



HAL
open science

La escena teatral en Bilbao desde 1960: entre capitalidad bífida y acefalismo

Marina Ruiz Cano

► **To cite this version:**

Marina Ruiz Cano. La escena teatral en Bilbao desde 1960: entre capitalidad bífida y acefalismo. Iberic@l, 2021, Capitalité et scènes théâtrales. Espagne, XIXe-XXIe siècles, 20, pp.65-73. hal-03777410

HAL Id: hal-03777410

<https://hal.science/hal-03777410>

Submitted on 14 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La escena teatral en Bilbao desde 1960: entre capitalidad bífida y acefalismo

Marina Ruiz Cano

Le Mans Université

Resumen: La vida teatral de Bilbao está polarizada entre los teatros municipales e institucionales del centro y otros lugares de representación alternativos situados en la periferia. La consolidación de ambos se explica por las diferentes etapas hacia la profesionalización, desde la formación teatral hasta la exhibición de espectáculos desde los años 1960, cuando nace el teatro independiente en el País Vasco. Surgen así tensiones tanto dentro de la capital vizcaína como entre las tres capitales vascas para erigirse como modelo y centro de la vida escénica. Cada una de estas propuestas desarrolla una estética particular.

Palabras clave: Bilbao, teatro, capitalidad, estética.

Résumé : La vie théâtrale de Bilbao est polarisée entre les théâtres municipaux et institutionnels du centre-ville et les autres lieux de représentation alternatifs de la périphérie. La consolidation des deux s'explique par les différentes étapes vers la professionnalisation, de la formation théâtrale à l'exhibition des spectacles, que traverse la scène depuis les années 1960, période de naissance du théâtre indépendant basque. Des tensions apparaissent tant au sein de la capitale biscayenne qu'entre les trois chefs-lieux du Pays basque pour s'imposer comme modèle et centre de la vie scénique. Chacune de ces propositions développe une esthétique particulière.

Mots-clés : Bilbao, théâtre, capitalité, esthétique.

A muchos asombra, o les genera incomprensión e incluso cierta risa, que la sede del Gobierno Vasco se ubique en Vitoria-Gasteiz, acaso por no ser la ciudad más poblada de las tres capitales de provincia de la Comunidad del País Vasco¹. Sorprende menos que Donostia/San Sebastián fuera Capital Europea de la Cultura en 2016, aunque la programación que se ideó con ese motivo, y que recibió una importante financiación, decepcionara después. Bilbao, por su parte, destaca actualmente por la renovación urbanística impulsada en gran medida por la construcción del Museo Guggenheim, después de haber pasado décadas sumida en el olvido, invisibilizada por el humo negro de su industria, naval y siderúrgica, que hacía impensable el desarrollo de cualquier tipo de cultura en la “Muy Noble y Muy Leal e Invicta villa”. Sin embargo, la actividad cultural y teatral consiguen encontrar un hueco en la ciudad, abriéndose paso curiosamente desde los barrios periféricos.

Durante la década de 1960, comienzan a surgir varias compañías de teatro que, por un lado, alimentan la corriente del teatro independiente en el Estado español y, por otro, contribuyen al desarrollo de la escena teatral bilbaína y vasca. En este camino hacia la consolidación de la vida escénica, la formación en arte dramático es una etapa indispensable y que no está exenta de polémicas que enfrentan a las tres capitales por culpa del proyecto de Antzerti. Por último, y estrechamente ligada al trabajo en estos talleres, queda la cuestión de la estética teatral, tanto escénica como literaria, que instaura a su manera una cierta jerarquía artística, una capitalidad intramuros.

Así pues, nos gustaría cuestionar el papel que desempeña la ciudad de Bilbao a la hora de instaurar una capitalidad escénica, si es que esta existe, en Vizcaya. También nos interesaremos por evaluar el peso de dicha ciudad si la comparamos a la actividad teatral de las otras capitales en el País Vasco. En este sentido, es significativa la existencia de tres grupos de envergadura de teatro independiente en Bilbao —Akelarre (1966), Cómicos de la Legua (1969) y Cobaya (1970)—, mientras que Donostia/San Sebastián y Vitoria-Gasteiz solo cuentan con uno cada una —Orain (1968) y La Farándula (1968), respectivamente. ¿Qué etapas pueden diferenciarse en esta carrera hacia la consolidación teatral? ¿Qué factores explican que la profesionalización se desarrolle a dos velocidades? ¿Pueden identificarse rasgos estéticos propios de las compañías y autores de Bilbao?

