

Ricardo Doménech, crítico teatral.

Fernando Doménech Rico

Real Escuela Superior de Arte Dramático

1.- UN ESPECTADOR ATENTO.

La reciente muerte de Ricardo Doménech (1938-2010) ha supuesto para el teatro español una pérdida difícil de ponderar. En distintos medios, ya antes de su fallecimiento, se habían destacado sus méritos como investigador, como maestro de sucesivas generaciones de profesionales del teatro e incluso como narrador (Doménech, 2008). Hay, sin embargo, un aspecto que se ha recibido escasa atención, y es su labor como crítico teatral, a pesar de que en numerosas ocasiones se le ha considerado uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

En 2005 escribían los redactores de *Teatro español [de la A a la Z]*: “Si Doménech publicara los centenares de artículos aparecidos en [*Primer Acto y Cuadernos Hispanoamericanos*] tendríamos –como en el caso de Enrique Díez-Canedo y José Monleón– una completa crónica de la España teatral contemporánea, establecida desde su experiencia de espectador atento, pero también desde la profundidad del investigador serio” (Huerta, Peral y Urzáiz, 2005). En gran parte tenían razón, ya que Ricardo Doménech ha sido uno de los espectadores más atentos que hubo en la España de la posguerra, aunque exageraban en cuanto a la extensión temporal que le atribuyen: la crónica no abarcaría todo el teatro contemporáneo, pero sí una época fundamental para la historia de la escena española, la de los conflictivos años 60.

Existe ya un primer repertorio de estos artículos, realizado por Álvaro Lizarrondo (2008), que tiene la autoridad de haber contado con la asesoría del propio Ricardo Doménech y que representa, por tanto, la selección del autor. Pero un repaso más detenido nos revela un panorama mucho más amplio, un volumen de artículos que sobrepasa con mucho la suerte de antología que aparece en aquel estudio.

2.- EL CRÍTICO Y SU CIRCUNSTANCIA.

En un artículo temprano, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Ricardo Doménech dibujaba un panorama poco halagüeño de la crítica teatral de su tiempo:

En un periódico, la crítica teatral suele ser una sección poco leída, mal retribuida y, habitualmente, indefensa ante el vigor crematístico de la publicidad de espectáculos. A un periódico suele interesarle más, por lo común, tener sana publicidad que crítica sana; si llegar a establecerse una pugna entre una y otra, el periódico no duda en tomar partido por la primera. En Madrid y Barcelona, y acaso en alguna capital aislada, el fenómeno no es tan grave como en el resto de España, y aún se mantiene un minimum de decoro. Pero ese minimum de decoro no pasa de ser, generalmente, una simple apariencia. Nuestros periódicos, en razón de sus ingresos publicitarios, prefieren tener a un crítico ignorante y propicio al elogio perpetuo, que no a un crítico que haya estudiado y estudie teatro, y esté dispuesto a buscar la verdad y a defenderla en su cometido, actitud ésta que no suele dar buenos resultados, ni al sujeto en cuestión ni mucho menos al periódico.

Y es que la verdad ofende en los oídos del ámbito profesional del teatro. El ámbito profesional del teatro está acostumbrado a que la crítica sea publicidad, publicidad total, y la más leve indicación de errores, por garrafales que sean, le parece una bárbara, injusta repulsa. El mundo del teatro no está habituado a la crítica, y cuando se encuentra con una crítica honrada le entran náuseas. [...]

Vistos así los hechos, brota por sí sola la observación de esta dolorosa realidad: de tales relaciones periódico-empresa teatral paga normalmente las consecuencias el público. El público lo paga todo –dicho sea en metáfora y de forma literal-. Si algo marcha mal, el público tiene la culpa. “El público, sabe usted...”, es por lo general el argumento único e incontestable. Resulta que el público es necio, ignorante y retrasado mental. [...] Sin duda nuestro público no tiene opinión ni saludable criterio selectivo. Pero ¿por qué no tiene todo eso? Si entre el público –el escasísimo que asiste en España al teatro- hay una desorientación, un desconcierto absoluto, un no saber de qué va, la culpa no es de él, sino de la crítica, del periódico y, en última instancia, del propio teatro. No debe asombrar, en consecuencia, que la gente se aleje cada vez más de los teatros: nadie quiere lo que desconoce. Lo asombroso es que haya todavía un solo ciudadano que asista a una

representación teatral, máxime si a las limitaciones expuestas añadimos las otras, las generales, las extra-estéticas (CH, n° 131¹).

Frente a esa concepción chata, alimenticia, de la crítica teatral Ricardo Doménech se propuso devolver al crítico toda la dignidad que merece este oficio y que tenía antecedentes en figuras como Enrique Díez-Canedo o Ramón Pérez de Ayala. Se propuso ser un educador del público, mostrando las carencias y los defectos del teatro español y los caminos que debía seguir para alcanzar el nivel que había alcanzado el teatro contemporáneo fuera de nuestras fronteras.

La primera de sus armas para ejercer esta labor fue una extraordinaria formación intelectual: las críticas de Ricardo Doménech muestran un conocimiento amplísimo del teatro español y universal que pocos críticos de su momento podían tener: por sus páginas desfilan las noticias de los últimos estrenos en Europa y en Norteamérica, pero también los grandes teóricos del momento, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre y Lucien Goldman junto a Arnold Hauser o Martin Esslin, los escritos teóricos de Beckett, Ionesco y Dürrenmatt... Todo un mundo de conocimientos que no se reducen a la literatura dramática, ya que incluye también la teoría y la práctica de grandes directores como Barrault y Jean Vilar, o los teóricos de la interpretación como Stanislavski o Gordon Craig. Si a esto unimos un conocimiento preciso y amplísimo de los clásicos, se tendrá una cabal idea del torrente de información y de formación que está detrás de cada crítica de Doménech. Y esto en un crítico jovencísimo, que comenzó a escribir con veinte años y que poco después de los treinta había dejado ya esta labor.

La segunda fue su honradez intelectual, que lo llevaba a no dejarse llevar por los prejuicios a favor o en contra de un autor o una tendencia. En sus críticas sopesa siempre los aspectos positivos y los negativos de un montaje o de una obra, tanto si es de un autor que goza de sus simpatías como si su teatro está en las antípodas ideológicas. Se pueden apreciar las reservas que le suscita *Después de la caída*, de Arthur Miller, uno de sus autores favoritos (CH, n° 162). O las críticas negativas al montaje de *Hamlet, solista* y *Medea la encantadora*, de José Bergamín, dirigidas por Ricard Salvat, en 1963 (*Primer acto*, n° 43). Berta Muñoz, en su estudio sobre la censura que sufrieron los exiliados, no

¹ Debido a la gran cantidad de referencias a *Cuadernos Hispanoamericanos*, utilizo en las citas la abreviatura CH.

puede menos que mostrar su perplejidad ante el hecho: “Paradójicamente, en *Primer Acto*, uno de los medios de los que hubiera cabido esperar mayor receptividad hacia este montaje, Ricardo Doménech publicaba una crítica bastante desfavorable: aunque celebraba lo que el estreno tenía de homenaje a su autor, criticaba duramente ambas piezas y el montaje que de ellas había realizado Ricard Salvat” (Muñoz, 2010,77).

Y en tercer lugar, la concepción del teatro como un arte complejo en donde la interpretación, la dirección de escena y la plástica teatral tienen un papel fundamental en la creación del espectáculo. Esta idea está presente en muchas de sus críticas, en donde no se limita a hacer los consabidos elogios de las figuras de la interpretación. Pero es en artículos dedicados en exclusiva a estos aspectos² en donde Ricardo Doménech desarrolla sus ideas acerca de cómo un teatro nuevo exige un nuevo actor y una nueva puesta en escena:

Cada época [...] necesita de “su” teatro y éste de “sus” actores (del mismo modo que necesita de sus autores, de su público, de sus empresarios –en forma de mecenazgo, de negocio comercialo de labor estatal- y hasta de sus críticos, porque en definitiva el teatro es una realidad unitaria, y todos sus elementos se justifican y complementan entre sí) (Doménech, 1966, 113).

Esta labor educativa no se podía ejercer desde cualquier medio. La crítica teatral estaba a finales de los años 50 del pasado siglo sometida a una doble presión, la de la censura y la del imperativo comercial que venía de las empresas teatrales. El hecho es que solamente en algunas revistas se podía ejercer una crítica sosegada y de cierta altura intelectual, además de exponer opiniones políticas o artísticas al margen de la ortodoxia franquista. En 1971 Ricardo Doménech recordaba aquella época:

Hoy se está generalizando una conciencia de que las cosas no están bien como están. En 1960 éramos muy pocos quienes pensábamos así. Por consiguiente, adoptar una postura abiertamente crítica, incluso en materias artísticas, era poco viable desde una tribuna pública [...]. Además de la censura, no hay que olvidar la autocensura que existía en las

²“La concha del apuntador en el teatro” (CH, nº 145), “La censura y los problemas laborales de los actores” (CH, nº 154), “Un nuevo actor para un nuevo teatro” (CH, nº 180), “Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo” (CH, nº 196), “El nivel de nuestros espectáculos” (*Cuadernos para el diálogo*, nº 19), “En busca de un nuevo espacio teatral” (PA, nº 121), “En busca de un nuevo lenguaje teatral” (El Urogallo, nº 19).

publicaciones periódicas de aquellos años. Sólo en *Cuadernos Hispanoamericanos* y en dos o tres revistas más –en *Insula* o en *Primer Acto*, por ejemplo- era posible escribir, no diré *con libertad*, pero sí *con un poco de libertad* (CH, nº 257-258).

Y así fue. Ricardo Doménech se acogió a estas ínsulas de libertad que eran aquellas revistas para ejercer su labor de crítico independiente, para contar las cosas que existían en el teatro de su tiempo y las que podrían existir si las circunstancias fuesen otras.

El periodo en que Doménech se dedicó a la crítica teatral no fue muy amplio: comenzó en 1958 y no supera en mucho el año 1970. Fueron fundamentalmente los años 60 los que vieron aparecer sus críticas en varios medios, a menudo en tres o más, para irse espaciando en los primeros setenta y prácticamente desaparecer en los años siguientes. Las nuevas tareas de Ricardo Doménech lo fueron alejando de esta labor: en 1968 se había convertido en profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, institución de la que fue elegido director en 1977. De 1973 es también su libro, *El teatro de Buero Vallejo (Una meditación española)*, que muestra los nuevos caminos que emprendía su autor, más dedicado a la investigación teatral de carácter académico. Todo ello lo fue alejando de la labor como crítico de estrenos y sus colaboraciones con las revistas en que había escrito y con otras nuevas se fueron haciendo más esporádicas y de un carácter distinto. Ya no se buscaba al crítico a pie de estreno, sino al investigador reconocido que aportaba una nota de prestigio a la publicación con su firma.

