiene o no tiene libertad de acción y incluso de conciencia (Cantieri Mora 1961: 12).

Como vemos, se trata de una apuesta clara por autores teatrales que no escriban obras basándose en su personalidad, en sus problemas individuales, sino en los problemas colectivos. Un teatro que tiene, a pesar de la variedad de los autores elegidos, un denominador común, como subraya Cantinieri en el prólogo, estos autores son “hijos de una misma época, acuciados por los problemas espirituales de su tiempo, es natural que coincidan, y que coincidan con la preocupación de tantos otros autores, tanto de su misma lengua como de lenguas extrañas” (Cantieri Mora 1961: 18).

Cantieri Mora elige autores que, por un lado, fueron los primeros en luchar para que Italia volviera a tener ese gran teatro del que ya gozó en épocas pasadas y, por otro, son autores comprometidos, que “se han enfrentado, en cuanto se ha formado una nueva sociedad, con sus pecados, poniendo de manifiesto sus vicios y sus errores” (Cantieri Mora 1961: 43). Podemos, por tanto, leer entre líneas que los dramaturgos italianos elegidos se podrían convertir en modelos que los autores españoles podían seguir para volver al teatro de antes de la guerra. Ellos constituyen un ejemplo de teatro “consciente, que no ha ocultado la cabeza –como el avestruz– con la rara pretensión de verse libre de escapar de los problemas que se alzaban a su alrededor” (Cantieri Mora 1961: 43). Un teatro al que no podemos negar su “cualidad ética, su alto valor moral” (Cantieri Mora 1961: 43).

Una selección temática que tiene, por tanto, también en cuenta la censura española, con la que intenta no tener problemas, pero, a la vez, presenta autores nuevos y, de alguna manera, rompedores, cuya valía se pone en numerosas ocasiones utilizando como término de comparación a Pirandello, como no podría ser menos. Autores que entran de lleno en el terreno de la metafísica con temas como la muerte o el miedo, como Bompiani, o de un Giovaninetti que indaga sobre la libertad, sobre la responsabilidad de sus personajes, sobre la moral que está en el origen de todo.

La obra elegida de De Filippo entra también en este campo de la responsabilidad, en este caso, social, y necesaria después de una guerra. Un teatro, por tanto, comprometido:

De Filippo sabe que el caos social comienza por el familiar, y por eso, en lugar de perderse en lucubraciones demagógicas, en violentas polémicas sociales, pseudosociales o políticas, nos lleva al seno de la familia; nos descubre los vicios de toda una sociedad a través de la historia de una crisis familiar, porque sabe que en la familia tiene origen lo social, que en la familia se incuba la amoralidad que se extenderá más tarde a la sociedad (Cantieri Mora 1961: 19).

Esta obra es “un acto de acusación –de testimonio, por tanto– a toda una sociedad creada –o deformada, mejor– por la guerra” (Cantieri Mora 1961: 22), en la misma línea de otros autores que han quedado fuera de este volumen, pero que el traductor no quiere dejar de lado: Guido Rocca, Federico Zardi, Brusati, Patroni Griffiy Sarrazani, entre otros.

Callegari es también representante de un teatro social que delata los vicios de la sociedad, que ridiculiza, pero que va más allá: “se rebela, clama contra esa indiferencia que en todas las edades ha sido causa del sacrificio de la gente mansa” (Cantieri Mora 1961: 24).

En 1967 se publica *Teatro italiano de Vanguardia* que comprende *La marquesa viene a morir* de Bertoli, *Sigfrido en Stalingrado* de Candoni, *¿De dónde venimos?* de Caruso, *El Puerto* de D’Alessandro y *Francine* de Moretti. La mayoría de estos autores hoy son prácticamente desconocidos y poco estudiados. Llama la atención el título de la obra, *Teatro de vanguardia*, que nos lleva a pensar en el Congreso de Ivrea, donde, precisamente en 1967, se sientan las bases del teatro experimental en Italia, y también en experiencias innovadoras, incluso extremas de autores como Carmelo Bene, que rompe con los textos, con la palabra. Tanto ellos como los grandes directores teatrales de estos años, como Ronconi por citar tan sólo a uno de ellos, llevan a escena una idea de un teatro que antes que nada es espectáculo.