El arte de Talía es históricamente un producto de la ciudad y, por lo tanto, la ausencia de grandes núcleos urbanos en el País Vasco dificulta, que no imposibilita, su desarrollo. La llegada a Bilbao de numerosa mano de obra para trabajar en la industria a lo largo del siglo xx y, en particular, a mediados de siglo, contribuye a la estabilización de la población urbana. Como consecuencia, aparece tanto un público potencial, mayoritariamente burgués, como un nuevo germen para una nueva ola de artistas que querrán renovar la escena bilbaína, principalmente desde las afueras. Esta nueva generación cuenta con hijos de familias inmigrantes de otras regiones de España —Luis Iturri, líder de Akelarre y futuro director del Teatro Arriaga de Bilbao, nace en Sevilla y llega a Bilbao de niño—, así como con jóvenes de los municipios cercanos a Bilbao, sobre todo de la margen izquierda —Álex Angulo nace en Erandio; Itziar Lazkano, en Portugalete— que se acercan a Bilbao para comenzar su carrera teatral en torno a la figura de Ramón Barea, *alma mater* de la escena bilbaína contemporánea periférica.

1. Según los últimos datos del Instituto Nacional de Estadística, a 1 de enero de 2021, la capital vasca con más población sigue siendo Bilbao (346.405 habitantes), seguida de Vitoria-Gasteiz (253.093 habitantes) y, por último, Donostia/San Sebastián (188.102 habitantes). www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2911&L=0 [15 de enero de 2022].

La ausencia de una universidad en el País Vasco, la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea no nace hasta 1980², también explica que la actividad teatral no encuentre un lugar donde arraigarse, a diferencia de lo que sucede en otras ciudades de España³. A pesar de este vacío, una de las luces que alumbran la vida teatral bilbaína se empieza a gestar desde una de las facultades, aisladas, que existen: la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Sarriko (1955), frecuentada principalmente por hijos de la burguesía asentada del País Vasco o de las provincias limítrofes. Es ahí donde el dramaturgo Ignacio Amestoy comienza sus pinitos en el teatro, y lo hace como actor, bajo la dirección de Txabi Etxebarrieta —que aún compagina su militancia en ETA con su vida de estudiante— en una adaptación de *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen. En dicha facultad, Ignacio Amestoy es también responsable de las “Aulas de Teatro y Cine” entre 1965 y 1967, y su pasión por el teatro lo hace recalar en el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, sito en el número 7 de la céntrica calle de la Diputación y donde existe un teatro de bolsillo. Allí destaca por su representación de Félix en *Lo cursi*, representada en 1966 para celebrar el centenario de Jacinto Benavente. Este homenaje fue el causante, precisamente, de profundos debates internos que aceleran la escisión del grupo, de teatro dependiente de dicho Instituto, llamado Teatroestudio. Creado en 1959, este disenso empuja a Luis Iturri a fundar Akelarre cuanto antes.

En cuanto a la sala donde se representan las obras, está situada en el cuarto piso del Conservatorio de Música, tiene capacidad para 103 espectadores y se organizan tanto talleres de mimo y declamación como representaciones benéficas⁴. Según el propio Amestoy, ese era el teatro más apreciado en Bilbao de todos los que existen en la época⁵, y no debe de faltarle la razón a tenor de las elogiosas palabras que José Monleón dedica al montaje de *El triciclo* de Arrabal en 1967:

Es curiosos que ahora, en Bilbao, unos años después, ante un público que ve poco teatro, *El triciclo* haya sido correctamente representada y correctamente entendida. Ninguna oscuridad en la comprensión. Ningún galimatías. Esta poesía surrealista de *El triciclo* y también su carga de protesta estaban al alcance de todo el mundo. [...] Ahora, en Bilbao, la crítica madrileña a *Los hombres del triciclo* resultaba casi inexplicable. ¿Cómo aceptar que, en el paso de unos años, lo que no entendieron los especialistas lo haya entendido perfectamente el público del Instituto de Cultura Hispánica de Bilbao⁶?

