

**Pedro Álvarez-Ossorio y Pepa Sarsa: *La vida es un sueño... de verano. De Esperpento a un teatro andaluz*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2019, 400 pp.**

EL 4 DE MAYO DE 1970 COMENZÓ EN SAN SEBASTIÁN el Festival 0. Aunque dependía del Centro de Actividades Turísticas de la ciudad, la programación corrió a cargo de *Los Goliardos*, la compañía que dirigía Ángel Facio. Allí acudieron para exhibir sus montajes, contar su trayectoria o debatir sobre el hecho teatral y sus problemas los principales grupos de teatro independiente del país: *Els Joglars*, *Los Goliardos*, *TEI*, *Bululú*, el *Teatro de Cámara de Zaragoza*... Mediado el certamen, la censura mutiló y prohibió algunas de las funciones previstas. Las compañías, exasperadas, celebraron una asamblea, ocuparon el teatro que albergaba el evento y boicotearon las funciones.

Entre los grupos presentes figuraba *Esperpento*, de Sevilla, que antes de este final abrupto representó *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclán. Pedro Álvarez-Ossorio (1945), actor por entonces de *Esperpento*, trabajó en dicha función. También es el actor principal de *La vida es un sueño... de verano*, que celebra su medio siglo de pasión por el teatro. Una carrera que comenzó en 1968 y que se ha desplegado en casi todos los frentes de la profesión pues ha sido actor, dramaturgo, director, empresario, productor, gestor cultural, director de más de una sala...

El libro es, y no es, una autobiografía. No lo es en sentido estricto pues tiene dos autores: Pedro Álvarez-Ossorio y Pepa Sarsa, que sostienen un diálogo cuyo resultado definen como «autobiografía a cuatro manos». El eje es la vida del protagonista y dado que el protagonista es co-autor, el texto es autobiográfico. Pero como ambos saben que la memoria es tramposa, Sarsa anota lo que Álvarez-Ossorio cuenta y después investiga, coteja con otras referencias, bucea en la hemeroteca, entrevista a compañeros de viaje que cubren los huecos del relato principal, que lo ratifican o que lo rectifican, y suma todo eso al diálogo. Así, la pluralidad de testimonios transforma la autobiografía en obra coral, impronta reafirmada por un título que no incluye el nombre del biografiado – o autobiografiado –, sino los dos grandes

procesos colectivos en los que participó: el fenómeno *Esperpento*, y lo que giró durante años a su alrededor, y la lucha por crear una infraestructura teatral andaluza estable.

Es revelador que casi la mitad del libro se centre en los primeros años de *Esperpento*, en su creación, sus logros, su programa de renovación teatral y los proyectos que deseaba desarrollar a largo plazo. *Esperpento* nació en 1968, se disolvió veinte años después y por sus filas pasaron cerca de doscientos profesionales de la escena. Fue uno de los puntales del teatro independiente, un movimiento de renovación teatral que sacudió el teatro español desde finales de los años sesenta hasta los primeros ochenta. Como en otras compañías independientes, los miembros de *Esperpento* provenían del teatro universitario —Álvarez-Ossorio comenzó en su equivalente del seminario de Sevilla, donde se formó—, cuya condición amateur deseaban trascender: «Se nos quedó pequeño» recuerda el actor Miguel Rellán, uno de sus primeros componentes. Que desearan superar el amateurismo no significa que quisieran unirse al circuito del teatro convencional. Al contrario, el teatro independiente tenía vocación revolucionaria. Sus referentes internacionales —Artaud, Brecht, Grotowsky, Piscator, el Living Theatre, el Festival de Aviñón de Jean Vilar, por mencionar algunos de los citados en el libro— escapaban al canon establecido en el teatro que por oposición comenzó a calificarse entonces de «comercial»: «el teatro de salón o enredo», precisa Álvarez-Ossorio, «un modelo cultural y dramático convencional y burgués».