Sin embargo, la palabra ‘vanguardia’ en este volumen no va referida a este tipo de teatro. Adolfo Lozano Borroy en el prólogo nos señala en qué dirección va la elección de los autores:

Más que hallazgos extremistas de carácter formal queremos detenernos sobre aquellas obras de autores que sin pretender realizar una revolución, procuran aportar un soplo de vitalidad nueva al repertorio del teatro italiano. Por eso, junto a autores declaradamente *vanguardistas*, presentamos a otros que aún siendo representantes del nuevo teatro están unidos a la tradición. De este modo será más fácil comprender el impulso hacia las nuevas formas más atrevidas (Lozano Borroy 1967: 20).

Por lo tanto, se trata de una elección de contenidos que afirmen los eternos valores humanos más que de una elección formal: “Es en este terreno donde va distinguiéndose la ruta italiana de la vanguardia francesa. Contra el teatro de la desesperación y la exaltación del mal –Genet–, de la desolación –Beckett–, de la angustia –Ionesco–, algunos autores italianos proponen el teatro de la esperanza” (Lozano Borroy 1967: 21). Un teatro de la comprensión y de la esperanza que, para el traductor, no puede sino hacer bien también a nuestro teatro.

Para Lozano, Luigi Candoni es el máximo exponente de este teatro italiano de vanguardia, a pesar de su escaso éxito en Italia, un ejemplo a seguir por la alta calidad de sus escritos y por el mensaje que nos transmite (Lozano Borroy 1967: 23). Con Mario Moretti se incorpora al volumen una obra del absurdo, pero con una connotación especial, “su humor alegre y atrevido, a pesar de ciertos rasgos satíricos trazados en la censura de la moral actual y las costumbres”. Un autor que “sabe conciliar la novedad con la tradición, convencido de que las revoluciones lo mismo en política que en arte no son más que subversiones formales con vistas a un regreso hacia el Orden”. Un autor revolucionario sí, pero cuya “revolución está pues sometida, encajada, es sabia y elegante. Por eso mismo deben temerla más los llamados conservadores” (Lozano Borroy 1967: 22).

En esta línea del teatro humorístico nos encontramos con Pier Benedetto Bertoli. Lozano Borroy incluye en su volumen incluso a un autor joven con la que es su primera obra teatral, Pino Caruso. Finalmente, la elección de Mario Fratti corrobora también su tesis inicial: “En una época en que el teatro parece celebrar el sentido de lo oscuro, Fratti se afirma por la simplicidad y la importancia de una inmediata comunicabilidad” (Lozano Borroy 1967: 22).

Es verdad que tratando de teatro de esos mismos años, sería difícil saber qué autores pasarían a la historia y quiénes no lo harían. La elección de Borroy hoy día no nos parece la más representativa. Pero han cambiado mucho las cosas desde entonces.

Como hemos podido comprobar, en estos diez años en los teatros españoles se asiste a poco teatro italiano y se publica un número bajo de traducciones de autores italianos, pero se puede evidenciar el interés por lo que se hace en Italia y por introducir obras que no sean sólo puro entretenimiento. Es verdad que tanto a críticos como a directores y al público les sigue interesando mucho Pirandello y Goldoni, pero irán reclamando, sobre todo desde los teatros universitarios y más experimentalistas, otro tipo de obras y de autores más comprometidos, más meditativos, que reflexionen más sobre lo que es el hombre y su responsabilidad en el mundo, aunque sin olvidar en ningún momento que la censura sigue ahí.