2. Cabe precisar la existencia de la Universidad de Deusto, enseñanza superior privada gestionada por los jesuitas e inaugurada en 1886.
3. Entre los diferentes TEUs (Teatro Español Universitario) que existieron, pensamos, sobre todo, en el Teatro Universitario de Valladolid, dirigido por Enrique Valdivieso; el Teatro Universitario Ximénez de Cisneros de Madrid, dirigido por José Manuel Garrido, el Teatro Universitario de Sevilla, el TEU de Granada, con José Martín Recuerda; el TEU de Zaragoza, en torno a José Antonio Hormigón, o el Teatro Universitario de Murcia, dirigido por César Oliva. Sí existieron un TEU en San Sebastián y otro en la Universidad de Deusto, pero sus propuestas no tuvieron mucho alcance. Para más información sobre esta cuestión, consúltese GARCÍA LORENZO, Luciano, *Aproximación al teatro español universitario*, Madrid, Editorial CSIC, 1999.
4. DE YBARRA LÓPEZ DORIGA, Fernando, *Ponencia del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica sobre sus actividades pasadas y algunas posibilidades del futuro*, Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1963, pág. 10.
5. AMESTOY, Ignacio, “Cuando fui amigo de Txabi Etxebarrieta: ¿ha sido la serie *La línea invisible* justa con él?”, *El Español*, 12 de mayo de 2020. www.elespanol.com/cultura/20200512/amigo-txabi-etxebarrieta-serie-linea-invisible-justa/489202213_o.html [6 de enero de 2022].
6. MONLEÓN, José, “Arrabal en Bilbao”, *Triunfo*, n° 260, 27/05/1967, pág. 13.

El “teatrito de Diputación”, como se le conoce cariñosamente, monta 43 espectáculos y ofrece un total de 1120 representaciones desde su nacimiento hasta su desaparición en 1973⁷ —principalmente de autores europeos como Samuel Becket, Bernard Shaw, Friedrich Dürrenmatt, Jean Cocteau, Bertolt Brecht o Michel de Ghelderode—, y esto a pesar de que el local “no reúne condiciones ni debe utilizarse para representaciones en público”⁸. La labor continúa a pesar de esta falta de infraestructuras, y alterna con algunos montajes en el exterior, por ejemplo, detrás de la Basílica de Begoña⁹, y constituye en el primer grupo teatral estable de Bilbao en una ciudad que en esta época carece tanto de público como de edificios teatrales. Cabe señalar que el Teatro Arriaga, inaugurado en 1890, con un aforo para 1.200 personas y que había formado parte del circuito de primera a nivel estatal —Federico García Lorca y la compañía de Margarita Xirgú estrenan allí varias de sus obras—, atraviesa en la década de 1960 una seria crisis. Con titularidad privada, en manos del empresario Espectáculos Trueba S. A desde 1963, cierra sus puertas en 1978. Ese mismo año baja también el telón el Teatro Campos Elíseos, que se había inaugurado en 1902 y que no retoma la actividad hasta 2010¹⁰. En esta misma época comienzan a cerrar los otros teatros de Bilbao, también reducidos a su función de proyección cinematográfica desde los años 1960 y 1970: el Teatro Trueba, en declive, se clausura en 1986 y el Teatro Buenos Aires en 1989. La iniciativa privada que caracteriza la dinámica de exhibición escénica de buena parte del siglo xx deja paso a las instituciones públicas, principalmente gracias a las políticas culturales descentralizadoras impulsadas por el gobierno del PSOE de Felipe González. A partir de la Ley de Territorios Históricos, aprobada el 25 de noviembre de 1983, las competencias en materia cultural se comparten entre el Gobierno Vasco y las Diputaciones Forales. El primero se encarga de las producciones y de la formación, mientras que las segundas financian la exhibición de los espectáculos y la programación. Por otro lado, la Ley del Patrimonio Histórico de 1985 permite la restauración y renovación de varios edificios culturales como bibliotecas, archivos, museos o auditorios. El Teatro Arriaga, cuya estructura había sufrido graves daños tras las inundaciones de Bilbao en agosto de 1983, se beneficia de esta ayuda, que marca un antes y un después en la vida escénica contemporánea de la villa. Así, su reinauguración el 5 de diciembre de 1986, bajo la dirección de Luis Iturri, conlleva por fin una primera capitalidad teatral en Bilbao.