Aquella revuelta tuvo mucho de generacional. Entroncaba con otras protagonizadas a finales de los sesenta, a lo largo del planeta, por jóvenes nacidos en las décadas centrales del siglo. Los activistas del teatro independiente, entre ellos los actores de *Esperpento*, eran hijos del 68, como observó con tino la periodista Marga Piñero. «*Esperpento* fue... una especie grito, de alarido», apunta Rellán, esbozando de modo impresionista cuánto hubo en la protesta de arrebato, de acometida. Fue «un estímulo creativo de alta densidad», observa a su vez Juan Carlos Sánchez, otro fundador. Impulso creativo de vocación integral, pues no solo movilizó a gentes provenientes del teatro: por los primeros

montajes de *Esperpento* pasaron músicos como los *Smash* — grupo fundador del rock andaluz —, pintores como Carmen Laffon o Rolando Campos, o representantes de instituciones culturales emblemáticas en Sevilla como Alfonso Guerra, uno de los fundadores de la Librería Antonio Machado.

Todo grupo de agitadores culturales que se precie tiene un manifiesto y *Esperpento* emitió el suyo al comenzar los años setenta: *Aproximación a la estética de lo borde*. Cuando Pepa Sarsa indaga entre los actores estuvieron por entonces en la compañía acerca del significado de lo borde aflora la polisemia del concepto. Borde, de una parte, es la actitud impertinente, desagradable, la voluntad de incomodar, de subvertir lo establecido, de *épater le bourgeois* algo siempre presente en los primeros montajes *Esperpento*. El espíritu de lo grotesco, de lo soez añade Álvarez-Ossorio. Humor borde que consiguió más de una vez su objetivo: provocar y que los destinatarios de los dardos se dieran por aludidos. En 1973, por ejemplo, la censura abrió un expediente a instancias del Comisario de Guerra de Lugo tras una representación de *Cuento para la hora de acostarse*, función basada en una obra del irlandés Sean O'Casey. Los actores ofrecían un «exhibicionismo grotesco de piernas» y se lanzaban a «toda clase de tocamientos», al tiempo que predominaba en la función un «tono de mofa hacia los valores religiosos, morales y militares», anotó el guardián de la moral.

Pero borde es asimismo lo que se halla en el límite. Y en esta apelación a lo liminar, *Esperpento* reivindicó los subgéneros teatrales ínfimos, populares, que ajenos a las grandes salas de programación exquisita: la revista, la chirigota, el cuplé, «el teatro de barraca y tenderete», «los espectáculos fuertes y chabacanos» precisa Álvarez-Ossorio. El borde alude también a lo geográfico, a la situación de Andalucía en el límite de la península. En este sentido la reivindicación de lo borde era la búsqueda de una seña de identidad, de un modo andaluz de acercarse al hecho escénico, diferente al de otros territorios. No solo se trataba de vindicar lo propio, sino de impedir que fuera negado. Recuerda Álvarez-Ossorio cómo al dirigir su primer espectáculo en 1968, basado en varias obras de Chéjov, debió prescindir de algunos actores incapaces de articular correctamente en castellano: el acento

andaluz, cómico en la españolada folklórica y el andalucismo de pandereta, resultaba inadecuado para el teatro serio. Adquirió entonces el compromiso luchar para que eso no volviera a ocurrir. No obstante, la mirada de *Esperpento* hacia la tierra no entrañaba tanto un repliegue, como un camino de ida y vuelta. La estética de lo borde consistía, apunta Roberto Quintana, otro histórico del grupo, en dar al teatro «la esencia de lo andaluz para devolverlo a lo universal».

En esta lucha *Esperpento* no andaba solo. Coincidió con otros grupos independientes afincados en diversos rincones del país que arremetían contra un modelo teatral radial, cuyo núcleo residía en Madrid. Desde el centro, las grandes producciones teatrales salían de gira hacia las capitales de provincias y rara vez iban más allá. Al acabar los años sesenta muchos territorios eran auténticos páramos teatrales donde crecían algunas compañías de repertorio o de aficionados. El teatro apenas llegaba a los pueblos y acudir a los pueblos fue un objetivo prioritario para quienes estaban revolucionando el panorama teatral. Tal y como escribió hace años Alberto Miralles, en una cita que recuperan Sarsa y Álvarez-Ossorio, el teatro independiente fue una rebelión contra la tiranía de Madrid, un primer y definitivo paso hacia la descentralización cultural que más adelante consolidaría el Estado autonómico.