2.1. Acento cultural.

Acento cultural estaba editada por los Departamentos Nacionales de Información y Actividades Culturales del S.E.U., el sindicato de estudiantes creado por Falange en 1933 para oponerse a la organización izquierdista FUE, mayoritaria en la universidad española. Después de la guerra, el SEU pasó a formar parte del Frente de Juventudes bajo el mando de la Secretaria General del Movimiento. Su propósito era encuadrar a los jóvenes universitarios dentro de las organizaciones del régimen franquista y evitar tendencias liberales e izquierdistas entre ellos.

Sin embargo, la propia revista muestra hasta qué punto los propósitos del régimen chocaban con la realidad: en *Acento cultural* escribían Alfonso Sastre, Gabriel Celaya,

Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Alberto Blancafort, Antonio Tapiés, Luis de Pablo... Es decir, la plana mayor de los jóvenes intelectuales izquierdistas, muchos de ellos comunistas, que aprovechaban la plataforma que les ofrecían las organizaciones franquistas para reunirse, organizarse y encontrar un medio de expresión que faltaba en otras publicaciones.

Dirigida por Carlos Vélez, falangista de izquierdas, su redactor jefe era Isaac Montero, luego sustituido por Rafael Conte. Ricardo Doménech fue uno de los redactores fijos al menos durante sus primeros números. *Acento cultural* tuvo una vida breve, nació en 1958 y murió en los primeros sesenta. Su adscripción al sindicato oficial no le libró de las tijeras de la censura, que mutiló gravemente su número 5, de marzo de 1959, dedicado íntegramente a Antonio Machado. Era una revista ambiciosa, de gran calidad literaria y gráfica, que recogía todos los aspectos de la cultura española y –en lo que le permitían– internacional. Tenía una amplia sección de cine en la que se daba cuenta de los estrenos más importantes que se producían fuera de nuestras fronteras, así como secciones de música, artes plásticas y teatro en donde publicaban los artistas más inquietos del momento. En ella publicó Alfonso Sastre su manifiesto “Arte como construcción. Once notas sobre el arte y su función” (*Acento cultural*, nº 2), que obligó a la redacción a incluirlo con una entradilla en que se desmarcaba de las tesis defendidas por el autor.

Como redactor, Ricardo Doménech, entonces un joven de veinte años, se ocupó de la sección teatral. Escribía críticas de estrenos de todo tipo, gacetas, informaciones sobre eventos teatrales, generalmente en la parte de la revista denominada *Acento amarillo* (por el color de sus páginas) y numerada en romano. Sin embargo, escribió también algún artículo de fondo, como el titulado “Un teatro crepuscular”, en donde daba la réplica a “Contra el teatro abstracto”, de Alfredo Marquerie, artículo donde el reputado crítico atacaba con saña el teatro de Samuel Beckett (ambos artículos en *Acento cultural*, nº 4). Fue ésta la publicación en que se fogueó el joven crítico, aunque su permanencia fue muy breve: a partir del número 6 dejó de aparecer entre los redactores y fue sustituido en la sección teatral por Luis T. Melgar.

2.2. *Primer acto.*

Primer acto apareció en abril de 1957. Era una revista independiente de teatro dirigida por José Ángel Ezcurra, con José Monleón en la vicedirección y López Rubio, Alfonso Sastre, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach en la redacción. En su primer número José Monleón publicaba, a modo de segundo editorial, el artículo “Razón y sinrazón de una actitud”, en donde defendía con vehemencia un teatro comprometido con la realidad humana más profunda: “Las masas, el hombre, necesita un lugar en el teatro. Ha de estar en la escena como ente hondo y complejo. Desbancando a esos seres ingeniosos, dialécticos, brillantes, fatuos, juerguistas, andaluces o santurrones que se despojaron en los camerinos de lo más importante: su problemática esencial como tales hombres” (*Primer acto*, nº 1, 3).

Este espíritu combativo (no es difícil ver en esos “seres ingeniosos... andaluces o santurrones” una crítica al teatro comercial español de su tiempo) y esa decidida apuesta por un teatro atento a la palpitación humana en todos sus aspectos, pero sobre todo en su dimensión social, no ha abandonado nunca a *Primer acto*, que se ha mantenido sin faltar a su público durante más de cincuenta años y es en la actualidad la decana de las revistas teatrales españolas.

Ricardo Doménech se incorporó muy pronto a *Primer acto*. Sus primeras críticas aparecieron en el número 8, de mayo-junio de 1959, poco más de dos años desde su salida. Asumió distintas tareas en la redacción, pero la fundamental fue la de crítico encargado del teatro no profesional, lo que parecía avenirse bien con su conocimiento y vinculación a este tipo de teatro que no gozaba de difusión mediática. Como en otros casos, la colaboración de Ricardo Doménech con *Primer acto* se fue haciendo más esporádica en los años 70 hasta desaparecer a mediados de esa década.

2.3. *Cuadernos Hispanoamericanos.*

Cuadernos Hispanoamericanos era la revista oficial del Instituto de Cultura Hispánica. Formaba parte, por tanto, de la prensa oficial del régimen franquista. Su cometido era el de exaltar el espíritu de la Hispanidad, aquel concepto glosado por Ramiro de Maeztu, que

suponía la sustitución de los ideales de la Revolución Francesa, Libertad, Igualdad, Fraternidad, por los principios de Servicio, Jerarquía y Hermandad. Sin embargo, la revista ya bajo su primer director, Pedro Laín Entralgo, había abandonado tan estrechas miras para abrirse a otras líneas de pensamiento, en línea con la evolución hacia un liberalismo moderado del grupo de falangistas que rodeaban a Dionisio Ridruejo. En 1960 era su director el falangista Luis Rosales, el poeta granadino amigo de Lorca, a quien acogió en su casa antes de su detención y asesinato. Ricardo Doménech entró en la revista invitado por José María de Quinto. El propio Doménech lo recordó en uno de sus artículos:

Recuerdo bien aquella tarde que conocí a Luis Rosales. Fue en la primavera de 1960. Nos presentó un amigo común y antiguo colaborador también de *Cuadernos Hispanoamericanos*, José María de Quinto. En aquellas fechas, algunas de las revistas donde yo escribía se habían ido a pique, y José María de Quinto me sugirió que escribiera en *Cuadernos*. Como le hiciera ver que no conocía a nadie en esa publicación, él me dijo que nos presentaría a su director, Luis Rosales. En efecto, concertamos la cita y fuimos los dos a *Cuadernos* en la moto que De Quinto tenía entonces, y que era tan conocida como él en la vida literaria de 1960.

Alto, grueso, campechano, Rosales dijo que no tenía inconveniente, que en principio estaba de acuerdo. Necesitaba un colaborador de teatro, y si mis artículos le gustaban, me incorporaría a la revista. Quedamos en que, pasados unos días, le entregaría una primera colaboración que serviría de prueba (CH, nº 257-258).

El artículo que le llevó Ricardo Doménech convenció plenamente a Luis Rosales: estaba dividido en tres partes, una primera dedicada a dar noticia de un proyecto de Gran Anfiteatro Móvil presentado en Francia por Jean-Louis Barrault, una segunda, la más extensa, dedicada al estreno de *La cornada*, de Alfonso Sastre, y una crítica de libros. Mostraba las capacidades de Doménech para moverse en el mundo de la crítica, su conocimiento de las novedades del teatro europeo y su amplitud intelectual. El artículo salió en el número 128-129 (agosto-septiembre 1960), con el título de “Notas de teatro”, que será el epígrafe bajo el que aparecerían casi siempre sus colaboraciones en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Las notas sobre teatro de Ricardo Doménech no siempre fueron bien recibidas. En el artículo citado más arriba recuerda cómo Luis Rosales le comentó alguna vez los problemas “de régimen interior” que había tenido por culpa de algún artículo suyo, y cómo había conseguido sacarlos adelante. Era la forma elusiva que tenía Doménech de referirse a la innombrable censura. Con todo, mantuvo su colaboración durante años, bajo la dirección de Rosales y la de José Antonio Maravall.

2.4. *Insula*.

Insula fue fundada por el poeta José Luis Cano y el librero Enrique Canito. Éste era catedrático de francés en Salamanca, pero al terminar la Guerra Civil se le instruyó expediente de depuración por el que resultó probado que tenía ideas liberales y no acudía a misa, lo que supuso la expulsión de su cátedra y la necesidad de buscar una nueva ocupación. Fundó una librería en la calle del Carmen de Madrid, en donde pronto se reunió una tertulia. De ahí surgió la idea de lanzar una revista literaria, cuyo primer número salió a la luz en enero de 1946.

Insula no era una revista política: mantuvo siempre una exquisita independencia y un absoluto rigor a la hora de tratar los asuntos literarios. Pero era demasiado liberal para los gustos de la censura, y sufrió numerosas prohibiciones. En 1955 publicó un número de homenaje a Ortega y Gasset con motivo de su fallecimiento que le supuso la suspensión por un año. Otros números, como el dedicado a Larra, salieron gravemente mutilados (en gráfica expresión de su director) (Cano, 1988, 1). Sin embargo, la revista superó todas las barreras y se sigue publicando en la actualidad con los mismos criterios de sus fundadores.

Ricardo Doménech comenzó a publicar en *Insula* a partir del número 160, en marzo de 1960. No se encargaba de la crítica teatral, sino que trataba todo tipo de temas literarios y de análisis de la cultura española (en marzo de 1963 dedica un artículo a la “Estampa popular”), en general dentro de un apartado titulado “El tiempo joven”. Allí tuvo ocasión de saludar, entre los primeros, la publicación de lo que llamó “una novela irrepetible”, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (nº 187, de junio de 1962), de entrevistar a Gabriel Celaya (nº 199, de junio de 1963) o de evocar un viaje por las tierras de Miguel Hernández (nº 168, de noviembre de 1960). Allí publicó también varios cuentos. Allí pudo reflexionar

sobre aspectos generales de la cultura, como en los artículos dedicados a “la cultura popular” (varios números en 1960). Y, dentro de esa variedad, publicó artículos dedicados al teatro de su tiempo. No fueron tan numerosos como los que publicaba por los mismos años en *Cuadernos Hispanoamericanos* y en *Primer acto*, pero hay entre ellos algunos de primer orden para conocer el pensamiento de su autor.