A diez kilómetros de allí, en el municipio de Leioa, se construye en 1972 el campus de Leioa, que alberga la sede de la Universidad del País Vasco, y desde donde se intenta dar un nuevo impulso a la vida teatral vizcaína y de la capital. En el curso 1978/1979 se crea el Aula de Teatro de la UPV/EHU, dependiente de la Facultad de periodismo y dirigido en un primer momento por Luis Iturri, que compagina su actividad en la compañía Akelarre. Ocupará este cargo hasta su nombramiento como director en el Teatro Arriaga, cuando es sustituido sucesivamente por el crítico teatral Pedro Barea, el actor Carlos Sobera y el actor y dramaturgo Carlos Panera Mendieta, quien había fundado la compañía Maskarada en 1980, tras la escisión de Cómicos de la Legua por motivos principalmente lingüísticos. Este Aula de la UPV/EHU surge, entre otros motivos, por la

7. BACIGALUPE, Carlos, *Bilbao a escena*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 1988, pág. 378.

8. Norte, diciembre de 1961, s/p.

9. BACIGALUPE, Carlos, *Bilbao a escena*, *op. cit.*, pág. 365.

10. BILBAO SALSIDUA, Mikel, “Arquitectura teatral en Bilbao durante los siglos XIX y XX. De los lugares para la memoria a los espacios recuperados”, *Bidebarrieta, Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 23, 2012, pág. 49.

incapacidad de crear un centro dramático vasco, a pesar de los proyectos que quieren hacer del Teatro Arriaga la sede de un Centro Dramático que cuente con su propia compañía. A la cabeza de esta iniciativa se encuentra, precisamente, Luis Iturri, quien apuesta por una organización colectiva y una gestión por turnos, lo que se inspira claramente del espíritu del teatro independiente:

La historia teatral no puede ser la historia de cuatro o cinco grandes individualidades, sino el hecho de grupos de hombres, de equipos permanentes de profesionales de espectáculo, trabajando para un público determinado y viviendo íntimamente relacionados con una población, para su desarrollo y transformación coherente¹¹.

Al no cuajar esta idea, se decide ligar el Aula de Teatro de la UPV/EHU al Institut del Teatre de Barcelona en una estrategia para acelerar la burocracia que retrasa sin cesar la aparición de una verdadera escuela de arte dramático. La enseñanza teatral vasca y bilbaína se encuentra pues decapitada, y esta función es asumida de manera paralela por los diferentes colectivos como Tarima, que gestiona la Escuela de Teatro de Basauri, un municipio colindante a Bilbao. De hecho, las principales escuelas de teatro se ubican alrededor de Bilbao, pero no en la propia capital, y destacan, aparte de la mencionada escuela de Basauri, las de Getxo, Santurtzi y Durango. Con el tiempo, sí han ido surgiendo iniciativas privadas de formación, entre ellas Artebi o Ánima Eskola, que rivalizan con dos alternativas públicas: Escuela de Teatro y Artes Escénicas, dependiente ahora de la Facultad de Bellas Artes, y Dantzerti, la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi cuya enseñanza propone un diploma equivalente a un Grado oficial y cuya sede está en Bilbao. Sin embargo, la existencia de un centro de formación que pudiera situar a Bilbao a la cabeza de la enseñanza teatral vasca ha tenido que superar varios escollos, en particular el fracaso del proyecto de Antzerti, que privilegia la sede de la escuela en Donostia/San Sebastián. Al principio, solamente esta ciudad contaba con una sede de la escuela y, si al cabo de un año la enseñanza también podía seguirse en Bilbao y en Vitoria-Gasteiz —en pésimas condiciones, eso sí—, los dos últimos cursos solo se ofrecían en Donostia/San Sebastián. Se explica así el gran número de compañías, hoy prácticamente todas desaparecidas, que nacen de esta escuela en el territorio de Guipúzcoa: Bederen 1 (1984), Carteci (1984), Ekaitza (1982), Higa (1985), Kaiola (1985), Luar (1984) Maite Agirre (1985), Sakana (1982) o Teatropolitan (1985).