Esta revuelta contra el orden social y cultural iba ligada al compromiso político. Compromiso a veces explícito como en el caso de Álvarez-Ossorio, militante en esa época del PCE. En alguna ocasión los integrantes de *Esperpento* hubieron de salir por piernas, huir de la policía, como ocurrió en el encuentro de teatro de Zaragoza en enero de 1969, interrumpido por la declaración del estado de excepción y durante el cual fue detenido el director aragonés Juan Antonio Hormigón. Compromiso implícito, también, en el rodaje de los espectáculos por rincones a los que jamás había llegado el teatro. O por los círculos de emigrantes españoles en Europa, como la gira de *Cuento para la hora de acostarse* que recorrió cuarenta centros culturales en Francia, Suiza, Alemania y Holanda durante el verano de 1973.

Esta gira evidenció un problema consustancial al teatro independiente: los conflictos jalonaban la trayectoria de las compañías. La historia de *Esperpento* es un rosario de divisiones y rupturas, de despedidas y reencuentros. Varios motivos contribuyen a explicar el estado de crisis permanente. Influyó el choque de egos, en una profesión que requiere una sobreexposición continua. También la evolución de las trayectorias personales, el rumbo que adquieren los diferentes proyectos vitales que con el tiempo se bifurcan hasta hacerse incompatibles. Pero también hubo razones más prosaicas. La escasez de recursos es caldo de cultivo para la tensión y el teatro independiente solía moverse en el ámbito de la penuria. Juan Carlos Sánchez recuerda «lo precario de nuestra infraestructura» en la gira europea: «siempre dormíamos en casas de gentes [...] comiendo en las casas de la gente ¡De caridad!». Todos estos factores provocaron la ruptura. En 1973 un grupo de actores dejó *Esperpento* para constituir una nueva compañía: *Teatro del Mediodía*. No era la primera crisis ni tampoco sería la última: «el teatro es y ha sido una crisis continua» reflexiona Álvarez-Ossorio. A esta esta fractura le seguirían en los siguientes años varios reencuentros y nuevas separaciones.

Otro factor ayuda a comprender el permanente estado de crisis. Si el teatro independiente se desgajó del universitario fue, en parte, por la voluntad de trascender el amateurismo. Pero dentro de las compañías independientes pervivió el contraste entre quienes deseaban lanzarse a una carrera profesional, recurriendo solo al teatro, y quienes debían combinar la escena con otra actividad profesional. «Era una gira como de aficionados» observará Juan Carlos Sánchez sobre aquella turné que desembocó en ruptura, un comentario significativo. La voluntad de huir de aquel entorno amateur hizo que algunos actores abandonaran *Esperpento* para lanzarse al teatro comercial. Otros dejaron la escena. No era fácil vivir del teatro independiente. El propio Álvarez-Ossorio, cuentan los autores, tardó en dedicarse en exclusiva al teatro. Casado con Hiltrud Hengst, su pareja durante 36 años, compañera en varias aventuras teatrales a lo largo de su vida y con quien tuvo dos hijas, compatibilizó durante años la actividad teatral con otros trabajos necesarios para sostener a la familia: fue profesor en una

escuela y gestor de una empresa de actividades culturales ligada a los actos que organizaba el PCE. Solo en 1980 se sintió seguro como para dar el salto definitivo y abandonar otras fuentes de ingresos. Dos años después dejó de lado la interpretación para dedicarse a la dirección teatral y a la dramaturgia.

La *Aproximación a la estética de lo borde* abogaba ya por la creación de un teatro estable andaluz, un objetivo que figuró siempre en el horizonte de Álvarez-Ossorio y de otros integrantes de *Esperpento*. Para ello era necesario establecer una base, contar con una sala. «Como creadores que somos — argumenta el director —, necesitamos contar la visión que tenemos o nos gustaría tener del mundo» y por esta razón «un espacio de exhibición es fundamental». Hubo un primer intento en 1979, cuando *Esperpento* y *Teatro de Mediodía* se asociaron, que no fusionaron, para crear *Teatro de Repertorio*, proyecto que apostaba por la creación de un ente público, una suerte embrión de centro dramático andaluz. El Ayuntamiento de Sevilla les ofreció la iglesia desacralizada de San Hermenegildo. «¡Por fin ya teníamos un teatro. Uno de los sueños que arrastrábamos desde el 68», acota Álvarez-Ossorio al respecto. El sueño duró poco: el ayuntamiento cambió de planes tras 183 días de programación, al tiempo que la coalición entre las dos compañías se enfriaba...

