

## La revista *Ínsula* y el teatro de vanguardia: 1966-1982

Jesús Barrajon Muñoz  
Universidad de Castilla-La Mancha  
[Jesus.barrajon@uclm.es](mailto:Jesus.barrajon@uclm.es)

### Palabras clave:

Teatro español de vanguardia. Transición española. Recepción teatral. Revista cultural.

### Resumen:

Hasta que en los años ochenta se transformara en una publicación de crítica literaria, la revista *Ínsula*, desde su fundación en 1946, prestó atención a diversos aspectos de carácter cultural, entre los que destaca el ofrecido al hecho teatral. Este trabajo se ocupa del estudio de la recepción en las páginas de dicha revista del teatro de vanguardia español surgido a partir de la década de los sesenta. Esta renovación teatral coincide en intención con la que también se observa en la poesía y la novela, si bien en el caso del teatro se acentúa la voluntad crítica de su propuesta. Tras una breve panorámica por el teatro de los años sesenta, el artículo se centra en la labor de los críticos José María de Quinto, Ángel Fernández-Santos y Alberto Fernández Torres.

---

---

## *Ínsula* journal and the Avant-Garde theater: 1966-1982

### Key Words:

Avant-garde Spanish Theatre. Spanish transition. Reception. Cultural journal.

### Abstract:

Until it became a literary review in the 1980s, and since its foundation in 1946, *Ínsula* has focused on a broad array of cultural issues, including those related to theatrical forms. This paper studies the reception of the Spanish avant-garde theater, that emerged in the 60s, *Ínsula* reflected on its pages. A theatrical renewal coincides in intention with the one poetry and fiction underwent at the time, although, in the case of playwriting, an intentional critical perspective stands out. After a brief overview of the theater in the 60s, this article centers on the critical works of José María de Quinto, Ángel Fernández-Santos and Alberto Fernández Torres.

---

---

Hasta que en los años ochenta se transformara en una publicación de crítica literaria, la revista *Ínsula*, desde su fundación en 1946, prestó atención a diversos aspectos de carácter cultural. Es verdad que su subtítulo, «Revista bibliográfica de ciencias humanas»<sup>1</sup>, perdió pronto su razón de ser puesto que desaparecieron sus secciones de carácter científico, pero, sin embargo, el concepto de ‘letras’ mantuvo su carácter abierto, a través del cual se atendía no solo a lo literario, sino también a la filosofía, al cine y al teatro en cuanto que espectáculo sobre un escenario. Estas dos últimas secciones son menos extensas que las dedicadas a la poesía o a la narrativa, pero su presencia es relevante y el modo en el que la revista supo acoger, por ejemplo, la literatura teatral y su puesta en escena merecen de algún estudio, sobre todo porque reflejan una amplitud de miras importante en sus colaboradores, así como en su director, Enrique Canito, y en su secretario, José Luis Cano, quien más tarde sería director de la revista entre 1983 y 1987.

Nos vamos a ocupar concretamente de la recepción del teatro de vanguardia español surgido a partir de la década de los sesenta, un teatro que, en su momento y en años posteriores, recibió múltiples denominaciones, entre las que cabe destacar la de ‘nuevos autores’ o ‘nuevo teatro español’ o ‘teatro de protesta y paradoja’, título dado a partir del libro de igual título de George E. Wellwarth [1966] en el que estudiaba el teatro de vanguardia occidental de esos años y que precedió al que más tarde publicara sobre el teatro español, *Spanish Underground Drama* [Wellwarth, 1978]. Una de estas etiquetas, ‘generación simbolista’, referida a los que más tempranamente iniciaron ese giro hacia formas neovanguardistas, surgió de la que es una de sus principales señas de identidad: su oposición a las formas del teatro socialrealista. En esta ‘generación simbolista’, César Oliva [2004: 232-241] incluye los nombres de José María Bellido (1922-1994), José Ruibal (1925-1999), Luis Riaza (n. 1925), Antonio Martínez Ballesteros (n. 1929) y Miguel Romero Esteo (n. 1930). A ellos hay que añadir los nombres de otros ‘simbolistas’ —Juan

---

<sup>1</sup> En los años 80 ese título sería sustituido por «Revista de letras y ciencias humanas», que es el que conserva hasta la actualidad.



Antonio Castro (1927-1980); Hermógenes Sainz (1928-1990); Manuel Pérez Casaux (n.1930), etc.— y los de los llamados ‘nuevos autores’ —Domingo Miras (n. 1934), Luis Matilla (n. 1938), Jesús Campos (n. 1938), Manuel Martínez Mediero (n. 1937), Ángel García Pintado (n. 1940), Eduardo Quiles (n. 1940), Alberto Miralles (1940-2004), Josep Maria Benet i Jornet (n. 1940), Jerónimo López Mozo (n. 1942), etc.—, que se inician algo después en la práctica teatral, aunque como el propio Oliva [1989: 338] reconoce, la de estos últimos y la de los dramaturgos de la ‘generación simbolista’ son «facciones más separadas en los libros que en la realidad». Ambos grupos, si así puede llamárseles, estrenan sus obras en el ámbito del teatro independiente [Monleón, 1984: 18; Oliva, 1989: 338] y ambos quedarían caracterizados por el empleo de técnicas experimentales muchas veces tomadas de modelos del teatro extranjero, así como, en palabras de Raquel García Pascual [2006: 87], por «la recurrencia a la máscara, la irrupción de objetos irreales, los personajes-símbolo, los espacios oníricos, las acciones parabólicas». A los nombres de los nuevos autores, deben sumarse, por el carácter de su teatro, los de Fernando Arrabal y Francisco Nieva, a pesar de que el primero comenzara su andadura en los años cincuenta y que el segundo, salvo la publicación en 1971 de *Es bueno no tener cabeza*, debiera esperar hasta 1973 para ver publicadas algunas de sus obras, y a 1976 para que una de ellas, *Sombra y quimera de Larra*, fuera estrenada.