El trato dado por parte del Gobierno Vasco a las tres ciudades no respondía en absoluto a criterios de demanda ni a la existencia de una mayor o menor tradición teatral en uno de estos lugares. Así, se impone un *numerus clausus* de 20 alumnos como máximo. Este límite, igual en las tres ciudades, no toma en cuenta ni la demografía de cada provincia ni el dinamismo de la vida teatral de cada ciudad, como señalan unos alumnos en Bilbao en 1984, en un correo enviado al Ayuntamiento de la ciudad:

Vizcaya cuenta con 20 grupos teatrales y 10 talleres aproximadamente. Un elevado número de niños ha seguido cursillo de iniciación teatral a través de campañas escolares promovidas por el Ayuntamiento. Se olvida en fin que la afición teatral,

11. ERROTETA, Peru, “Euskadi. Hacia un centro dramático autónomo”, *La Calle*, nº 14, 27/06-03/07/1978, pág. 51.

y en consecuencia la necesidad de una formación técnica rigurosa cuenta en Vizcaya con más gente, más tradición y más importancia que en el resto del País Vasco¹².

En 1985, y sin motivo particular alguno ni previo aviso, toda la formación se centraliza de nuevo en la capital guipuzcoana. El aluvión de críticas, que emanan del propio equipo pedagógico, cuyas condiciones son bastante precarias, anuncia el final de este proyecto, que no es sino otro desastre más de la incompetencia en materia cultural del Gobierno Vasco, tal y como denuncia Pedro Barea:

Las subvenciones suelen dar prioridad a los espectáculos en euskera. Del bloque de 1984, las cifras más altas, sin embargo, no corresponden con los grupos euskaldunes. Recibe dos millones Maskarada, grupo que representa exclusivamente en euskera, pero toda la federación de grupos vascos (que tiene una coordinadora autónoma) reciben solamente dos millones doscientas mil, pese a aglutinar más de veinte compañías [...]

No hay política teatral en el País Vasco. Nadie ha diseñado, ni de lejos, un proyecto razonable. El teatro ha sido un empeño inútil, que cualquiera podía atender [...] Las escuelas pueden desaparecer [...] Los actores salidos de la escuela oficial no ven con claridad que se vaya camino de la creación de una compañía dramática vasca, la televisión ni hace teatro y los recién titulados se organizan a su aire [...] Lo que ha caracterizado el teatro vasco en este período ha sido [...] la más profunda y concienzuda incompetencia¹³.

En esta línea se expresa también Antonio Malonda en una entrevista a *Diario 16* en 1986, quien considera que todas las decisiones de Antzerti quedan supeditadas a criterios lingüísticos y no artísticos:

su funcionamiento es muy raro, porque la valoración no es teatral sino idiomática: te encuentras con que personas que nunca han dado expresión corporal, pero que saben euskera, son las que se encargan de la clase de expresión: es un juego absurdo en el que todo queda sometido al idioma¹⁴.

Se perpetúa así una intervención del gobierno en la vida cultural que ya denunciaba en 1965 Antonio María Labayen. En su obra *Teatro Euskaro* —primer intento de llevar a cabo una historiografía del teatro vasco de ambos lados de los Pirineos—, Labayen critica la falta de criterio y de juicio crítico a la hora de promocionar el teatro. Las obras que se galardonaban en los concursos, dicho de otro modo, las obras que recibían subvención y cuya difusión se favorecía, carecían a menudo de calidad estética, lo que dejaba en el anonimato a otros espectáculos que sí merecían

12. Dossier del Archivo Municipal de Bilbao, signatura C-017594/012 “Kepa Gallego y Virginia Araico, delegados de los cursos 1º y 2º respectivamente, de la Escuela de Teatro Antzerki de Bilbao, solicitan ayuda económica para paliar las carencias que afectan a la institución”, 1984.