2.5. Otras revistas.

Primer acto, *Cuadernos Hispanoamericanos* e *Insula* fueron las revistas en las que Ricardo Doménech colaboró de forma constante como crítico teatral. En otras su colaboración fue esporádica, como en el caso de *Yorick*, revista publicada en Barcelona, en la que solamente participó con un artículo a lo largo de toda su andadura. *Pipirijaina*, publicada en Madrid por Moisés Pérez Coterillo, contó con dos colaboraciones suyas, pero era una revista que apareció ya en los años 70, cuando Ricardo Doménech estaba dedicado a su labor docente e investigadora. Más importantes fueron sus artículos en *Cuadernos para el diálogo*, la revista de Joaquín Ruiz Jiménez, pero fueron también muy contadas. También se pueden reseñar sus artículos en revistas especializadas (*Trece de nieve*, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *FGL...*), los publicados en distintos suplementos culturales de diarios españoles, como *Informaciones* o *El País*, y su único artículo en *Acotaciones*, la revista fundada y dirigida por él mismo.

Distinto fue el caso de *Triunfo*, la revista fundada por José Ángel Ezcurra y que se convirtió en el órgano nunca declarado de la oposición de izquierda al régimen franquista. Ricardo Doménech colaboró con sección fija en la revista, pero no fue en la de teatros, que llevaba José Monleón, sino en la de crítica de libros. Por ello no tratamos aquí de este aspecto de su labor como crítico.

2.6. Un libro clave.

En 1966 Ricardo Doménech publicaba *El teatro, hoy*, en la editorial Cuadernos para el Diálogo, la misma que editaba la revista del mismo nombre y una mítica colección de teatro dirigida por Miguel Bilbatúa.

El libro era una recopilación de artículos publicados en los años anteriores en *Acento cultural* y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, con algunas diferencias derivadas de su inclusión en un medio diferente. Así, el capítulo titulado “Miller, una crisis personal y representativa” reproduce casi al pie de la letra el artículo “*Después de la caída*, de Arthur Miller”, publicado en el nº 182 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, pero suprime su último apartado, el denominado “Un espectáculo fuera de serie”, en donde Ricardo Doménech analiza la puesta en escena de Adolfo Marsillach. Evidentemente, lo que en una crítica resultaba fundamental sobraba en un libro que presentaba una panorámica de la dramaturgia contemporánea. En otra ocasión el inminente estreno de *A Electra le sienta bien el luto*, de O’Neill, le suscita la reflexión sobre “los grandes estrenos perdidos” que se publica en el nº 192 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, pero al pasar al libro la misma reflexión va en el capítulo dedicado a *Calígula*, de Camus. Otras diferencias son menores y afectan, sobre todo, a los párrafos iniciales de cada capítulo.

La correspondencia entre los capítulos del libro y los artículos publicados en revista es la siguiente:

Capítulo del libro	Artículo de revista
I. Brecht, aquí y ahora	Lo que no dicen las carteleras, CH, 195 (marzo 1966)
II. El teatro de vanguardia	Un teatro crepuscular, <i>Acento cultural</i> , 4 (febrero 1959)
III. El teatro-documento	El teatro-documento, CH, 191 (noviembre 1965)
IV. Miller, una crisis personal y representativa.	<i>Después de la caída</i> , de Arthur Miller, CH, 182 (febrero 1965)
V. El teatro de Friedrich Dürrenmatt	Durrenmatt, CH, 190 (octubre 1965)
VI. El teatro de Max Frisch	El teatro de Max Frisch, CH, 201 (septiembre 1966)
VII. El teatro inconformista de John Osborne y Arnold Wesker.	
VIII. <i>Calígula</i> , de Albert Camus y los	Los grandes estrenos perdidos, CH, 192

grandes estrenos perdidos.	(diciembre 1965)
IX. Una visión contemporánea del mito griego: <i>Electra</i> , de Eugenio O'Neill.	Eugene O'Neill y su <i>Electra</i> , CH, 193 (enero 1966)
X. Otra visión contemporánea del mito griego: <i>Las troyanas</i> , de Jean-Paul Sartre.	¿Por qué <i>Las troyanas</i> ?, CH, 185 (mayo 1965)
XI. El nuevo actor.	Un nuevo actor para un nuevo teatro, CH, 180 (diciembre 1964)
XII. Para una visión actual del teatro de los esperpentos (Homenaje a Valle).	Para una visión actual del teatro de los esperpentos, CH, 199-200 (julio-agosto 1966)

El libro reúne en un conjunto orgánico (aunque no oculta su condición de recopilación de artículos en su subtítulo “Doce crónicas”) las principales preocupaciones y análisis de Ricardo Doménech para dar un diagnóstico unitario a la situación del teatro español de su época. Se convierte, así, en un documento privilegiado para conocer la mirada de quien en 1966 es ya un crítico consolidado, una de las voces más reconocidas y de más fondo de la izquierda teatral española.

3.- OTRA CARTELERA. EL TEATRO ESPAÑOL EN LAS CRÍTICAS DE RICARDO DOMÉNECH.

En los años sesenta del siglo pasado la cartelera de Madrid estaba dominada por lo que Ruiz Ramón, con un término equívoco, ha llamado “teatro público” (Ruiz Ramón, 1977: 297), un conjunto de obras que iban desde lo moralizante a lo intrascendente sin remover ni las conciencias ni las convenciones del público. Dramas y comedias bien construidas, dialogadas con oficio, que llenaban a veces los teatros y hacían reír o llorar a unos espectadores que iban, sobre todo, a pasar la tarde (o la noche, pues se hacían dos sesiones diarias) sin que se les atragantase la merienda. Reinaba en la cartelera Alfonso Paso, con dos, tres o cuatro comedias simultáneamente cada temporada. Y el público, como relatan los críticos, reía con ganas. En febrero de 1960, por ejemplo, Paso tenía en cartel en Madrid *¡Cuidado con las personas decentes!* en el Alcázar, *Cena de matrimonios* en la Comedia,

Las chicas (de Barillet y Grady en versión de Paso) en el Cómico, y *La boda de la chica*, en el María Guerrero. (*ABC*, 20 de febrero de 1960).

De toda esta vida teatral apenas hay rastro en las críticas de Ricardo Doménech. En las contadas ocasiones en que habla de estrenos comerciales, lo hace con evidente distancia, como quien cumple una penosa obligación. En marzo de 1959, en sus inicios como crítico, cuando seguramente tenía menos libertad para elegir qué espectáculos reseñar, hace la crítica de dos obras de Alfonso Paso. Su dictamen es demoledor:

Voy a reseñar dos estrenos recientes de Alfonso Paso en Madrid. Es el primero *Papá se enfada por todo*, en el Reina Victoria, por la compañía de Rafael Ribelles. Es el segundo *Tus parientes no te olvidan*, por la compañía de Ismael Merlo en el teatro de la Comedia. Entre una y otra pieza, aun mostrándonos ambas los defectos que caracterizan y tipifican el teatro de Alfonso Paso, hay eso que se llama un abismo. Lo hay, porque *Tus parientes no te olvidan* es una obra bastante floja y *Papá se enfada por todo*, a pesar de que lleva camino de lo mismo, no llega a tanto. (*Acanto cultural* n° 5).

En otras ocasiones, muy pocas para ser sinceros, Ricardo Doménech se hace eco del estreno de algún autor comercial o identificado con el régimen franquista, como cuando reseña *Los monos gritan al amanecer*, de José María Pemán (CH, n° 41). Se trata de una respuesta, entre personal y generacional, al ataque que destila la comedia del prócer franquista contra la juventud intelectual española. O vuelve a hacer la crítica de una obra de Alfonso Paso, *Prefiero España*, (CH, n° 58) para contraponerla a la que considera una de las grandes obras de ese tiempo, *La camisa*, de Lauro Olmo, con la que la comedia de Paso (“una extraña mezcla de patriotismo, de paternalismo, de innumerables tópicos sobre la condición del español”) coincidía en una sola cosa: en el tema de la emigración obrera a Alemania.

Pero si dejamos al margen estas raras incursiones, lo cierto es que la mayor parte de la cartelera comercial pasa sin dejar huella en las crónicas de Ricardo Doménech. En cambio, no deja nunca de reseñar los estrenos de Buero Vallejo, de Alfonso Sastre, de Arthur Miller o Friedrich Dürrenmatt, los de Lope de Vega o Aristófanes. Es decir, el gran repertorio clásico y contemporáneo que se asomaba a la escena española por mediación de José Luis Alonso, Adolfo Marsillach o José Tamayo, pero sobre todo gracias a la labor de

los grupos de cámara, universitarios o no, que vivían y representaban en los márgenes del teatro comercial.

Los estrenos de los TEU, tanto de Madrid como del resto de España, los de Dido, Pequeño Teatro, así como los del Teatro Estudio de Madrid, al que estuvo ligado Ricardo Doménech, encontraron siempre acogida en sus páginas de crítica teatral, no siempre con entusiasmo, pero sí con el respeto que merecía la labor de quienes, en el sentir del crítico, estaban haciendo el teatro que debía hacerse, el teatro de su propia época, aquel que expresa fielmente los problemas y las esperanzas de la España del momento. En ocasiones aparecen en sus críticas actos tan minoritarios como la lectura de *Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez (*Primer acto*, nº 34).

Su convicción de que la función del teatro debe ser distinta del éxito comercial le permitía ver entre la hojarasca de los estrenos y las salas llenas de público las obras que marcaban como un hito toda una época, aunque se hubieran estrenado en una sola sesión, aunque las hubiera representado un grupo de cámara, aunque hubieran sido prohibidas poco después de estrenarse. En el número 100 de *Primer acto*, en 1968, tenemos un ejemplo de esta visión certera, penetrante, que le permite sintetizar toda una época en unas páginas, cuando repasa todo el teatro de la posguerra en cinco estrenos para la historia del teatro español: *El adefesio*, de Alberti, en 1944, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, en 1949, *Escuadra hacia la muerte*, de A. Sastre, en 1953, *Los hambres del triciclo*, de Arrabal, en 1958, y *La camisa*, de Lauro Olmo, en 1962.³

El autor establece unas cautelas al explicar por qué elige estas obras y no otras: “El criterio que he seguido para esta selección [ha sido] buscar algunas de las obras que, en un momento determinado del teatro español, han tenido un estreno fuera de lo común y especialmente rico en significaciones diversas” (*Primer acto*, nº 100, p. 18).