Las mencionadas tendencias se observan tanto en los textos de estos dramaturgos como en los espectáculos creados por grupos como Ditirambo, Els Joglars, TEI, Els Comediants, Zaj, Tábano, Crótalo, Corral de Comedias, Teatro Estudio Lebrijano, La Cuadra, así como en las dramaturgias creadas por hombres de teatro como Adolfo Marsillach y Francisco Nieva (*Marat-Sade* de Peter Weiss, 1968), Víctor García (*Las criadas* de Jean Genet, 1971; *Divinas palabras* Ramón de Valle-Inclán, 1975), Pasqual y Fabià Puigserver (*La setmana tràgica*, 1975), etc. Óscar Cornago Bernal [2000] es autor de un trabajo sobre las representaciones de la vanguardia teatral en España, donde establece dos grandes polos, el del teatro ritual y el de un «nuevo tipo de teatro



popular que llevó más allá la ruptura con los sistemas teatrales tradicionales» [2000: 29]; entre uno y otro, sitúa el teatro ritual grotesco, el narrativo popular y el happening [2000: 29-30].

La renovación teatral coincide en intención con la que también se observa en la poesía y la novela, si bien en el caso del teatro se acentúa la voluntad crítica de su propuesta. No se trataría únicamente en el caso de los dramaturgos de incorporar modelos del teatro de vanguardia extranjero o de una reutilización del tono grotesco y farsesco de la tradición española, sino también de ponerla al servicio de una clara denuncia del sistema. Con mayor fuerza que en el caso de la poesía y el teatro, el alejamiento de las formas realistas debe ser entendido como un modo de afirmar el rechazo de la norma política y social de la España de entonces. En ese sentido, afirma con acierto Monleón [1984:1] que la propuesta de este nuevo teatro «[...] podía resultar más agresiva, menos aceptable, que un teatro ideológicamente adverso pero sujeto a concepciones estéticas más familiares y, por tanto, de significaciones políticas menos ambiguas».

La elección de las fechas de 1966 y 1982 como marco –siempre discutible– de inicio y cierre de este estudio obedece a varios hechos: en 1966 o 1967, según Oliva, es cuando aparecen

[...] una serie de autores con un objetivo similar al de toda generación incipiente [...] En los últimos años de la década de los sesenta, está el origen del movimiento teatral que tendrá relevante papel en la llamada transición política, pues justamente ocupa un periodo histórico caracterizado por el final del franquismo y el principio de un sistema democrático [1989: 337]

En 1966, por otro lado, se celebra en Valladolid el Congreso Nacional de Teatro Nuevo No Profesional, en el que participan varios de los autores arriba esta; por su parte, ese año la revista *Cuadernos para el diálogo* dedica a estos dramaturgos un número extraordinario, lo que evidencia su presencia en la vida cultural española. 1966 es también el año en el Manuel Fraga pone en marcha la Ley de Prensa [Oliva, 1989: 217-221] que elimina la censura previa en los medios de comunicación; en esa ley no se menciona



específicamente el teatro, pero sí permite una mayor libertad de expresión. La fecha de cierre es menos teatral y más política: 1982 es el año en el que el PSOE llega al poder, lo que puede ser considerado como un símbolo de la normalización de la vida española, tras el fallido intento de golpe de estado de 1981 y de la convulsa transición a la democracia. Es también el año en el que uno de los autores más representativos de ese nuevo teatro, Francisco Nieva, estrena una de sus obras, *Coronada y el toro*, en un teatro nacional como el María Guerrero de Madrid, y en el que es propuesto su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, lo que habla –aunque no lo consiguiera en esa ocasión y tuviera que esperar hasta 1986– de la importancia que la cultura oficial concedía a este nuevo teatro.

### 1966-68: José María de Quinto y otros colaboradores

La recepción de estos autores y de sus representaciones tuvo la lógica acogida en las publicaciones periódicas dedicadas al teatro como *Primer acto*, pero fue muy inferior en otras revistas culturales. No es el caso de la revista *Ínsula*, muy atenta a la escritura y a la práctica teatral y sorprendentemente abierta a las innovaciones que este nuevo teatro ofrecía, fundamentalmente por parte de quienes son los encargados fijos de las reseñas teatrales: José María de Quinto (entre 1965 y 1968), Ángel Fernández-Santos (entre 1969 y 1976) y Alberto Fernández Torres (desde 1977 hasta 1987)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> José María de Quinto (1925-2005) fue narrador, ensayista, dramaturgo, director de escena y crítico de teatro, además de en *Ínsula*, en revistas como *Teatro y primer acto*. Mantuvo siempre una actitud combativa, tanto como hombre de teatro (vinculado a Alfonso Sastre en el Teatro de agitación social –TAS– y en el Grupo teatral realista –GTR–) como crítico. Eduardo Haro Tecglen [1997] tituló su necrológica del siguiente modo: «José María de Quinto, un revolucionario del teatro» y Manuel Aznar Soler [1997] prologó una antología de sus escritos con el título de «La crítica teatral marxista de José María de Quinto durante los años sesenta. De sus críticas en *Ínsula*, Aznar Soler [1997: 9] afirma que «[...] tienen un sabor inequívocamente de época: el sabor entonces dulcemente intenso y ahora agri dulce de aquella ‘década prodigiosa’, en la que, en el contexto de la llamada ‘guerra fría’, aún todo era posible, hasta el socialismo y la revolución, porque, en cualquier caso, todo iba a ser en un futuro próximo mucho mejor».

Ángel Fernández-Santos (1934-2004) fue un prestigioso ensayista, guionista –coautor, junto a Víctor Erice, del guion de *El espíritu de la colmena*– y crítico de cine y teatro. Además de en *Ínsula* colaboró en las revistas teatrales *Primer acto* e *Índice*. Como crítico de



Comenzamos en marzo de 1966, cuando la revista publica unos relatos pánicos de Fernando Arrabal [1966:16] y los hace acompañar de un texto de Ricardo Doménech en el que, a la vez que reseña la publicación de tres de sus obras, revisa la que hasta ese momento ha sido su trayectoria teatral. La actitud de Doménech en defensa del teatro de Arrabal y la lectura del mismo como un teatro de denuncia es evidente en todo el artículo:

Consideradas estas circunstancias, el inconformismo del teatro de Arrabal deja de ser –como puede parecer que sea en una lectura superficial– un inconformismo domesticado, para ser, a su manera, un inconformismo de enorme fuerza revulsiva. El ‘exilio’ –no encuentro otra palabra– del teatro de Arrabal tiene, ciertamente, unas causas sociales y culturales muy notorias: las mismas que han generado otros exilios –‘interiores’, en abundantes casos– [1966a: 16].