Pero el impulso siguió adelante. En 1980 surgió del entorno de *Esperpento* otro proyecto para impulsar un teatro andaluz de calidad: el Instituto del Teatro. Comenzó a funcionar en 1981 como alternativa al anquilosado programa de formación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Álvarez-Ossorio se unió a su plantilla como profesor de Dramaturgia en 1983 y llegaría a ser jefe de estudios. En 1989 el deseo de fundar un teatro andaluz estable se hizo por fin realidad con la creación del Centro Andaluz de Teatro (CAT), bajo la dirección de Roberto Quintana. Al año siguiente el Instituto del Teatro se fusionó con el CAT conformando una gran institución que abordaba el hecho teatral desde los ámbitos de la producción y la formación. También la documentación y investigación a través del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA), adscrito al CAT. Álvarez-Ossorio se sumó a este proyecto colectivo entre

1990 y 1992 como jefe de la unidad de producción y desde allí peleó por promover «una auténtica y plural dramaturgia andaluza»... Entre los montajes que dirigió en aquellos años figura *La casa de Bernarda Alba*, de 1992, por la que ganó el premio de la Asociación de Directores de Escena.

En 1992 Roberto Quintana fue cesado como director del CAT y comenzó uno de esos procesos que lamentablemente son habituales en nuestro país, fruto de un disparate absurdo: relevo en el gobierno dentro de un mismo partido en el poder, renovación de los altos cargos en la gestión cultural y viraje de 180 grados en las políticas públicas. Resultado: la destrucción paulatina de una institución que se había erigido en un referente del teatro nacional. En pocos años, el CAT pasó de ser un centro teatral modélico a convertirse institución fantasma, vaciada de contenido hasta su total desaparición. Y en la segunda mitad de la última década del siglo, con el acceso de Carmen Calvo a la Consejería de Cultura de Junta de Andalucía, le llegó la hora al Instituto del Teatro, que fue desmantelado en pocos años. Malo fue que desapareciera un centro de formación ejemplar que preparó a cerca de doscientos profesionales, algunos de los cuales figuran hoy en día entre los más cotizados en el mundo de la interpretación española. Pero aún fue peor el método pergeñado para la demolición: acoso, maltrato, desgaste, expedientes, presiones legales y otras que rozaron el límite de lo legal... Todo el repertorio de acciones que hoy cabrían bajo la denominación general de *bulling*. El Instituto cerró sus puertas definitivamente en 1999.

La batalla contra el CAT y el Instituto del Teatro fue devastadora en todos los sentidos, pero —sobre todo— en el anímico y moral. A partir de 1992, tras abandonar la unidad de producción del CAT, Pedro Álvarez-Ossorio decide dejar durante un tiempo en Andalucía y abrirse a otros horizontes. Monta una versión de Edipo en el Festival de Mérida. Se incorpora al Instituto del Teatro del Mediterráneo, que encabeza José Monleón, y dirige allí tres montajes que lleva de gira por Italia, Francia, Croacia, Eslovenia, Marruecos, Grecia, Portugal... Pero Sevilla siempre sigue en el horizonte. En 1997 funda la Asociación de Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas de Sevilla (ATAES). ATAES

será la plataforma que le permita inaugurar en 1999 la sala de teatro La Fundición, sede de la compañía de teatro del mismo nombre, con la que lleva trabajando ininterrumpidamente desde entonces. Ubicada en el centro de Sevilla, en la histórica Casa de la Moneda, la sala es una concesión municipal.

Hasta hoy en día Pedro Álvarez-Ossorio ha dirigido allí más de una quincena de montajes. Han transcurrido más de cincuenta años desde que comenzó su aventura teatral en Sevilla y ahí sigue al pie del cañón. *La vida es un sueño... de verano. De Esperpento a un teatro andaluz* es un relato detallado de la vida y trayectoria de este espíritu libre y creativo, cuya aportación a la historia del teatro y de la cultura andaluzas exige ya un reconocimiento oficial. También es una crónica imprescindible de la historia del teatro español a lo largo de este medio siglo.

Miguel Martorell Linares  
(UNED)