Hoy día se pueden discutir algunas opciones: quizás más que *El adefesio* fue *La casa de Bernarda Alba* el gran estreno del teatro del exilio. Se puede echar en falta un estreno tan importante como *Tres sombreros de copa*. Pero no se puede negar que aquellos cinco estrenos que señalaba Ricardo Doménech han quedado como obras indiscutibles del teatro de su tiempo, como auténticas marcas de una época, de la que se constituyen como

³ En el Preámbulo explicaba Ricardo Doménech que esas páginas correspondían a un nuevo libro sobre el teatro español actual que iba a publicar Cuadernos para el Diálogo. Pero, por lo que yo sé, el libro nunca se publicó. Queda su extenso artículo como rastro de lo que iba a ser.

los testigos más valiosos. Los estudios posteriores no han hecho sino corroborar la importancia de unos estrenos que marcaron como piedras miliarens la andadura del teatro español. Y en que en gran parte la historia de la literatura dramática de la posguerra española se ha hecho siguiendo las pautas que marcó Ricardo Doménech.

Algo semejante se puede decir de quienes hoy en día son clásicos indiscutibles del teatro del siglo XX, Valle Inclán y García Lorca. Por razones evidentes de censura política Lorca estaba ausente de la escena española: por ello Doménech reconocía que “la influencia de Lorca en esa evolución [la del teatro español] ha sido mínima, por no decir nula: ni los autores que en este tiempo han rehabilitado la tragedia –Bueno y Sastre– partieron de los principios estéticos lorquianos, ni en los gustos del público ha podido influir un teatro que no veía la luz de los escenarios” (CH, nº 131). Pero ello no le impide reivindicar un teatro cuya vena trágica le parece “sin lugar a dudas la más perfecta y valiosa en el teatro español contemporáneo”, y dar la bienvenida al montaje de *Yerma* realizado por Luis Escobar para el festival de Spoleto como signo del reencuentro del público español con el gran teatro lorquiano.

En cuanto a Valle Inclán, además de las furibundas críticas que cosechaban los escasos montajes de sus obras por parte de los teatros universitarios, de la que es un ejemplo el que recoge el mismo Doménech (1966, 122-124), hacia 1960 era un tópico de la crítica académica el que su teatro no tenía ningún valor escénico y solamente se podía considerar como ejercicio de estilo. Frente a esta estrecha concepción del teatro, afirmaba con contundencia:

Su teatro, contrariamente a lo que ha dicho cierta crítica española de los últimos, pongamos, cuarenta años, no sólo es “teatral” –es decir, perfectamente apto para ser representado en un escenario– sino que, además, es de un excepcional audacia y eficacia escénicas, y de factura netamente moderna. [...] A pesar de haber sido condenada a un injusto ostracismo, la obra dramática de Valle es la más importante que se ha producido en el teatro español de este siglo y, en consecuencia, [...] hoy se nos aparece su autor como un gran maestro para la dramaturgia española (Doménech, 1966, 125).

La extraordinaria vigencia escénica de que gozan hoy día tanto Valle como Lorca nos eximen de cualquier comentario acerca del acierto de estas afirmaciones.

Y en último lugar, pero no menos importante, hay que señalar cómo, en una época en que el franquismo trataba de apropiarse de los clásicos españoles para su ideología de nostalgia imperial, provocando un notorio rechazo hacia ellos por parte de muchos intelectuales de izquierdas, Ricardo Doménech no dejó de reivindicar la vigencia de autores como Lope de Vega, y especialmente de obras como *Fuenteovejuna* o *El castigo sin venganza*, que hoy tienen un puesto indiscutible en el repertorio clásico español.

4. LOS GRANDES ESTRENOS PERDIDOS: LA APERTURA AL GRAN TEATRO CONTEMPORÁNEO.

Uno de los fenómenos –no el más importante, pero sí uno de los más importantes; no el más expresivo, pero sí uno de los más expresivos– de la situación teatral española es este que, a falta de otro nombre mejor, podríamos denominar: *los grandes estrenos perdidos*. La relación de éstos sería bastante larga. Obras que, en su día, han marcado un momento en el teatro del mundo, han reflejado de manera oportuna y excepcional una situación y unos conflictos candentes, llegan a nuestros escenarios con un grave retraso. No se puede decir esto de todo el teatro contemporáneo; ciertamente que no. Pero sí de una gran parte de éste. Autores como O'Neill, Anouilh o Sartre, por ejemplo, fueron los nombres de batalla de nuestros teatros experimentales de los años 50. Pero su incorporación a los escenarios comerciales ha sido posterior, lenta, trabajosa, incompleta. Y en algunos casos, como el de Sartre, esa incorporación no se ha producido todavía (Doménech, 1966: 89).

Este diagnóstico, acertadísimo, de la situación teatral española, se basaba en una idea clara, sencilla pero de profundo calado, de la relación entre las obras dramáticas y el mundo que las ve nacer. La calidad de una obra depende de factores intrínsecos, que no se pierden con el tiempo, aunque se puedan valorar de forma diferente. Pero su importancia histórica depende de factores externos que, en casos muy determinados, se conjugan en un solo momento para convertir un estreno en un hecho fundamental dentro de la historia del teatro. Es lo que ocurrió con *Hernani*, cuyo estreno en 1830 supuso el triunfo del Romanticismo en la escena francesa y, a partir de ahí, en toda la escena europea. ¿Qué habría ocurrido –se pregunta Ricardo Doménech– si la obra se hubiera estrenado veinticinco años más tarde, cuando el público parisino se apasionaba con *La dama de las camelias*?

“Lo presumible es que no hubiera despertado excesivos entusiasmos ni a favor ni en contra. [...] Si este drama se hubiera estrenado después, si se hubiera estrenado con retraso, no sería ni mejor ni peor, claro está. Ahora bien: habría perdido *su gran estreno*, por la sencilla razón de que, con el tiempo, habría perdido toda su capacidad para sorprender al espectador, para indignarle o entusiasmarle” (Doménech, 1966: 90).

La conciencia de que el público español está perdiéndose los *grandes estrenos* del teatro contemporáneo, de que las obras que están modelando la sensibilidad del espectador y abriendo nuevos caminos a la dramaturgia en todo el mundo, está en la base de la preocupación de Ricardo Doménech por presentar en sus artículos este teatro apenas conocido en España. De ahí que en ellos aparezcan, en lugar de Alfonso Paso, Calvo Sotelo o Pemán, constantes referencias a Arthur Miller, Beckett, Ionesco, Adamov, O’Neill, Camus, Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Osborne, Wesker, Mrozek... Es el gran teatro europeo y americano, que cincuenta años después sigue siendo el referente del siglo XX y en gran parte ha pasado a configurar el repertorio clásico del teatro moderno.

Y estos artículos llegaban a su público y llenaban no pocos vacíos. Luciano García Lorenzo nos ha dejado constancia del impacto producido por las crónicas teatrales de Ricardo Doménech en los años sombríos del franquismo: “Desde la pequeña ciudad de provincias donde uno despertaba, si se lo permitían, con el deseo de saber lo que significaban, por limitamos al teatro, Alfonso Sastre y Buero Vallejo en España, o Samuel Beckett y Bertold Brecht fuera de ella, la revista *Primer acto* se había convertido en nuestra referencia fundamental, en muchos casos nuestra única referencia. Y cuando ya, por fin, podíamos llegar a Madrid, uno de los primeros actos de peregrinación era acercarnos a la calle Malasaña para intentar poner cuerpo a José Monleón, a José María de Quinto, a Ricardo Doménech...” (García Lorenzo, 2008: 20).

Pero también dentro del teatro español había obras que habían perdido su *gran estreno*. Y Ricardo Doménech se lanza a la ardua tarea de conseguir que ese gran estreno se produzca. Ya que no tiene la capacidad de llevar esa obra sobre el escenario, de burlar la censura, de contratar a los grandes actores que harían falta, recurre a la imaginación. Y es así como, diez años antes de que se produjera el estreno absoluto de *Luces de bohemia*, en 1971 y bajo la dirección de José Tamayo, en 1961 Ricardo Doménech hizo la crónica de un estreno imaginario: “*Luces de bohemia* por el Teatro Popular Español”. (*Primer Acto*, n°

28, p. 17). Ciertamente, ni se había estrenado la obra de Valle Inclán⁴ ni existía un moderno coliseo en donde actuase el inexistente Teatro Popular Español. Pero, puestos a imaginar, ya que se inventaba el estreno, ¿por qué no imaginar también que se hubiera creado una compañía como la de Jean Vilar, e incluso que se hubiera construido un moderno coliseo para ella? Hay en esta creación imaginaria de la Historia mucho del Max Aub que llegó a escribir el discurso de su propio ingreso en la Real Academia Española, aboliendo imaginariamente la Guerra, el exilio y la muerte de algunos escritores españoles, o a inventarse al prodigioso pintor Jusep Torres Campalans. En el artículo de Doménech hay mucha ironía, pero también mucha amargura por entre cuyas rendijas destila la esperanza de que algún día aquella crítica no sea puramente imaginaria y *Luces de bohemia* tenga su gran estreno:

Sí, fue una gran noche. Pero la realidad es que no hacíamos más que rendir el justo, el merecido, el cabal homenaje a este hombre grande de las letras ibéricas, a este buen don Ramón de las barbas de chivo, gallego universal, jocundo como el Arcipreste y bueno y sencillo como Berceo: este buen don Ramón, durante tanto tiempo ignorado, cuando no vilipendiado injustamente. Sin duda, alboreó ayer ese día con que soñó Valle en una de sus horas acaso más tristes y también más esperanzadas. De mí sé decir que salí del coliseo del Teatro Popular Español eufórico y orgulloso. Y empecé a creer que ya no era cierto aquello que, antaño, Larra había expresado como nadie, aquello de que escribir aquí es llorar.

Pero no se había estrenado *Luces de bohemia*. Pero no existía el Teatro Popular Español. Pero, como adivinaban muy pronto los lectores del artículo, escribir en España seguía siendo llorar.