Poco después, en octubre, Antonio Núñez [1966] entrevista a quien con el tiempo llegará a ser uno de los autores más valorados de la vanguardia teatral española, Francisco Nieva. El motivo de la entrevista no tiene que ver con su labor como escritor, puesto que en esas fechas aún no había publicado ninguna de sus obras, sino con la de escenógrafo. Al final de año, será Doménech [1966b] otra vez quien informe al lector de un teatro transgresor y de protesta; en este caso, informa sobre las traducciones de la obra de Ionesco y de Beckett, así como sobre la publicación en la editorial Lumen de *Teatro de protesta y paradoja* de George E. Wellwarth. Pero será el encargado durante estos años de esta sección teatral, José María Quinto, quien ofrezca de manera inequívoca una posición que retrata bien la de los colaboradores de la revista en materia teatral. Las siguientes palabras de Quinto fueron escritas al hilo de su crítica de la representación en el Teatro

---

cine son recordadas sus colaboraciones en periódicos como *Diario 16* y *El País*, a las que habían precedido las realizadas para *Nuestro cine*.

Alberto Fernández Torres (n.1955) es un especialista en comunicación empresarial, labor que compaginó desde muy joven con sus colaboraciones en medios como *Ínsula*, *El público*, *Pipirijaina*, *Reseña*, *El mundo*. Es autor de diversos estudios sobre teatro actual y está muy vinculado al Centro de Documentación Teatral (CDT) y a la Asociación de Directores de Escena (ADE)



Español de Madrid de *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes, dirigida por Miguel Narros:

El reaccionarismo estético e ideológico de la crítica española en general corren parejos y ha llegado a unos extremos increíbles. Mientras el Teatro Español ha venido funcionando como un museo, como un vetusto panteón donde se exhumaban los restos de nuestros más ilustres clásicos, todo les ha parecido más o menos bien. Sin embargo, cuando en ese mismo teatro, como sucede con el montaje de Miguel Narros, se intenta la actualización de un drama, se han desgarrado las vestiduras [1966: 14-15].

José María de Quinto abandonará su sección habitual a partir de 1968. Ese año se interesa por dos obras [*Strip-tease* y *En alta mar*] del dramaturgo polaco Slawomir Mrozek [Quinto, 1968a] y por el nuevo teatro [Quinto, 1968b]. En este último trabajo, critica el giro que se le estaba imprimiendo al *Teatro Nacional de Cámara* y *Ensayo*, en el que, tras dos años de su apertura (abril 1965), habían comenzado a programarse actos folclóricos; Quinto [1968b: 15] lamenta, de este modo, «la falta de atención prestada a lo mejor y más vivo del nuevo teatro español».

Esta actitud, atenta a la actualidad y crítica respecto de la convencionalidad teatral, se verá corroborada hasta la muerte de Franco en cada uno de los colaboradores que se ocupen del nuevo teatro o de los autores de vanguardia. En 1967, por ejemplo, encontramos dos textos de Corrales Egea que así lo muestran. En el segundo [1967a] de ellos informa, en su cometido de reseñar anualmente la cartelera francesa, del estreno en París en 1966 de *Marat-Sade* de Peter Weis, cuyo estreno en España se produciría dos años después, de la mano de Adolfo Marsillach y Francisco Nieva. El otro artículo es una crónica del «Festival de teatro nuevo» celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre de 1966, seguida de un resumen de la conversación mantenida por el autor con Fernando Arrabal. El crítico da cuenta de las obras allí representadas, tan dispares como *El barón*, de Leandro Fernández de Moratín, *Edipo en Hiroshima* de Luigi Candoni, *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O'Casey, *El profesor Tarane* de Adamov o *El amante* y *El montacargas* de Harold Pinter, así como de cuatro piezas de Arrabal, entre



las que destaca *El triciclo* y *Fando y Lis*. Más allá del hecho –en sí mismo relevante– de la crónica y la entrevista con Arrabal, el artículo de Corrales Egea llama la atención por una serie de comentarios acerca del teatro español en esos años sesenta:

Creo que el desajuste que venimos arrastrando respecto a los acontecimientos históricos, las mutaciones sociales, etc., de Europa, hace que resulte sumamente arduo el arranque de un teatro contemporáneo de vanguardia, al estilo europeo, entre nosotros. Es muy significativo que un autor de esta clase, como Arrabal, haya publicado y realice su obra escénica en el extranjero [...] El ‘gran público’ estima –visto su comportamiento– que los autores españoles no pueden ni deben ser tan ‘vanguardistas’. ¿Es una reacción absurda? Me parece que no. Cuando una sociedad no ha vivido los mismos acontecimientos que otras, ni recorrido simultáneamente las mismas etapas, sus perspectivas tienen que ser diferentes, los reflejos distintos. Los problemas son también otros. Estar más allá o más acá de un acontecimiento da reacciones desiguales. Dicho de otro modo: la vanguardia española no debe pretender convertirse en una variante más de las vanguardias extranjeras –o europeas concretamente–, puesto que su público no va a reaccionar ni a sentir los mismos supuestos. El escritor español, en la novela como en el teatro, tiene que asumir esta verdad, por dura que le parezca [1967b: 15].

El interés de un análisis tan preciso de las dificultades políticas con las que se encuentra el teatro de vanguardia merecía la larga cita, cuyo pesimismo se modera finalmente cuando afirma de modo velado [1967b: 15], al final de párrafo, que las circunstancias variarían si el sistema político cambiase: «No creo que nuestro país esté menos capacitado que otros para dar grandes saltos hacia adelante y para quemar las etapas si los acontecimientos le son propicios» Este tipo de comentarios no son inusuales en la revista y pueden encontrarse en otros textos relativos a la novela o la lírica. Aun así, conviene resaltar el papel de una crítica teatral renovadora en una revista del prestigio de *Ínsula*. Una revista que, por cierto, demuestra en esos años una sorprendente devoción por Arrabal; a los textos ya señalados de 1966 y 1967, habría que añadir la publicación en «La flecha en el tiempo» de una carta de apoyo [VV. AA., 1967a] a Arrabal firmada por Vicente Aleixandre, Camilo José Cela, Luis de Pablo, José María Moreno Galván,





Antonio Buero Vallejo, Javier Aguirre, Jorge Cela Trulock, Sergio Vilar, Juan Goytisolo, María Casares, Antonio Molina, Elías Querejeta, Antonio Saura, Luis Buñuel y Jorge Semprún, publicada en el diario *ABC*, y a la que la revista *Ínsula* se adhiere. La carta surgió como un acto de apoyo a Arrabal frente los ataques que sufrió tras la publicación en 1966 de un artículo titulado «Una ópera pánica», en el que, según la revista [VV. AA., 1967a: 2], el autor decía «[...] verdades de a puño sobre la sociedad española de ayer y de hoy —esa sociedad que dejó pasar hambre a Valle-Inclán y sigue ignorando o desdeñando a sus escritores». En octubre de ese mismo año, la revista, en la misma sección de «La flecha en el tiempo» [VV.AA., 1967b], informa —con opiniones, entre otros, de Cela, Aleixandre y Samuel Beckett— de la absolución de Arrabal en el juicio por injurias y blasfemias que se le abrió en ese mismo 1967.