Pese a todo, tenemos que destacar en la década de los sesenta en España se va a representar a Fo, aunque hayamos constatado sólo una vez y con retraso con respecto al resto de Europa,¹³ y saldrán a escena obras de autores ciertamente menos conocidos que DarioFo pero ilustrativos de lo que se está haciendo en esos años en Italia. Es el caso de Cajoli, Malaparte, Bonacci o Candoni.

Es también interesante constatar como en algunas publicaciones más especializadas en teatro, como *Primer Acto*, se escuchan voces contrarias al sistema que utilizan precisamente la puesta en escena de obras extranjeras para denunciar la situación del teatro en España y su falta de sintonía con lo que se hace fuera de las fronteras.

Referencias bibliográficas

ALVARO, Francisco (1963). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*. Madri: Sever-Cuesta.

_____. (1965). *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*. Valladolid: Ceres.

CANTIERI MORA, Giovanni (ed.) (1961). *Teatro italiano contemporáneo*. Prólogo y traducción de Giovanni Cantieri Mora. Madrid: Aguilar.

¹³ José Monleón en la recensión de Los arcángeles no juegan al billar califica a Fo de “un Chaplin sin crueldad, Un Ionesco espiritualista. Un gran clown que acabase su número con ejercicios de prestigitación”. En su obra Dario Fo “juza a la sociedad desde el centro de la pista. Se burla de ella, la caricaturiza y al final esconde la realidad dentro de la manga” (Monleón 1961: 41).

- DOMÉNECH, Ricardo (1961). “Primer ciclo de clásicos burlescos, a cargo del Teatro de Cámara Máscara”. *Primer Acto* 22: 46.
- _____. (1963). “El hombre, la bestia y la virtud, de Pirandello”. *Primer Acto* 48: 58.
- _____. (1964). “La casa sobre el agua, de Betti”. *Primer Acto* 54: 52.
- FÁBREGAS, Xavier (1967). “‘Tutto per bene’ de L. Pirandello”. *Primer Acto* 81:60.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1967). “‘Así es, si así os parece’, de Pirandello”. *Primer Acto* 90: 65.
- GARCÍA RUIZ, Víctor & TORRES NEBRERA, Gregorio (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1961-1965*. Vol V. Madrid: Ed. Fundamentos.
- _____. (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1966-1970*. Vol. VI. Madrid: Ed. Fundamentos.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Valencia: Asociación Autores de Teatro.
- LOZANO BORROY, Adolfo (ed.) (1967). *Teatro italiano de vanguardia*. Traducción y prólogo de Adolfo Lozano Borroy. Barcelona: Occitania.
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro. (2011). “La recepción del teatro de A. Benedetti en la España franquista”, *Transfer* VI: 1 (mayo), 27-42.
- _____. (2012). *La recepción del teatro italiano durante el franquismo*. En: CAMPS, A. (ed.). *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB, pp. 283-296.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA VIRSEDA, Ana (1986). *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979)*. Colección Tesis doctorales 40/86. Madrid: Universidad Complutense.
- MONLEÓN, José (1960). “Teatro en Madrid. ‘Inquisición’ de Diego Fabbri”. *Primer Acto* 20: 47.
- _____. (1961). “«Los arcángeles no juegan al billar», de DarioFo”. *Primer Acto* 21: 41.
- _____. (1963). “«Delito en la isla de las cabras», de U. Betti”. *Primer Acto* 39: 51.
- _____. (1967). “El Piccolo de Milán, el teatro italiano y nosotros”. *Primer Acto* 87: 4-5.
- _____. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 73-88. ISSN: 1886-5542

RODRÍGUEZ SANZ, Carlos (1967). “Madrid. Teatro profesional. Crítica de «Seis personajes en busca de autor»”. *Primer Acto* 85: 48.

SASTRE, Alfonso (1961). “G.T.R. Primera temporada”. *Primer Acto* 23: 14.

ULLÁN, José Miguel (1964). “Esta noche se improvisa”. *Primer Acto* 57: 46.