⁴ Luciano García Lorenzo, en su glosa del artículo de Doménech (García Lorenzo, 2008) parece suponer que sí. En realidad, lo que se había estrenado en 1961 era *Divinas palabras*. Una nota de la redacción inserta en la página 2 del nº 28 de *Primer Acto*, dedicado todo él a Valle Inclán, dice textualmente: “De nuestros 28 números éste es el que hemos abordado todos con mayor entusiasmo. [...] Lo hemos retrasado para hacerlo coincidir con el brillantísimo “estreno” de *Divinas palabras* en el nuevo Teatro Bellas Artes”.

5. LOS TRASTERRADOS.

Uno de los campos en que la labor de Ricardo Doménech como crítico encontró mayores dificultades fue en la recuperación para el lector español del teatro del exilio, aquel teatro español escrito y representado fuera de las fronteras españolas por los “trasterrados”, como gustaba llamarlos con expresión de José Gaos.

Permanentemente prohibidos por la censura, que imponía condiciones tan pintorescas como el insertar una declaración rechazando la ideología comunista de Alberti para permitirle a *Insula* incluir al autor gaditano en el número dedicado a la Generación del 27, las menciones de los autores trasterrados son siempre muy escasas y, cuando aparecen, están cuidadosamente desprovistas de cualquier opinión política.

Por ello resulta doblemente valiosos los artículos que Ricardo Doménech publicó en esos años oscuros, cuando la simple aparición de un nombre como el de Max Aub suponía toda una ventana abierta a un mundo desconocido para los españoles. Y no fue una mención ocasional: como ha señalado Manuel Aznar, “Ricardo Doménech es, sin duda, el investigador más cualificado de nuestro exilio teatral republicano de 1939. Desde su artículo “Los trasterrados”, aparecido en un número extraordinario sobre “Teatro español” que publicó la revista *Cuadernos para el Diálogo* en junio de 1966, su dedicación al tema ha sido ejemplar y constante. Aunque en estricto rigor cronológico deba considerarse a Domingo Pérez Minik como el pionero del tema, Ricardo Doménech ha sido quien más sistemáticamente y con mayor profundidad ha estudiado ese ámbito de nuestro exilio teatral, un concepto prohibido entonces por la censura franquista” (Aznar Soler, 2008, 217). La importancia de “Los trasterrados” es muy grande por la fecha en que se publicó, y más aún el hecho de que se escribiera dentro de una serie que trataba de dar una panorámica completa del teatro español: era una forma de mostrar cómo el del exilio era una parte irrenunciable de nuestro teatro. Pero Ricardo Doménech había escrito sobre autores del exilio antes del artículo de 1966: en el número 150 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1962, había dado noticia de Max Aub reseñando un libro que recogía su teatro breve. Max Aub era en aquel momento un perfecto desconocido para los españoles del interior, ya que su obra se produjo fundamentalmente en el exilio, y no quedaba la memoria que, aunque

silenciada, habían dejado un Alberti, un Salinas o un Bergamín. Pero era una figura incomodísima para el régimen franquista, que nunca le perdonaría la publicación de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* en 1960.

Esta constante vinculación, que fue también personal, con el teatro del exilio, no dejó de tener sus puntos de fricción. El más conflictivo, y también el más famoso, fue su polémica con Alejandro Casona. El dramaturgo asturiano regresó a España en 1962 y contó con una acogida extraordinariamente favorable del público, la censura y la crítica oficial. Se convirtió, por tanto, en un autor plenamente integrado en el mediocre mundillo teatral de la España franquista. Este hecho, y la constatación de que su teatro, poético, evasivo, resultaba en los años 60 de una inactualidad flagrante, hizo que los jóvenes críticos que venían defendiendo un teatro comprometido con la realidad española atacasen con virulencia al triunfador Casona. La polémica vino servida, sobre todo, en *Primer Acto*, y en ella participaron Ricardo Doménech, José Monleón y Ángel Fernández Santos.

En 1964 resumía Ricardo Doménech, desde las páginas de *Insula*, su postura en un artículo titulado muy significativamente “Para un arreglo de cuentas con el teatro de Alejandro Casona”. En él expresa cómo lo que se produjo en los críticos que rechazaban aquellas obras fue una gran desilusión al enfrentarse al teatro de un escritor mitificado, desilusión que no aparece como algo personal, sino generacional:

Comparto esta desilusión con sectores muy vastos de la juventud, de hombres de mi generación que, como yo, conocieron el teatro de Casona poco menos que a escondidas –en un día ya lejano- y hoy descubren con asombro el fraude de que han sido objeto. Es verdad que hay entre nosotros una parte de culpa por todo ello. Pero la creación de un mito no responde nunca a causas arbitrarias o gratuitas, sino que, por el contrario, expresa una necesidad colectiva. Nosotros tuvimos necesidad del mito Casona –entre otros- para enfrentarlo a otro mito que se nos proponía desde los escenarios, en los que imperaban los residuos benaventinos y quinterianos y en los que los autores de éxito se llamaban Pemán o Calvo Sotelo (*Insula*, nº 209, 15).

El fraude consistió en descubrir que el teatro de Casona era “un excelente barbitúrico –tranquilizador y evasivo- para la burguesía”. Y ello a pesar de que “el teatro de Casona tiene calidad”, lo cual resulta doblemente amargo para Doménech, que lo había

considerado como el único, el verdadero continuador del teatro de García Lorca. Porque esta incuestionable calidad, los valores poéticos y teatrales de Casona están puestos al servicio de una poética conformista:

De espaldas a todo, Casona ha escrito su teatro de las ilusiones ficticias, un teatro vagamente moralista, en el que se nos da una imagen pequeñita e infantil de la condición humana, y en el que, para más detalles, sale el diablo y todo... Cualquiera cosa antes que un personaje de carne y hueso o que un problema real y verdadero.

Dados todos estos ingredientes, no puede asombrarnos que el teatro casoniano se encuentre hoy inserto en este proceso de absorción y mitificación por la burguesía, al cual proceso este teatro parece entregarse sin muchas reservas. En él, la burguesía acaba de encontrar una buena horma para su zapato: un teatro enmascarador por su contenido, pero que, por su calidad literaria –lo que a estas alturas ya es condición inexcusable para todos-, se puede exhibir sin sonrojo. Y él –quiero decir, este teatro- ha encontrado en ella a su destinatario legítimo (*Insula*, nº 209, 15).

6.- EL CRÍTICO COMPROMETIDO.

Las críticas teatrales de Ricardo Doménech no son solamente un conjunto de excelentes análisis de obras teatrales, sino que forman un discurso coherente, una interpretación unitaria del teatro de su tiempo. Y esto se debe a que el autor tiene una concepción clara del papel que juega el teatro dentro del mundo de la cultura y dentro de una sociedad determinada. Esta seguridad en sus ideas lo lleva a afirmaciones tan tajantes como la siguiente:

En un momento dado coexisten –aunque no sea de modo pacífico, ni tiene por qué serlo- varias concepciones del teatro dentro del marco cultural de la sociedad. De esa dialéctica se nutre el desarrollo del drama. Y, sin esa dialéctica, el drama sufriría una parálisis, un estancamiento. Ahora bien, el hecho de que haya varias concepciones del arte dramático no significa que todas ellas sean válidas. Sólo hay una concepción válida del teatro: aquella que “recoge” el espíritu de la época y lo “devuelve” en un teatro que, por su forma y contenido, sirve para su justa expresión dramática (Doménech, 1966, 9).

Ahora bien, Doménech no niega el derecho a existir a otras concepciones teatrales, a otras formas de hacer teatro. Trata, simplemente, de establecer un sistema de valores en el que no todo vale por igual. Existe un teatro “antiguo”, propio de otras épocas, que se mantiene por pura rutina y de forma mecánica. Es un teatro que puede tener su público, que puede tener incluso mucho éxito entre espectadores acostumbrados a sus recursos y sus posibles bellezas, pero nunca expresará las preocupaciones y el sentir de su tiempo, no recogerá el latir de una época.

Esta vinculación del teatro con la sociedad se concreta, en la circunstancia española que le tocó vivir, en un teatro comprometido con la libertad y la justicia social, a la vez que con la reivindicación de lo auténticamente popular frente al folklorismo costumbrista y al tópico patriotero. Es evidente la raíz marxista de este planteamiento, pero se trata, en todo caso, de un marxismo no dogmático, que no se limita a reconocer como válida una estética determinada (la del realismo socialista), sino que tiene en cuenta las aportaciones de obras o de movimientos muy alejados de ese modelo siempre que respondan a la condición básica de ser exponentes de su tiempo. Es lo que le ocurre con Beckett, cuya estética vanguardista le parece expresar mejor que ninguna otra la situación de una Europa, un mundo desesperanzado, desgarrado por las terribles guerras del siglo XX.

La teoría ética del compromiso del artista tenía entonces dos guías insoslayables: Jean Paul Sartre y Bertolt Brecht. El Sartre que había definido y defendido el *engagement*, el compromiso, en obras como *Qué es la literatura*, al que cita Doménech como sustento de su propia concepción artística: “No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos como para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y por haber aceptado morir totalmente con ella” (Citado por Doménech, 1966: 107).

Pero es Bertolt Brecht el autor que a Ricardo Doménech le parece representar mejor que ningún otro, tanto en su teoría como en su práctica, el espíritu de su época, el que muestra el camino que debe seguir el teatro español.

Cuando, de forma apasionada, defiende Ricardo Doménech la calidad y la teatralidad de los esperpentos de Valle Inclán, lo hace con el modelo brechtiano en la mente:

Contrariamente a la imagen que durante tanto tiempo algunos críticos más “piadosos”, más “condescendientes”, nos han querido imponer de un Valle Inclán modernista y decadente, hay otro Valle Inclán: el gran Valle Inclán de los *esperpentos*, donde subyace una clarividente anticipación del teatro agónico de Beckett, por un lado, y del teatro épico de Brecht por otro (Doménech, 1966, 125).

Y así como Valle Inclán creía que sólo los muñecos del compadre Fidel podían regenerar el teatro español, para Ricardo Doménech eran los *esperpentos* valleinclanes los que podían abrir camino a la renovación de la escena española precisamente por lo que tenían de cercanía o de premonición del teatro épico brechtiano:

Que, desde el punto de vista teórico, este teatro de madurez de Valle es todavía incompleto, y que ese conjunto de *esperpentos* no suponen todavía la plena maduración un teatro épico, es bastante cierto. Hay lagunas y contradicciones en la teoría; hay insuficiencias y contradicciones también en los textos dramáticos; hay mucho “Madrid absurdo, brillante y hambriento” de la época... Todo ello es verdad, o al menos así lo entendemos nosotros. Sin embargo, y esto es quizá lo más importante, el teatro de los *esperpentos*, que es un teatro de búsquedas, responde muy bien a cuáles son las búsquedas del teatro español de hoy. Teatro de búsquedas –y de grandes hallazgos, naturalmente-, los *esperpentos* suponen una base firme, a partir de la cual se puede pensar en un teatro épico español (Doménech, 1966: 134).