Otro texto importante publicado este año fue «El teatro en busca de nuevos poderes», de uno de los principales representantes del teatro ‘simbolista’, José Martín Elizondo [1967], en la que el dramaturgo español exiliado en Francia hace un repaso por las nuevas formas dramáticas, entre ellas las que él practica, esto es, las que inciden en

[...] el terreno político y social» con estructuras y modos heredados, en buena medida, del expresionismo en cuanto que ofrecen «una visión grotesca del mundo, unos héroes enfrentados con un sinnúmero de circunstancias que van sobrecargándolos de sentido simbólico, escenas cortas de máxima tensión y lenguaje de estilo elíptico con la intención de aclararnos los hechos significativos de la historia [1967: 31].

La presencia en las páginas de *Ínsula* de un autor como José Martín Elizondo y la atención de su texto a las nuevas formas del teatro occidental evidencian la voluntad de la revista de seguir fielmente la realidad del teatro y de situarse en la defensa de un teatro comprometido.



## 1969-1976: Los años de Ángel Fernández-Santos

La incorporación de Ángel Fernández-Santos a la revista es un modo de consolidar la línea iniciada por Quinto, Corrales Correa y Doménech, entre otros. Prestará atención desde sus primeras colaboraciones en *Ínsula* a las representaciones más arriesgadas del teatro español, tanto de textos y autores extranjeros (en 1969, escribe sobre la representación de *Las criadas* de Jean Genet [Fernández-Santos, 1969]; en 1975, lo hace, sobre Grotowski [Fernández-Santos, 1975a]) como nacionales. Muy interesante es, por ejemplo, el artículo que dedica al teatro independiente y que, de manera muy clarificadora, titula «Las dependencias del ‘teatro independiente’». Las afirmaciones iniciales reflejan un panorama desolador:

La historia del movimiento escénico vanguardista de los últimos decenios es, en España, la historia de una catacumba, surtida, por otra parte, y en abrumadora mayoría, con ‘géneros’ de importación. El teatro de cámara español es un teatro de camarilla. La cultura teatral española, al margen de la profesión teatral, ha depositado su semilla vanguardista en un terreno sobre el que estaba destinada inapelablemente a no crecer, a ser eterna semilla. Desde los tiempos de «Dido, pequeño teatro» hasta hoy, con escasos saltos provisionales, el impulso por transformar las formas teatrales ha venido ocurriendo como una cuestión ultramarginal y, en gran medida, mimética y colonizada por los verdaderos movimientos originales de las vanguardias europeas. No ha habido un movimiento real de vanguardia: en su inmensa mayoría, las larvas de movimiento que quisieron forjarlo, fracasaron y murieron mudas [Fernández-Santos, 1970a: 33].

Es un análisis demoledor en el que el autor no salva a nadie de manera directa e incluso, de modo velado, arremete, desde una posición no conservadora, contra las nuevas formas teatrales, en las que critica una marginalidad en la que

la investigación teatral se torna formalismo. A la tautología social –teatro para cómplices o amigos– se añade ahora una tautología estética –teatro por el teatro–. Y vemos, en definitiva, que las contradicciones tradicionales de la escena vanguardista española, lejos de superarse con la hipótesis de su ‘independencia’ –falsa–, se han acentuado y concentrado mucho más [Fernández-Santos, 1970a: 33].



Fernández-Santos observa de manera aguda uno de los principales escollos del teatro de ‘simbolistas’ y ‘nuevos autores’, así como los de los grupos que representaban sus obras: el de su meta/intrateatralidad. La posición de Fernández-Santos viene a ser la de un espoleador que quiere despertar las conciencias de esos autores y esos grupos:

Importa, por todo ello, tanto como crear un auténtico teatro independiente, y como paso previo para lograrlo, dismantelar por completo las falsas independencias, que son nada más que un sistema nuevo para hacer sobrevivir e, incluso, intensificar las peores y más antiguas servidumbres. Y el congreso de San Sebastián<sup>3</sup>, censurado por los censores y no aceptada esta prohibición por los congresistas, aunque solo sea por esto, es ya un paso adelante en la dirección que señala este camino [1970a: 33].

Podemos contrastar estas palabras con las que emplea para la crítica de uno de los espectáculos más emblemáticos de este teatro independiente, el de *Castañuela 70* [Fernández-Santos, 1970b: 15] —del que nos ofrece una opinión muy positiva por su carácter comprometido y por el modo en el que ese compromiso se lleva a cabo a través de lo que se insinúa, no por lo que directamente se dice— y, sobre todo, con un artículo publicado en el último mes de 1970 en el que habla del teatro de vanguardia. Los dos primeros tercios del mismo ofrecen un breve repaso por la vanguardia europea y continúan retratando el ambiente desolador del panorama del teatro vanguardista español en la inmensa mayoría de sus intentos: «La vanguardia es, en su raíz, una proclamación de libertad, y esta última sigue siendo, entre nosotros, una categoría subversiva. No ha habido vanguardia en España porque, en rigor, no ha habido teatro en el sentido pleno del término» [Fernández-Santos, 1970c: 14]. Añade que los escasos intentos no han pasado de ser «un chispazo aislado, imitativo, vacío como el vacío que quería ocupar, [que] no ha conducido, como es de esperar, a ninguna parte» [1970c: 14]. Sin embargo,

<sup>3</sup> Alude al I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián, celebrado del 3 al 10 de mayo de 1970, y que bien puede ser considerado un encuentro histórico del teatro independiente español.



en este caso, el final del artículo se reserva para una defensa de los nuevos escritores:

Y, mientras tanto, oscuramente, paso a paso y sin alarde, un conjunto de escritores responsables ha percibido, en un acto de finísima sensibilidad, la necesidad del empleo riguroso y racional de su imaginación poética en la orientación que señala este camino no cubierto por nadie. [...] La mejor garantía que estos escritores ofrecen es, precisamente, su enérgica conciencia de ese vacío, conciencia que les ha llevado al convencimiento de que deben empezar a edificar justamente por donde nadie lo había hecho hasta ahora; por abajo, por los cimientos, por la representación de la estructura de su propia mentalidad y del lenguaje que esa mentalidad lleva inéditamente consigo, como dimensión primera y última de su esfuerzo de existir como poesía [1970c: 14].