13. *El Público*, nº 2, 1985, págs. 43-48.

14. Entrevista a Antonio Malonda, *Cambio 16*, nº 768, 18/08/1196, pág. 102.

un apoyo institucional¹⁵. Ante este panorama, desierto de criterios y de voluntad de construir una vida escénica de calidad, la existencia de una capitalidad teatral, sea en Bilbao o en Donostia/San Sebastián, no es sino mera utopía.

A pesar de estas dificultades, y de la ruptura en el seno del Instituto de Cultura Hispánica de Bilbao, dos figuras opuestas, pero en cierto modo imantadas, surgen para intentar imaginar un teatro en Bilbao. Nos referimos por un lado al ya citado Luis Iturri y su compañía Akelarre y, por el otro, a Ramón Barea y su labor primero en Cómicos de la Legua, luego en Karraka y, actualmente, en el Pabellón 6, donde se acaba de crear —en 2022— una compañía estable que aúna a las antiguas generaciones y a los más jóvenes.

Como ya se ha mencionado, Akelarre se funda en Bilbao en 1966 y su primer estreno es *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán. De hecho, es la primera vez en la historia que esta obra se representa en su totalidad. Le siguen espectáculos de dramaturgos extranjeros como *El rey se muere* de Eugène Ionesco (1966), *Sonata de espectros* de August Strindberg (1966), *El rehén* de Brendan Behan (1967) de Frisch o *Las criadas* de Jean Genet (1967). En los años 1970, se giran hacia autores vascos: en 1971 estrenan *Proceso, anatémización y quema de una bruja en un ensayo general*, escrita —y autoeditada— por Ramiro Pinilla y José Javier Rapha y un año después prestrenan la obra de Pío Baroja *La leyenda de Jaun de Alzate*, a partir del relato del escritor easonense que supone un homenaje a los habitantes del País Vasco y a esta tierra, y que será censurado¹⁶. A finales de esta década crean sus tres espectáculos de temática vasca: varios poemas de Blas de Otero, Gabriel Celaya y Gabriel Aresti son hipotextos de *Irrintzi: ritual del pueblo euskaro* (1977); la intertextualidad de César Vallejo es evidente en *Gerra ez* (1978), y la obra que cierra la trilogía se titula *Hator, larga memoria de un pueblo* (1981), una clara referencia a un villancico popular en euskera que narra la vuelta a casa por Navidad del hijo, que puede asemejarse a un hijo pródigo que ha abandonado el campo por la ciudad. Las obras de Akelarre solían representarse en el Teatro Campos Elíseos, hasta su mencionado cierre en 1978. Sus últimas obras, que confirman la identidad de la compañía, comparten un aura ritual, una estética expresionista que apela a los sentidos, un lenguaje poético y un ritmo lento. Cercanos a la tragedia, es este un punto en común con la obra del otro gran dramaturgo bilbaíno que empezara su carrera teatral con Luis Iturri en el Teatro de la Diputación, Ignacio Amestoy¹⁷, y que acabara por mudarse a la capital por excelencia de la escena española, Madrid. Una forma noble y un origen céntrico que no podían sino consolidar las ideas de Luis Iturri durante su dirección en el Teatro Arriaga, epicentro actual de la vida escénica en Bilbao.

Sus propuestas contrastan con el otro polo del teatro en Bilbao, con quien puede decirse que comparte la capitalidad, Ramón Barea. Fundador de Cómicos de la Legua, y autor de la mayoría de sus espectáculos, aunque los firmara el colectivo, las obras de esta compañía tratan temas sociales y están mucho más cerca del ciudadano de a pie. Si ambos sienten el veneno del teatro, la pasión de Cómicos de la Legua es pura militancia, como lo demuestran estas líneas de la crítica a *Vivir por Bilbao*:

15. LABAYEN, Antonio María, *Teatro euskaro. Notas para una historia del arte dramático vasco*, t. I San Sebastián, Auñamendi, 1965, pág. 17.