Ricardo Doménech fue uno de los adalides del “brechtismo” de los años 60, probablemente el más importante junto con Ricard Salvat y Alfonso Sastre. Posteriormente su entusiasmo por el teatro épico se fue templando. Su interés por lo trágico y los elementos míticos que aparecen en el teatro de Valle Inclán y García Lorca lo fueron alejando de la estricta observancia brechtiana, que, por otro lado, nunca produjo en España un teatro épico de calidad. Pero siempre mantuvo la convicción firme de que no puede haber un teatro de altura y de profundidad si no se encuentra ligado a la realidad social de su época, si no expresa las preocupaciones, los anhelos de todo un pueblo. Fue, y lo siguió siendo hasta el final de su vida, el gran crítico español del compromiso.

APÉNDICE

ARTÍCULOS DE CRÍTICA TEATRAL PUBLICADOS POR RICARDO DOMÉNECH⁵

A) REVISTAS.

Acento cultural.

Nº 2 (diciembre 1958).

- “*La piel de nuestros dientes*, de Wilder. Teatro Nacional de Cámara”, pp. XVI-XVII.
- “La actualidad del esperpento. *Don Friolera*, de Valle Inclán, por el TEU de Madrid”, p. XVIII.
- “Priestley, un paso en falso”, pp. XIX-XX.
- “*La casa de pescar. Dos hombres en la noche*. El límite de la eficacia”, pp. XXI-XXII.

Nº 3 (enero 1959).

- “El dedo en la llaga. *Un soñador para un pueblo*”, pp. XVIII-XIX.
- “La latitud del humor. *La casa de té de la luna de agosto*”, pp. XX-XXI.
- “Comedia de humor francesa. *Bobosse*”, pp. XXI-XXII.
- “Dos comedias españolas. *Esta noche es la víspera. Hay alguien detrás de la puerta*”, pp. XXII-XXIV,
- “Tres actuaciones de teatros de cámara. *El gesticulador*, de Usigli, por “Los juglares”, *Spectros*, de Ibsen, por el Teatro “Fénix”; *El panteón*, de Ghelderode, y *El profesor Taranne*, de Adamov, por el Teatro de Ensayo “Escena”, pp. XXIV-XXV.

⁵ Incluimos en este repertorio los artículos de crítica y crónica teatral publicados por Ricardo Doménech que hemos podido localizar: es muy probable que nuevas indagaciones descubran nuevos textos. No hemos tenido en cuenta, además, otros tantos artículos sobre narrativa, poesía o sociología cultural, y las abundantísimas críticas de libros.

-

Nº 4 .- Febrero 1959.

- “Un teatro crepuscular”, pp. 61-66.
- “Una tentativa importante. *La feria de Cuernicabra*”, pp. XVIII-XX.
- “Anécdota casi histórica. *El amor es un potro desbocado*”, pp. XX-XXI.
- “Humor en miniatura. *Asesinar no es tan fácil*”, p. XXII.
- “Teatritos de cámara. *Vuelve, pequeña Sheba. Collacocha. El paraíso de los imprudentes* y noticia triste de un festivalito”, pp. XXIII-XXV.

Nº 5.- Marzo 1959.

- “Ejercicio para cinco dedos”, pp. XXII-XXIV.
- “La encantadora familia Bliss”, pp. XXIV-XXV.
- “Dos sesiones privadas”, p. XXV .
- “Paso: dos veces”, pp. XXV-XXVI.
- “El Festival para agrupaciones de cámara”, p. XXVII.

Acotaciones.

Nº 4 (enero-junio 2000).

- “Lectura de los clásicos”, pp. 9-18.

Nº 21 (julio-diciembre 2008).

- “Acercamiento a *La última cena*”, sobre *La última cena*, de Ignacio Amestoy, pp. 87-92.

Anales de Literatura Española Contemporánea.

Volumen XI, nº 1-2, monográfico sobre García Lorca (1986).

- “Nueva indagación en *Doña Rosita la soltera*”, pp. 79-90.

Cuadernos Hispanoamericanos.

Nº 128-129 (agosto-septiembre 1960)

- “Notas sobre teatro: Proyecto de Gran Anfiteatro Móvil de Barrault. Crítica de *La cornada*, de Alfonso Sastre. Crítica de *Un niño azul para esa sombra*, de René Marqués”, pp. 251-263.

Nº 130 (octubre 1960)

- “Notas sobre teatro: Dido, Pequeño Teatro: estreno de *Doña Endrina*. El teatro español en provincias. El escritor [A. Mille] y sus limitaciones”, pp. 99-111.

Nº 131 (noviembre 1960)

- “Notas del teatro: Palabras de bienvenida [*Yerma*, estrenada por Luis Escobar en Spoleto]. El descrédito de la crítica. El *Rabinal Achí* y una llamada al Teatro Español Universitario”, pp. 305-316.

Nº 132 (diciembre 1960)

- “Notas sobre teatro: Reflexiones a propósito del teatro lorquiano”, pp. 480-484.

Nº 133 (enero 1961)

- “Notas sobre teatro: Crítica de *Las meninas*”, pp. 119-124.

Nº 138 (junio 1961)

- “Notas sobre teatro: *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega. Una temporada del G.T.R. [Grupo de Teatro Realista]”, pp. 381-387.

Nº 139 (julio 1961)

- “Notas sobre teatro: *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda”, pp. 140-146.

Nº 142 (octubre 1961)

- “Actuación en Madrid del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile: *La pérgola de las flores*, *Deja que los perros ladren* y *Versos de ciego*”, pp. 118-125.

Nº 143 (noviembre 1961)

- “Notas sobre teatro: Noticia del teatro argentino. I Festival de Hita”, pp. 257-262.

Nº 144 (diciembre 1961)

- “Notas de teatro: Divagación sobre los premios”, pp. 422-427.

Nº 145 (enero 1962)

- “La concha del apuntador en el teatro”, pp. 95-98.

Nº 149 (mayo 1962)

- “Notas sobre teatro: *La dama del alba*, o la realidad poetizada”, pp. 276-280.

Nº 150 (junio 1962)

- “Notas sobre teatro: Lo social en Lope de Vega (*Fuenteovejuna*). Lo erótico en Lope de Vega (*La bella malmaridada*). Piezas en un acto de Max Aub”, pp. 414-418.

Nº 151 (julio 1962)

- “Notas sobre teatro: Presentación del Teatro de la Ciudad de Montevideo. *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, por el TEU. *Las criadas*, de Genet, por Dido Pequeño Teatro”, pp. 135-140.

Nº 152-153 (agosto-septiembre 1962)

- “Notas sobre teatro: Últimas representaciones del Teatro de la Ciudad de Montevideo. El Festival de Hita”, pp. 308-312.

Nº 154 (octubre 1962)

- “Notas sobre teatro: La censura y los problemas laborales de los actores”, pp. 86-89.

Nº 155 (noviembre 1962)

- “Notas sobre teatro. Empieza la temporada. *El deseo bajo los olmos*, de O’Neill. *Alrededor de siempre*, de Santiago Moncada. *Soledad* y *La difunta*, de Unamuno. *Bodas de sangre*, de García Lorca”, pp. 276-281.

Nº 156 (diciembre 1962)

- “Notas sobre teatro: *El concierto de San Ovidio*, de Buero Vallejo. *La última cinta*, de Samuel Beckett. *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, pp. 465-470.

Nº 160 (abril 1963)

- “Notas sobre teatro: Así va la temporada”, pp. 163-166.

Nº 161-162 (mayo-junio 1963)

- “Crítica de un homenaje: IV Centenario del nacimiento de Lope de Vega”, pp. 759-762.

Nº 166 (octubre 1963)

- “Notas sobre teatro: El primer Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón”, pp. 146-150.

Nº 180 (diciembre 1964)

- “Un nuevo actor para un nuevo teatro”, pp. 505-512.

Nº 181 (enero 1965)

- “Notas sobre teatro”, pp. 141-145.

Nº 182 (febrero 1965)

- “Notas sobre teatro: *Después de la caída*, de Arthur Miller”, pp. 372-380.

Nº 184 (abril 1965)

- “Max Frisch continúa inédito”, pp. 177-183.

Nº 185 (mayo 1965)

- “¿Por qué *Las Troyanas*?”, pp. 402-406.

Nº 186 (junio 1965)

- “El joven teatro”, pp. 564-568.

Nº 190 (octubre 1965)

- “Notas sobre teatro: Durrenmatt”, pp. 145-149.

Nº 191 (noviembre 1965)

- “Notas sobre teatro: El teatro-documento”, pp. 376-381.

Nº 192 (diciembre 1965)

- “Notas sobre teatro: Una reposición y un comentario. I. *La Celestina*. II. Los grandes estrenos perdidos”, pp. 594-599.

Nº 193 (enero 1966)

- “Eugene O’Neill y su *Electra*”, pp. 148-151.

Nº 194 (febrero 1966)

- “Notas sobre teatro: Colección de discos *La Palabra*”, pp. 342-345.

Nº 195 (marzo 1966)

- “Notas sobre teatro: Lo que no dicen las carteleras”, pp. 550-555.

Nº 196 (abril 1966)

- “Notas sobre teatro; Elección y renuncia (*El sol en el hormiguero*, de Antonio Gala. Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y

del espectáculo (*Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, por el TEM. Arniches y el teatro popular (*El señor Adrián el primo*)), pp. 152-157.

Nº 197 (mayo 1966)

- “Edward Albee”, pp. 415-419.

Nº 198 (junio 1966)

- “Notas sobre teatro: El personaje dramático contemporáneo”, pp. 636-641.

Nº 199-200 (julio-agosto 1966)

- “Para una visión actual del teatro de los esperpentos”, pp. 455-466.

Nº 201 (septiembre 1966)

- “El teatro de Max Frisch”, pp. 777-787.