Fernández-Santos no nombra a ninguno de esos escritores; sin embargo, no parecen ser otros que aquellos que eran mirados con perspectiva más negativa en su artículo sobre el teatro independiente, aunque ahora sean considerados, al menos los menos miméticos respecto de la vanguardia europea, como una esperanza para la vanguardia española.

De esta actitud positiva participa un artículo publicado en dos partes en el que Fernández-Santos reflexiona sobre algunos acontecimientos teatrales de las últimas temporadas. En la primera de ellas informa de la versión de Alfredo Mañas de *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, de la adaptación de *El Buscón* de Francisco de Quevedo llevada a cabo por Ricardo López Aranda y Alberto González Vergel, de la muerte de Antonio Vivo y de la representación de *Quejío*, el espectáculo de Salvador Távora y el grupo «La cuadra», que es recibido por Fernández-Santos [1972a: 27], a pesar de sus recelos iniciales, como un modo de acercarse a la Andalucía real en cuanto que «el protagonista de este sorprendente espectáculo sea el esfuerzo, el esfuerzo del oprimido, la fatiga». La segunda parte del artículo, publicada en un número posterior, se centra fundamentalmente en el papel del actor en la construcción de un nuevo teatro. Sus juicios [1972b: 15] sobre el teatro independiente siguen siendo muy negativos: «[...] sus coletazos finales se están produciendo ya, víctimas de un planteamiento contradictorio y falsario



de sus posibilidades y de su función en la escena española», pero le reconoce [1972b: 15] algunos frutos «inconscientes»: «la formación de un público educado en niveles de percepción del hecho teatral completamente distinto de los tradicionales» y la «modificación de la mentalidad del actor». Respecto de este segundo asunto, destaca [1972b: 15] su despertar «como gremio, como una voz colectiva, que es un hecho, a mi juicio, de mayor importancia que infinidad de puestas en escena ‘cultas’ a medias y que la subida del tono medio de la calidad de las representaciones». Líneas más adelante explicita las razones de su afirmación:

La transformación del actor español se viene produciendo desde abajo, desde los actores jóvenes, y es, en realidad, una parte más espectacular que otras, pero quizá de la misma categoría e importancia, de un conjunto de transformaciones en curso en nuestra sociedad. No se trata de una serie de exigencias del actor de tipo intelectual, sino de algo más veraz y más amplio en sus planteamientos, que, indirectamente, se convierte en un debate sobre qué parte de ‘autoría’ le corresponde al actor dentro de la elaboración de un espectáculo teatral [1972b: 15].

Las palabras de Fernández-Santos surgen tras las protestas de los actores en 1972, que el autor interpreta [1972b: 15] como un «movimiento de colectivización» que «está abocado tarde o temprano, a una consecuencia general de tipo político. Toda demanda de libertad sea del orden que sea, conduce inevitablemente, en el interior de una sociedad represiva, a planteamientos de este tipo».

La posición de Fernández-Santos es compleja, pero su posición comprometida y su defensa de una renovación teatral están fuera de toda duda. A diferencia de otros críticos de izquierda, no se deja deslumbrar por las novedades del teatro independiente y denuncia algunos de sus planteamientos, pero la encausa no como una crítica de su radicalidad, sino como una constatación de que sus experimentos no dan fruto. Su posición no le impide, sin embargo, señalar algunos aspectos positivos, como los que han sido mencionados y que, inmediatamente, pone en relación con la situación española y con su voluntad de que esos síntomas transformadores en el actor



y en el público se conviertan en otros que abarquen al conjunto de la sociedad española. Lo que Ángel Fernández-Santos pone en tela de juicio no es el teatro independiente, sino su carácter minoritario y elitista. Por eso, enfatiza lo que, en su opinión, supone una transformación de mayor calado: el cambio de la función del actor y del público.

Unos meses después, en 1973, vuelve a ofrecernos otro interesante artículo en el que ordena con precisión ideas ya expresadas en los anteriores. El título del mismo es bien elocuente: «Los síntomas de un atraso» [Fernández-Santos, 1973]. Se vuelve a partir de la idea de que «el teatro en España es fenómeno envilecido» para llegar a una serie de reflexiones en torno a la próxima celebración de unas «Conversaciones de teatro» que iban a desarrollarse en varios colegios mayores de la Universidad Complutense de Madrid. Fernández-Santos señala [1973: 15] que solo serán útiles si sirven para «diagnosticar los males del teatro español», que se unen estrechísimamente a los de una sociedad no libre como la española del momento: «A una sociedad domesticada corresponde un teatro domesticado». Y añade, con palabras aún más claras que las de sus artículos precedentes: «Difícilmente se conseguirá transformar el signo que preside la atrasada vida de la escena española si no se logra cambiar el que preside y encarrila la vida del país».

Tras estos artículos reflexivos sobre ese panorama ‘envilecido’, los que envía a la revista hasta 1976 se centran en asuntos más concretos. Así, en 1974, dedica un artículo al grupo «Tábano», lo que aprovecha para continuar su disertación sobre el papel de los teatros independientes. Unas palabras al respecto podrían hacer pensar que su posición ha variado en estos años:

Los teatros ‘independientes’ marcan la pauta de nuestro teatro y son su radiografía más exacta y optimista, pues la verdad semioculta, oculta y clandestina que se ven forzados a desarrollar contra corriente alcanza tanto más vigor cuanto más mediocre es la avalancha de verdades teatrales permitidas, domesticadas y explícitas. Un solo ‘recurso de magia’ del grupo *Tábano* tiene más significado político que toda la obra completa de más de un dramaturgo especializado en teatro ‘político’. [...] Los mejores de nuestros grupos ‘independientes’ solo cuentan para sobrevivir con su



penuria y su imaginación, y si sobreviven es porque estas se han traducido en hechos. Pero el talento es, precisamente, la imaginación realizada. Nada es, por tanto, casual, si ha ocurrido [Fernández-Santos, 1974: 15].