16. BAREA, Pedro, “Irrintzi por Akelarre de Bilbao”, *Pipirijaina*, nº 5, noviembre de 1977, pág. 6.

17. CONSÚLTASE la tesis de DUTOYA-DESMOULIÈRE, Claire, *La Théâtralisation de l’Histoire et le tragique dans le théâtre d’Ignacio Amestoy (1979-2015)*, tesis doctoral: Estudios Hispánicos y Latinoamericanos: Universidad París 3 - Sorbonne Nouvelle: 2020.

Vivir por Bilbao es una reflexión histórica, entre el aguafuerte y la acuarela. Rápida y agria. Con trallazos y veladuras [...] textos sobre el arquitecto Bastida, que fue en su tiempo un paternal innovador desde su cargo de urbanista municipal; trabajos universitarios sobre los barrios obreros, como el de Irala, en los que Bilbao descargaba la inmigración; documentos sobre las aglomeraciones mineras o industriales en Gallarta y Baracaldo, sobre las primeras expresiones del movimiento obrero...¹⁸

Parodias, tópicos y una estética a veces cercana a la Comedia del Arte caracterizan las propuestas de este grupo creado en 1969, que evoluciona considerablemente desde sus primeras propuestas. Al principio, sus espectáculos echan mano de la poesía, y se asemejan más a lecturas dramatizadas que a obras de teatro donde lo que prima es la acción y la pantomima. Prueba de ello son *Recital y biografía del poeta Miguel Hernández*, un homenaje al poeta que recorre la vida y obra del alicantino; el recital de poemas de Nicolás Guillén o *La voz antigua de la tierra*, a partir de poemas de León Felipe. Después de poner en escena las *Silencio pollos pelones*, del dramaturgo mejicano Emilio Carballido, *Nuevo retablo de las maravillas* de Cervantes, revisitado por Lauro Olmo, y *La niña y el pelele*, original de Lauro Olmo, se lanzan a crear sus propios espectáculos, la mayoría de ellos pensados para representar en lugares exteriores.

Gracias a la escritura colectiva, a sus espectáculos principalmente bilingües y, sobre todo, a las temáticas cercanas al ciudadano, en la línea del nuevo teatro vasco defendido por Gabriel Aresti¹⁹ y Bernardo Atxaga²⁰, Cómicos de la Legua se convierte en emblema de un verdadero teatro popular que nace en las asociaciones de vecinos y talleres de los barrios periféricos obreros. Comienzan ensayando en un local del barrio de Bolueta, a las afueras del este Bilbao. Con los años, los miembros de este colectivo organizan numerosos ciclos de teatro infantil y juvenil, talleres para inventarse esa formación teatral inexistente y, hoy en día, dan vida a la sala Pabellón 6, ubicada en unos antiguos pabellones a las afueras de Bilbao, esta vez al oeste. Fuerzas centrífugas frente al impulso centrípeto de aquellos que se iniciaron en el teatro a partir de la universidad, cercanos a la burguesía del ensanche. Se distinguen pues dos maneras diferentes de concebir el teatro en Bilbao, sin que ninguna de ellas relegue a la otra a un segundo plano: una visión más central y elitista; la otra, (meta)periférica y popular. Cabe señalar, sin embargo, una tentativa de Akelarre en 1971 —mucho antes pues de que encontraran su estética a través del rito— de montar un espectáculo humorístico que critica la ciudad de Bilbao y sus habitantes: *Bacalao al pil-pil*, de Juan Carlos Eguiñor. La obra se censura y había de representarse en “El Desván”²¹, un café-teatro montado por los propios miembros de Akelarre situado en la calle Zabalbide, entre el centro histórico de la ciudad y el barrio obrero de Santutxu. Un *entre-deux* a puerta cerrada que no puede ni cuajar en la periferia ni el centro, y que acaba por quebrar. La única manera de unir ambas realidades, de dotar de cohesión a la capital, es la calle.