Nº 202 (octubre 1966)

- “Tres obras ejemplares del nuevo teatro inglés: Josephine o la víctima inocente (*Un sabor a miel*, de S. Delaney). La lógica de Musgrave (*La danza del sargento Musgrave*, de John Arden). De un mundo contemporáneo (*El portero*, de Harold Pinter)”, pp. 199-206.

Nº 203 (noviembre 1966)

- “Un montaje de *Numancia* y el problema de los clásicos”, pp. 457-463.

Nº 204 (diciembre 1966)

- “Valladolid: festival y congreso de Teatro nuevo”, pp. 724-728.

Nº 206 (febrero 1967)

- “El teatro difícil”, pp. 357-360.

Nº 207 (marzo 1967)

- “La decisión”, pp. 478-492.

Nº 208 (abril 1967)

- “El teatro, hoy”, p. 171 y pp. 189-193.
- “A propósito de *Madre Coraje y La persona buena de Sezuan*”, pp. 179-184.

Nº 209 (mayo 1967)

- “El Gran Duque de Gandía”, pp. 419-425.

Nº 210 (junio 1963)

- “A propósito de *Mariana Pineda*”, pp. 608-613.

Nº 211 (julio 1967)

- “El Piccolo Teatro de Milán”, pp. 183-192.
- Nº 214 (octubre 1967)
- “Primera crónica del teatro de Laín”, pp. 218-223.
- Nº 215 (noviembre 1967)
- “Moliere”, pp. 420-428.
- Nº 216 (diciembre 1967)
- “Pirandello y su teatro de crisis”, pp. 538-552.
 - “A propósito de *El tragaluz*”.
- Nº 217 (enero 1968)
- “*El tragaluz*, una tragedia de nuestro tiempo”, pp. 124-136.
- Nº 218 (febrero 1968)
- “Slawomir Mrozek”, pp. 409-414.
- Nº 219 (marzo 1968)
- “Mrózek y *Tango*”, pp. 600-604.
- Nº 221 (mayo 1968)
- “En un momento de transición”, pp. 440-442.
- Nº 226-227 (octubre-noviembre 1968)
- “*Azorín*, dramaturgo”, pp. 390-405.
- Nº 229 (enero 1969)
- “El teatro de Lauro Olmo”, pp. 161-172.
- Nº 233 (mayo 1969)
- “Notas de bibliografía teatral”, pp. 466-477.
- Nº 257-258 (mayo-junio 1971)
- “De Rosales, Cervantes y la libertad”, pp. 535-541.
- Nº 259 (enero 1972)
- “Introducción al teatro de Rafael Alberti”, pp. 95-126.
- Nº 261 (marzo 1972)
- “Circunstancia y literatura actuales de Idefonso Manuel Gil”, pp. 591-602.
- Nº 360 (junio 1980)
- “Volver”, pp. 593-599.
- Nº 433-434 (julio-agosto 1986)

- “Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)”, pp. 293-310.

Cuadernos para el diálogo.

Nº 9 (Junio 1964).

- “De cómo fue imposible un diálogo sobre teatro”, pp. 40-41.

Nº 19 (abril 1965)

- “Del teatro de hoy en España. I El nivel de nuestros espectáculos”, pp. 40-41.

Nº 26 (noviembre 1965)

- “Del teatro de hoy en España. II Nuestra literatura dramática”, pp. 40-41.

Nº monográfico dedicado al Teatro español (junio 1966)

- “Del teatro de hoy en España. III Los trasterrados”, p. 34.

Nº extraordinario VI dedicado a La cultura hoy (julio 1967)

- “*La muralla*, trece años después”, pp. 68-69.

Nº 106 (julio 1972)

- “¿Qué teatro se puede hacer en Portugal?”, p. 45.

FGL

Nº 7-8 (diciembre 1990)

- “Doble lectura de *Así que pasen cinco años*”, pp. 233-254.

Insula.

Nº 170 (enero 1961)

- “Inciso sobre teatro. Estreno de *Las meninas*. Inauguración del Grupo de Teatro Realista”, p. 4.

Nº 173 (abril 1961)

- “El tiempo joven. Festival regional del TEU”, p. 4.

Nº 174 (mayo 1961)

- “El tiempo joven. *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y *Arlequín, servidor de dos amos*, de Goldoni, por el Teatro de cámara de Esteban Polls”, p. 4.
- Nº 176-177 (julio 1961)
- “Quien lleva dentro de sí un mundo verdadero” (Sobre Valle Inclán), p. 15.
- Nº 178 (septiembre 1961)
- “Apunte sobre la joven literatura dramática”, p. 4.
 - “Quien lleva dentro de sí un mundo verdadero” (Sobre Valle Inclán), p. 10.
- Nº 188-189 (julio 1962)
- “El teatro universitario, un problema”, p. 11.
- Nº 192 (octubre 1962)
- “Sobre unas limitaciones expresivas. El teatro de Alfonso Sastre”, p. 5.
- Nº 209 (abril 1964)
- “Para un arreglo de cuentas con el teatro de Alejandro Casona”, p. 15.
- Nº 232 (marzo 1966)
- “El teatro de Arrabal. Estreno de *Los hombres del triciclo* por Dido, Pequeño Teatro”, p. 16.
- Nº 241 (diciembre 1966)
- “Nuevos textos sobre el teatro de vanguardia. *Notas y contranotas*, de Ionesco. *El teatro del absurdo*, de Martin Esslin. *Teatro de protesta y paradoja*, de George Wellwarth”, p. 7.
- Nº 320-321, mono gráfico sobre Max Aub (julio 1973)
- “Semblanza del último Max Aub”, pp. 7 y 12.
- Nº 488-489 (julio 1987)
- “De Valle Inclán y Galicia”, p. 15.
- Nº 493 (diciembre 1987)
- “El estudio del teatro en España. Las escuelas de Arte Dramático”, p. 22.
- Nº 601-602 (enero 1997)
- “El teatro: género y espectáculo. Observaciones ante la nueva RESAD”, pp. 10-12.
- Nº 678, mono gráfico sobre Max Aub (junio 2003)

- “*De algún tiempo a esta parte: el comienzo*”, pp. 9-11.

-

Pipirijaina.

Nº 2.- Noviembre 1976.

- “Alberti. Estrenos republicanos”, pp. 36-42.

Nº 3.- Diciembre 1976.

- “Valle Inclán. Debate”, pp. 48-53.

Primer Acto.

Nº 8.- (mayo-junio de 1959)

- “Primer encuentro con el drama de acción social”, pp. 6-10.

Nº 11.- (noviembre-diciembre de 1959)

- “Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo”, pp. 3-8.

Nº 16.- (septiembre-octubre de 1960)

- “Los libros en el teatro”, pp. 11-12.

Nº 17.- (noviembre de 1960)

- “Los jóvenes en el teatro”, p. 23.

Nº 19.- (enero de 1961)

- “*Las meninas*, o la intelligentsia proscrita”, pp. 7-9.

Nº 20.- (febrero de 1961)

- “*Final de horizonte*. Premio Tirso de Molina”, pp. 48-49.

Nº 21 (marzo de 1961)

- “Festival regional del TEU”, pp. 44-46

Nº 22 (abril de 1961)

- “Teatro en toda España”, pp. 2-4.
- “Primer ciclo de clásicos burlescos, a cargo del Teatro de Cámara Máscara”, pp. 45-46.

Nº 23 (mayo de 1961)

- “Teatro de cámara”, pp. 42-45.

Nº 24 (junio de 1961)

- “*Doña Endrina* en el Festival de Hita”, pp. 49-50.
- “Teatro de cámara”, pp. 52-53.

Nº 27 (octubre de 1961).

- “*Don Juan*”, pp. 2-4.

Nº 28 (noviembre de 1961).

- “Crítica de un estreno imaginario: *Luces de bohemia*, por el Teatro Popular Español”, p. 17.

Nº 34 (mayo de 1962)

- “*Pisito de solteras*, de Jaime de Armiñán”, pp. 46-47.
- “Lectura de *Los inocentes de la Moncloa*”, pp. 47-48.
- “*Los caballeros*, de Aristófanes”, p. 48.
- “*Por la puente, Juana*, de Lope de Vega”, p. 48.
- “Otras representaciones y lecturas”, p. 48.

Nº 35 (junio-julio de 1962)

- “*Las criadas*, de Jean Genet”, pp. 35-36.
- “*El acero de Madrid*, de Lope de Vega”, p. 36.
- “*La valora*, de Agustín de Figueroa”, p. 36.
- “Teatro en Madrid”, pp. 36-37.

Nº 36 (Octubre 1962).

- “Teatro no profesional. De cara a una nueva temporada”, pp. 43-44.
- “Convocatoria del Premio Lope de Vega”, p. 45.
- “El Premio Calderón desierto”, p. 45.
- “Premio Asociación de La Rábida”, p. 45.

Nº 37 (Noviembre 1962).

- “Siete preguntas a Josefina Sánchez Pedreño”, pp. 62-63.
- “Convocatoria del Premio Isaac Fraga”, p. 63.

Nº 38 (Diciembre 1962).

- “*El concierto de San Ovidio*”, o una defensa del hombre, pp. 14-17.
- “*La última cinta*”, de Samuel Beckett, pp. 61-62.
- “*La cabeza del dragón*”, de Valle-Inclán, p.62.

Nº 39 (Enero 1963).

- “*Jacobo o la sumisión*”, de Ionesco, p. 54.
- “Homenaje del TEU a Lope de Vega”, pp. 54-55.
- “Teatro en Madrid. Otras lecturas y representaciones”, p. 55.
- “*Otra vez el diablo*”, de Alejandro Casona, p. 55.
- “Premios SEU de teatro para autores universitarios”, p. 55.

Nº 40 (Febrero 1963).

- “*El opositor*”, de Bautista de la Torre, pp. 55-56.
- “La Compañía Argentina de Mimos”, pp. 55-56.

Nº 41 (Marzo 1963).

- “*Los monos gritan al amanecer*, de José María Pemán”, pp. 41-42.
- “*La barca sin pescador*, de Casona”, pp. 42-43.
- “*El huevo*, de Marceau”, p. 42.
- “Teatro en Madrid”, p. 43.
- “*El lindo don Diego*, de Agustín de Moreto”, p. 43.
- “París descubre a Valle-Inclán”, p. 46.

Nº 42 (1963)⁶

- “Reflexiones sobre la situación del teatro”, pp. 4-8.