Este tono claramente positivo respecto a este grupo y a otros que, aunque no nombra, llevan a cabo lo que el crítico elogia en Tábano, contrasta con las palabras finales del artículo [Fernández-Santos, 1974: 15], en las que vuelve a advertir de los que son, en su opinión, el riesgo y la realidad de Tábano y otros grupos: el riesgo es el de convertirse en «cultura, concebida en forma estereotipada de consumo»; la realidad no es otra que la de que «su teatro, sensitivo y directo, lo consumen, casi en exclusiva, intelectuales y hombres con recovecos»

Esta actitud pesimista, crítica, radical, la vemos llegar hasta sus últimas colaboraciones en la revista, en los años 1975 y 1976. Tras una reseña elogiosa de *Tauromaquia* de J. A. Castro [Fernández-Santos, 1975b: 31], vuelve a mostrar su desconfianza ante el valor real de las nuevas formas teatrales en «El miedo al teatro», en el que critica cómo algunos de los dramaturgos más capaces de renovar auténticamente el teatro español no son programados en las carteleras, aunque sus libros se publiquen [Fernández-Santos, 1975c: 15]: «Hay una forma singular de dejar inédito el teatro y es editarlo en forma de libro. El nuevo dramaturgo español busca la escena y encuentra la imprenta como consuelo y como cebo». Los nombres que cita son los de José Ruibal y Francisco Nieva. A este dedica la última de sus colaboraciones en torno al teatro al que estamos prestando atención. En su repaso de la temporada que acababa de finalizar, la de 1975-76, se detiene en la representación de dos breves piezas de Nieva, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*. No es posible decir que sean las primeras palabras elogiosas de Fernández-Santos, pero sí las que más claramente muestran su entusiasmo:

El teatro de Nieva es, al mismo tiempo, culto y cazurro. Ambas palabras que, por separado, pueden resultar incluso peyorativas, juntas y en crisol de su diferenciadísima calidad de escritor resultan casi gloriosas. [...] [estas dos



piezas] son efectivamente teatro: están ahí, sobre un tabladillo madrileño, admirando, indignando, regocijando y desconcertando a la parroquia, que asiste, tal vez por primera vez en su vida, a un espectáculo de erotismo y humor, negro y rojo. Con todas las consecuencias [1976: 30].

Además de los firmados por Fernández-Santos, otros artículos publicados durante estos años demuestran el interés de la revista por el nuevo teatro español. José Ruibal es uno de los dramaturgos que más atención recibe a inicios de la década de los setenta. Antonio Núñez [1970a] lo entrevista en 1970 y Carlos González Reigosa y Víctor Valembois [1971] al año siguiente, lo que pone de manifiesto el trato especial que le dedica *Ínsula*, a lo que hay que añadir el muy relevante hecho de que esta le ceda un espacio para definir su estética teatral en el año 1970. Es un muy interesante artículo en el que defiende el teatro como una totalidad poética y como un trabajo de conjunto:

Si este nuevo teatro fuera un simple cambio de lenguaje, el problema sería sencillo. Pero el trabajo abarca al conjunto del espectáculo dramático. Se acabó la simulación de realidad tanto en los actores como en la escenografía. El movimiento de los actores ha dejado de ser convencional y todos sus pasos, gestos y actitudes en la escena han de estar cargados de la intención y significación del texto. El actor ha de ser, también, una totalidad expresiva [Ruibal, 1970: 15].

En el mismo número en el que Ruibal nos ofrece su texto teórico, Georges E. Wellwarth responde a las preguntas de Antonio Núñez, y Juan Antonio Castro reflexiona sobre teatro y política. En el primer caso, Wellwarth realiza una defensa [Núñez, 1970b: 15] de la irrealidad característica del nuevo teatro que entiende como «una realidad superior, una realidad esencial –una realidad más real–, la realidad que se halla tras esa realidad necesariamente ilusoria [...]». Juan Antonio Castro, por su parte, repasa las variadas modalidades del compromiso teatral y considera especialmente valiosa la ejercida por el nuevo teatro, cuya nómina, más allá de las edades y tendencias de sus integrantes, ofrece

[...] imaginación concreta y simbólica en Ruibal; explosiva condensación en Bellido; rigor esquemático en Martínez Ballesteros; esperpéntica invasión





de acciones y palabras en [Miguel] Romero [Esteo]; acercamiento hacia el espectáculo total en Miralles; hacia el popular más incisivo en Texeidor; presencia del verbo y la construcción en Gil Novales; acerada visión farsesca en Matilla; denunciadora poesía en [Alfonso] Jiménez [Romero]; concreción simbolista en Nieva. Crueldad aparentemente ingenua de [Diego] Salvador. Alucinante realismo en López Mozo. Creación rehaciéndose en [Antonio Martínez] Mediero...líneas que se prolongan en García Pintado, observador de la realidad implacable, hacia, buscando la perfectibilidad por caminos internos, hacia Riaza, Pérez Dann –tan acusador–, Melendres..., etc. [1970: 15].

En el debate sobre el nuevo teatro español entra también, ya en 1973, Andrés Franco, quien lo hace con un artículo situado en portada y con una extensión de casi tres páginas. La fotografía que lo ilustra es la de una escena de *El hombre y la mosca* de José Ruibal en la representación que de ella se hizo en la Universidad del Estado de Nueva York en noviembre de 1971. El trabajo de Andrés Franco es el primer artículo académico que la revista dedica al nuevo teatro. Su autor trata de caracterizarlo a través de su historia y de lo que son sus propuestas frente al teatro español anterior, sin olvidar que «está integrado por dramaturgos que comparten ciertas afinidades estéticas e ideológicas, pero sin llegar a constituir un grupo fuertemente unido» [Franco, 1973: 14]. El carácter descriptivo de este ensayo no le impide a su autor [Franco, 1975: 14] mostrar su simpatía por esta dramaturgia y valorarla muy positivamente: «[...] algunas de estas obras pueden competir en condiciones favorables con el mejor teatro que se está escribiendo en el resto del mundo».