Nº 43 (1963)

- “*Los constructores de imperios o el Schmurz*, de Boris Vian”, p. 48.
- “*Hamlet el solista y Medea la encantadora*, de José Bergamín, pp. 48-49.
- “El Premio Tirso de Molina”, p. 49.
- “Teatro medieval de Hita”, pp. 49-50.
- “*La corona de hierro*, de Gómez de la Serna”, p. 50
- “*El soplón y Aria, hermana mía*, de Bertolt Brecht, pp. 50-51.
- “Teatro en Madrid”, p. 51.

Nº 46 (1963).

- “Antonio Gala, Premio Calderón de la Barca 1963”, pp. 50-51.

Nº 47 (1963).

- “*Calígula*, de Albert Camus”, pp. 44-45.

⁶ Los números 42-47 están fechados sólo por el año, 1963, sin indicación del mes.

Nº 48 (diciembre de 1963)

- “Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo”, pp. 15-20.
- “*El hombre, la bestia y la virtud*, de Pirandello”, pp. 58-59.
- “*La caja de arena*, de E. Albee”, pp. 60-61.

Nº 49 (enero de 1964).

- “*Los árboles mueren de pie*. Selección de juicios favorables”, pp. 20-21.
- “*Los verdes campos del Edén*, de A. Gala”, pp. 52-54.
- “*La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina”, pp. 54-55.
- “*La chica del gato*, de Arniches”, p. 55.

Nº 50 (febrero de 1964)

- “Lorca y *La casa de Bernarda Alba*”, pp. 14-16.
- “*El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare”, pp. 62-63.

Nº 51 (1964)⁷

- “Lo nuevo y lo viejo del teatro español. Una llamada al joven teatro”, pp. 27-28.
- “*Tarta de manzana*, de Enrique Bariego”, pp. 56-57.
- “*La noche de la iguana*, de T. Williams”, pp. 57-59.

Nº 52 (mayo de 1964)

- “Festival nacional del TEU. VIII Certamen nacional de Teatro Universitario”, pp. 44-45.
- “*El oído privado. El ojo público*, de Peter Shafter, pp. 57-58.
- “*La gobernadora*, de Jacinto Benavente”, pp. 58-59.
- “*El soplón*, de Bertolt Brecht”, p. 62.
- “*Eva tras el biombo*, de Ángel Escarzada”, p. 62.

Nº 54 (julio de 1964)

- “Lo nuevo y lo viejo en el teatro español. La nueva literatura dramática: sentido de su lucha”, pp. 14-16.
- “*Diálogos de la herejía*, de Gómez Arcos”, pp. 51-52.
- “Conjunto folklórico cubano de Marta Blanco”, p. 52.
- “*La casa sobre el agua*, de Betti”, pp. 52-53.
- “*Proceso a cuatro monjas*, de V. Cajoli”, p. 52.

⁷ No se indica el mes.

- “Teatro medieval en Hita”, pp. 53-54.
 - “Fin de curso en el TEM”, p. 53.
- Nº 55 (agosto de 1964)
- “Crónica del I Festival de Teatro Universitario de Nancy”, pp. 62-66.
- Nº 56 (septiembre de 1964)
- “*Alarma*, de Giménez Arnau”, pp. 72-73.
- Nº 58 (noviembre de 1964)
- “Unamuno, en Madrid”, pp. 55-56.
 - “*La zorra y las uvas*, de Figueiredo”, pp. 65-66.
 - “*Prefiero España*, de Alfonso Paso”, p. 66.
- Nº 59 (diciembre de 1964)
- “Dos obras de Ionesco”, pp. 6-7.
- Nº 60 (enero de 1965)
- “*Muy guapo, muy rubio, muy muerto*, de Keith Luger y Gil Alborg”, p. 47.
- Nº 61 (1965)⁸
- “A propósito de *Después de la caída*”, pp. 18-19.
- Nº 62 (1965)
- “Los espectáculos de un año”, pp. 12-17.
 - “*Milagro en casa de los López*, de M. Mihura”, pp. 50-51.
- Nº 63 (1965).
- “*El cerco*, de Claudio de la Torre”, pp. 44-45.
 - “*Prohibido suicidarse en primavera*, de Casona”, pp. 45-47.
 - “*Miles de payasos*, de Herb Gardner”, pp. 47-49.
 - “*La pulga en la oreja*, de Georges Feydeau”, pp. 49-50.
- Nº 64 (1965).
- “*El zapato de raso*, de Paul Claudel”, pp. 54-57.
- Nº 66 (1965).
- “*Noches de San Juan*, de López Aranda”, pp. 43-44.
- Nº 68 (1965).
- “*Los físicos*, de Dürrenmatt”, pp. 51-53.

⁸ Sin indicación del mes desde el nº 61 hasta el 73.

- “*Un paraguas bajo la lluvia*, de Ruiz Iriarte”, p. 54.
- Nº 69 (1965).
- “*La Celestina*, de Fernando de Rojas”, pp. 55-57.
 - “*Los intereses creados*, de Benavente”, pp. 58-59.
- Nº 70 (1965).
- “*A Electra le sienta bien el luto*”, pp. 27-29.
- Nº 73 (1966).
- “*El sol en el hormiguero*, de A. Gala”, pp. 47-48.
 - “*Nuestra Natacha*, de A. Casona”, pp. 49-51.
 - “*¿Quién teme a Virginia Woolf*, de Albee”, p. 53.
- Nº 100-101 (noviembre-diciembre de 1968)
- “Cinco estrenos para la historia del teatro español”, pp. 18-34.
 - “1944. *El adefesio*, de Rafael Alberti”, pp. 19-23.
 - “1949. *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo”, pp. 23-26.
 - “1953. *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre”, pp. 27-30.
 - “1958. *Los hombres del triciclo* de Fernando Arrabal”, pp. 30-32.
 - “1962. *La camisa* de Lauro Olmo”, pp. 32-34.
- Nº 117 (febrero de 1970)
- “Notas sobre *El sueño de la razón*”, pp. 8-11.
- Nº 121 (junio de 1970)
- “En busca de un nuevo espacio teatral”, pp. 4-9.
- Nº 130 (marzo de 1971)
- “Primera entrevista con Roy Hart. 4 de marzo de 1971”, pp. 18-23. (Con José Monleón.)
 - “Segunda entrevista con Roy Hart (6 de marzo de 1971)”, pp. 23-25. (Con José Estruch.)
 - “Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid”, pp. 44-51. (Con José Monleón.)
- Nº 153 (febrero de 1973)
- “*El Retablillo de don Cristóbal*, de F. García Lorca”, pp. 70-72.
- Nº 154 (marzo de 1973)

- “*La muerte de Danton*, de Buchner a Romero”, pp. 62-67.

Nº 158 (julio de 1973)

- “*Las tres hermanas*, de Chejov”, pp. 66-67.

Nº 163-164 (diciembre de 1973-enero de 1974)

- “*La cocina*, de Arnold Wesker”, pp. 97-98.

Nº 168 (mayo de 1974)

- “Notas a una lectura del teatro de Ángel G. Pintado”, pp. 12-16.

Nº 241 (noviembre-diciembre de 1991)

- “Beckett”, separata *Tres autores del absurdo*, pp. 9-13.

Teatro en Movimento. (Lisboa)

Nº 1 (marzo-abril 1973).

- “Sobre a situação do Teatro Espanhol”, pp. 42-46.

Trece de nieve.

Nº 1-2 (diciembre 1976).

- “Sobre la *Nana del caballo* en *Bodas de sangre*”, pp. 202-209.

El Urogallo.

Nº 19 (enero-febrero 1973).

- “En busca de un nuevo lenguaje teatral (De la crisis de la palabra a Roy Hart y la voz humana)”, pp. 81-90.

Nº 33 (mayo-junio 1975)

- “Autocrítica”, pp. 36-38.

Yorick.

Nº 19.- Octubre 1966.

- “Ante los primeros signos vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo”, p. 9.

B) DIARIOS

Informaciones. (Suplemento de las Artes y las Letras)

Nº 398 (26 de febrero de 1976).

- “Hacia una nueva Escuela de Arte Dramático”, pp. 1-2.

Nº 429 (30 de septiembre de 1976).

- “Gorgo, o el ejercicio violento del poder (En torno a *El adefesio*, de Rafael Alberti)”, pp. 1-2.

Nº 430 (7 de octubre de 1976).

- “De la locura a la inmolación de la juventud (Sobre *La casa de Bernarda Alba*)”, p. 7.

Nº 431 (14 de octubre de 1976).

- “Valle-Inclán entre dos siglos (Arte y compromiso en *Los cuernos de don Friolera*)”, p. 6.

El País. (Suplemento de Arte y Pensamiento)

30 de octubre de 1977.

- “Un drama inédito de Max Aub (Notas sobre *El hombre del balcón*)”, p. X.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1999), *Pipirijaina. 1974-1983. Historia, antología e índices*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

- AA. VV. (1999), *Primer acto. 1987-1998. Historia, antología e índices*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- AA. VV. (2001), *Yorick. 1965-1974. Historia, antología e índices*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- AZNAR SOLER, Manuel (2008), “Ricardo Doménech, Max Aub y el exilio teatral republicano de 1939”, en *Teatro español. Autores clásicos y contemporáneos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Fernando Doménech (ed.), Madrid, Fundamentos / RESAD, pp. 217-226.
- CANO, José Luis (1988), “Breve historia de *Insula*”, *Insula*, 499-500, pp. 1-2.
- DOMENECH, Ricardo (1966), *El teatro hoy (Doce crónicas)*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo.
- DOMÉNECH, Fernando (ed.) (2008), *Teatro español. Autores clásicos y contemporáneos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos /RESAD.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2008), “Ricardo Doménech desde la libertad, la reflexión y el compromiso”, en *Teatro español. Autores clásicos y contemporáneos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Fernando Doménech (ed.), Madrid, Fundamentos / RESAD, pp. 19-24.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (2005), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LIZARRONDO, Álvaro (2008), “Bibliografía de Ricardo Doménech”, en *Teatro español. Autores clásicos y contemporáneos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Fernando Doménech (ed.), Madrid, Fundamentos / RESAD, pp. 39-48.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2010), *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados:*

Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender, Murcia, Edit.um.

- *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral. Nos. 1-300.* Edición facsímil digitalizada (2004), Madrid, Centro de Documentación teatral.
- RAMOS ORTEGA, José (ed.) (2005), *Revistas literarias españolas del siglo XX*, Madrid, Ollero y Ramos, 3 vol.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1977), *Historia del teatro español. Siglo XX*. Tercera edición, Madrid, Cátedra.