Sobre estos mismos asuntos reflexiona José Martín Elizondo en un artículo muy cercano ideológicamente al ya comentado de Fernández-Santos [1976]; su título es «Escena y tendencias actuales en el arte» y sus pilares fundamentales giran en torno a tres ideas que, como dramaturgo, ofrece a quienes intentan, como él, hacer un teatro nuevo: que se alce como denuncia contra cualquier injusticia; que la imaginación se convierta en su principal arma; que se busquen modos de comunicar que vayan más allá de los de la vanguardia histórica:



Desprendernos de los modos de expresión que vayan cayendo en la estereotopía y que a fuerza de reiterativa insistencia se erigen en retórica teatral [...] La misma ética con diferente collar, con otra estética que le [*sic*] de los ilusionismos. El arte que avanza lo consigue a fuerza de negarse, que es reinventarse y, por supuesto, situarse en la realidad concreta [...] [Martín Elizondo, 1976, 30].

Por último, habría que señalar que Arrabal vuelve a las páginas de la revista, tras una ausencia de algunos años, con el artículo que A. Carlos Isasi Angulo [1974] dedica al estreno en Alemania de *La guerra de los mil años*. De igual modo, Ruibal lo hace de la mano Jorge Rodríguez Padrón [1976] en su reseña de *Teatro sobre teatro*, la colección que la editorial Cátedra publicara con una selección de piezas breves del autor.

### **1977-1982: La incorporación de Alberto Fernández Torres**

La crítica de teatro en *Ínsula* a partir de 1977 cambia de orientación. Fernández-Santos deja de colaborar en esta sección en 1976 y es sustituido por Alberto Fernández Torres, menos dado a la teorización y más cercano a la crítica de espectáculos concretos. Aun así, en 1977 encontramos un artículo que reflexiona sobre la significación de este nuevo teatro en un texto firmado por Ángel Berenguer para el que la revista reserva su primera página. El autor, al tratar sobre el último exilio en el teatro español contemporáneo, distingue entre un primer exilio, el republicano, y un segundo, el de quienes posteriormente rompen con la España oficial abandonando el país o distanciándose radicalmente del sistema. Lo que ahora nos interesa de sus consideraciones es la idea de que

el nuevo teatro español recoge la tradición de ruptura con el sistema que existe en los primeros autores exiliados. Esta recuperación produce frutos extraordinariamente importantes en contadas excepciones y marca las líneas generales (simbolismo, surrealismo, utilización de objetos degradados o trastocados, dinámica ceremonial, humor, etc., etc.) de su carácter novador [Berenguer, 1977: 10].



Los nombres que Berenguer cita, además de Arrabal y Nieva, son Agustín Gómez Arcos, José Ruibal y José Romero Esteo.

Como ya se dijo, en estos años de democracia recién inaugurada desembarca en la revista Alberto Fernández Torres, cuyos artículos irán mayoritariamente encaminados a la crítica de espectáculos concretos. Sobre el nuevo teatro se estrena en 1978 con un texto sobre un *Schweyk en la segunda guerra mundial* de Bertold Brecht montado por el grupo «Tábano» [Fernández Torres, 1978]. Le seguirán críticas de *Oye, patria, mi aflicción*, de Arrabal [Fernández Torres, 1978]; de *Tartufo* de Molière-Llovet-Marsillach [Fernández Torres, 1979]; de *Contradanza* de Francisco Ors [Fernández Torres, 1980a]; de *Ejercicios para equilibristas* de Luis Matilla [Fernández Torres, 1980b]; de *La señora Tártara* de Francisco Nieva [Fernández Torres, 1981]; de *El engaño* de José Martín Recuerda y de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* de Adolfo Marsillach [Fernández Torres, 1981b]; de *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* de Miguel Romero Esteo [Fernández Torres, 1981c] y de *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez [Fernández Torres, 1982]. Son, en todos los casos, críticas muy personales en las que, tras situar la obra en la trayectoria del autor y de ofrecer sus principales características argumentales y escenográficas, Fernández Torres entra a fondo en la valoración de la obra. En algunos casos, sus apreciaciones pecan de un excesivo subjetivismo, pero, aun así, resultan valiosas para comprender el momento teatral.

Aunque la crítica ‘fija’ de la revista haya quedado durante esos años en manos de Fernández Torres, algunas obras y espectáculos son reseñados por otros colaboradores, entre los que cabe destacar a Andrés Franco [1977], que dialoga con Arrabal; a Félix Rebollo [1981], que reseña *De San Pascual a San Gil* de Domingo Miras; y a Antonio Castro [1981], que, en la sección de cine, comenta *Viva la muerte* de Arrabal.

Este repaso por los artículos que *Ínsula* publica durante estos años sobre el teatro de vanguardia nos confirma en la idea inicial de una revista que sigue atentamente, con interés y simpatía las innovaciones de esos



dramaturgos. También nos muestra la distinta actitud de los colaboradores, más combativa y crítica –como el propio teatro del que hablaban- antes del inicio de la transición política, más normalizada y centrada en aspectos puramente teatrales a partir de 1977, año en el que se celebran las primeras elecciones democráticas y en el que se incorpora como colaborador fijo de la revista Fernández Torres, menos dado que Quinto y Fernández-Santos a las reflexiones de carácter general sobre la función y la ética teatral. Los tiempos estaban cambiando y el teatro y su crítica dieron cuenta con rapidez, como el cine, de los efectos de esos cambios, que no eran otros que los del inicio, como ya se ha dicho, de una normalización de la vida política y cultural española.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel [1997], «La crítica teatral marxista de José María de Quinto durante los años sesenta», en José María de Quinto, *Crítica teatral de los sesenta*, Universidad de Murcia.
- ARRABAL, Fernando [1966], «7 relatos pánicos», en *Ínsula*, 232, marzo, p. 16.
- BERENGUER, Ángel [1977], «Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo», en *Ínsula*, octubre, pp. 1 y 10.
- CASTRO, Juan Antonio [1970], «Algunas reflexiones sobre teatro y política», en *Ínsula*, 289, diciembre, 15.
- \_\_\_ [1981], «*Viva la muerte*, de Fernando Arrabal», en *Ínsula*, 412, marzo, p. 11.
- CORNAGO BERNAL, Óscar [2000], *La vanguardia teatral en España [1965-1975]. Del ritual al juego*, Visor, Madrid.
- CORRALES EGEA, José [1967a], «A lo largo del año escénico II. La oleada británica con una noticia del caso Weiss», en *Ínsula*, 245, abril, p. 6.
- \_\_\_ [1967b], «Anotaciones a un festival de teatro y una conversación con Arrabal», en *Ínsula*, 244, marzo, p.15.



- DOMÉNECH, Fernando [1966a], «Teatro de Arrabal», en *Ínsula*, 232, 1966, marzo, p. 16.
- \_\_\_ [1966b], «Nuevos textos sobre el teatro de vanguardia», en *Ínsula*, 241, diciembre, p. 7.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, [1969], «*Las criadas*, de Jean Genet, en el Teatro Fígaro de Madrid», en *Ínsula*, 275-276, octubre-noviembre, p. 31.
- \_\_\_ [1970a], «Las dependencias del ‘teatro independiente’», en *Ínsula*, 284-285, julio-agosto, p. 33.
- \_\_\_ [1970b], «Teatro: *Castañuela 70*», en *Ínsula*, 288, noviembre, p. 15.
- \_\_\_ [1970c], «*Dossier urgente sobre una vanguardia*», en *Ínsula*, 289, diciembre, p. 14.
- \_\_\_ [1972a], «Al paso del teatro», en *Ínsula*, 308-309, julio-agosto, p. 27.
- \_\_\_ [1972b], «Al paso del teatro [II]», en *Ínsula*, 311, octubre, p. 15.
- \_\_\_ [1973], «Los síntomas de un atraso», en *Ínsula*, 317, abril, p. 15.
- \_\_\_ [1974], «Tábano», en *Ínsula*, 334, septiembre, p. 15.
- \_\_\_ [1975a], «Teatro pobre», en *Ínsula*, 341, abril, p. 15.
- \_\_\_ [1975b], «*Tauromaquia*», en *Ínsula*, 344-345, julio-agosto, p. 31.
- \_\_\_ [1975c], «El miedo al teatro», en *Ínsula*, 347, octubre, p. 15.
- \_\_\_ [1976], «Al paso del tiempo», en *Ínsula*, 356-357, julio-agosto, p. 30.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto [1978], «*Schweyk en la segunda guerra mundial*, de Bertold Brecht», en *Ínsula*, mayo, p. 15.
- \_\_\_ [1979], «*Tartufo* de Molière-Llovet-Marsillach», en *Ínsula*, octubre, p. 15.
- \_\_\_ [1980a], «*Contradanza*, de Francisco Ors», en *Ínsula*, junio, p. 14.
- \_\_\_ [1980b], «*Ejercicio para equilibristas*, de Luis Matilla [francotiradores]», en *Ínsula*, septiembre, p. 15.
- \_\_\_ [1981a], «*La dama tártara* de Francisco Nieva», en *Ínsula*, enero, p. 15.
- \_\_\_ [1981b], «*El engaño*, de José Martín Recuerda. *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach», en *Ínsula*, marzo, p. 15.



- \_\_\_ [1981c], «*El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, de Miguel Romero Esteo», en *Ínsula*, 414, mayo, p. 15.
- \_\_\_ [1982], «*Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez», en *Ínsula*, diciembre, p. 15.
- FRANCO, Andrés [1973], «Apuntes sobre el ‘Nuevo teatro español’», en *Ínsula*, 323, octubre, pp. 1 y 14-15.
- \_\_\_ [1977], «Diálogo con un exiliado: Fernando Arrabal», en *Ínsula*, 366, mayo.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel, *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Fundación Universitaria Española, 2006.
- GONZÁLEZ REIGOSA, Carlos, y Víctor Valembois [1971], «Entrevista a José Ruibal», en *Ínsula*, 298, septiembre, p. 4.
- HARO TECLEN, Eduardo [2005], «José María de Quinto, un revolucionario del teatro», en *El País*, 26 de septiembre, p. 42.
- ISASI ANGULO, Carlos A. [1974], «Carta de Alemania. *La guerra de los mil mundos*, de Fernando Arrabal», en *Ínsula*, 331, junio, p. 15.
- MARTÍN ELIZONDO, José [1967], «El teatro en busca de nuevos poderes», en *Ínsula*, 248-249, julio-agosto, p.31.
- \_\_\_ [1976], «Escena y tendencias actuales en el arte», 35-357, julio-agosto, pp. 30 y 32.
- MONLEÓN, José [1984], «Los ‘nuevos autores’ en el teatro español contemporáneo», en *Ínsula*, 456-57, noviembre-diciembre, pp. 1 y 18.
- NÚÑEZ, Antonio [1966], «Encuentro con Francisco Nieva», en *Ínsula*, 239, octubre, p. 4.
- \_\_\_ [1970a], «Encuentro con José Ruibal», en *Ínsula*, 281, abril, p.4.
- \_\_\_ [1970b], «Entrevista con George E. Wellwarth», en *Ínsula*, diciembre, pp. 14-15.
- OLIVA, César [1989], *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid.
- \_\_\_ [2004], *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 1ª reimpr.
- QUINTO, José María de [1966], «Crónica de teatro», en *Ínsula*, 240, noviembre, pp. 14-15.
- 



- \_\_\_ [1968a], «Crónica de teatro», en *Ínsula*, 254, enero, pp. 15-16.
- \_\_\_ [1968b], «Crónica de teatro», en *Ínsula*, 255, febrero, p. 15.
- REBOLLO, Félix [1981], «Miras, Domingo: *De San Pascual a San Gil*», en *Ínsula*, 410, enero, p. 8.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge [1976], «José Ruibal: un heterodoxo», en *Ínsula*, 358, septiembre, p. 15.
- RUIBAL, José [1970], «Un teatro como totalidad poética», en *Ínsula*, 289, diciembre, p. 15.
- VV. AA. [1967a], «Defensa de Arrabal», en *Ínsula*, 242, enero, p. 2.
- \_\_\_ [1967b], «Arrabal, absuelto», en *Ínsula*, 251, octubre, p. 2.
- WELLWARTH, George E. [1966], *Teatro de protesta y paradoja*, Lumen, Barcelona. 1ª ed. en inglés de 1964.
- \_\_\_ [1978], *Spanish underground drama*, Villalar, Madrid. 1ª ed. en inglés de 1972