18. BAREA, Pedro, “2 espectáculos, un libro y algunas noticias más, *Pipirijaina*, n° 4, junio de 1977, pág. 17.

19. Ver la conferencia ARESTI, Gabriel, “Euskal teatro berri baten beharra: euskal komedia” [Traducción: “La necesidad de un nuevo teatro vasco: la comedia vasca”], pronunciada el 13 de mayo de 1964 en el marco de la semana teatral de Donostia/San Sebastián. susa-literatura.eus/liburuak/ares10 [3 de marzo de 2022].

20. Ver ATXAGA, Bernardo, “Euskal Theatro Berria (ren bila) (I) [Traducción: “En busca de un Nuevo Teatro Vasco”]”, *Anaitasuna*, n° 268, 15/01/1974 y “Euskal Theatro Berria (ren bila) (II)”, *Anaitasuna*, n° 269, 15/02/1974.

21. Ver BACIGALUPE, Carlos, *Bilbao a escena*, *op. cit.*, págs. 394-397.

Conclusiones

En las últimas décadas del siglo xx, el número de compañías de teatro sorprende tanto más cuanto que el territorio es pequeño. Se observa sin embargo una mayor proporción de profesionales en Guipúzcoa, el territorio menos poblado como se ha indicado anteriormente. Incluso los estudios sobre la escena guipuzcoana son más numerosos. Pero a finales de siglo, la situación evoluciona y comienza a cobrar importancia la vida teatral vizcaína:

Curiosamente, es en Bizkaia donde en estos años finales del siglo xx surgen las primeras señales de un teatro joven, con ganas de hacerse un hueco y, al mismo tiempo, con deseos de buscar caminos propios de expresión.

No ocurre lo mismo en Guipúzcoa, ni en Álava o Navarra, donde cuesta encontrar a jóvenes creadores con deseos de arriesgarse y de proponer sus propias ideas, no las heredadas²².

A pesar de la existencia de Dantzerti en Bilbao, la formación teatral ha sido siempre asegurada por varias escuelas y talleres de teatro que solían situarse a las afueras de las ciudades, o en otros municipios, lo que diseña una cartografía dispar de los centros de enseñanza teatral.

“Un repaso a vista de pájaro del teatro vasco de los último 25 años es, también, una mirada a un colectivo que nace prácticamente de la nada. El teatro profesional era inexistente, pero algunos grupos ya caminaban hacia ese propósito, aunque seguramente sin saber muy bien qué había allí²³”. Este balance del final del siglo xx a la hora de calificar la salud de la escena vasca muestra que la noción de capitalidad, entendida ora como jerarquía, ora como poder, no puede aplicarse totalmente a la realidad teatral de esta comunidad. Como hemos intentado demostrar, la vida escénica en el País Vasco, y más concretamente en Bilbao, se ha consolidado de manera más bien horizontal y colectiva. Ha surgido así un circuito que, cual planta briofita, ha crecido a la sombra, sin necesidad de raíces. En este devenir escénico, destaca además el papel desempeñado por el teatro de calle, que se acerca al ciudadano y consigue tejer una red de exhibiciones al margen de la limitada eficacia de las instituciones a la hora de consolidar un circuito de difusión, que sí podemos afirmar que existe desde inicios del siglo xxi²⁴. Un camino pues arduo y lento, en el que el teatro de calle se ha erigido como el corazón, más importante que la(s) cabeza(s), de la escena bilbaína y vasca contemporánea.

22. AGUIRRE SORONDO, Juan y URKIZU, Patri, *Euskal Herria emblemática. Teatro y cine vasco*, Lasarte-Oria, Etor-Ostoa, 2002, pág. 102.

23. *Ibid.*

24. Para más información sobre este circuito, en particular el alternativo, así como sobre las iniciativas institucionales para intentar transformar Bilbao en una capital de las artes escénicas de calle, pueden consultarse los artículos RUIZ CANO, Marina, “Los espacios teatrales del ‘Off Bilbao’: de la emergencia a la consolidación”, in *Teatro hispánico en los inicios del siglo xxi. Híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*, Mónica Molanes e Isabelle Reck (eds.), Visor, Colección Biblioteca Filológica Hispana, 2019, nº 233, págs. 495-506 y RUIZ CANO, Marina, “De espectáculos por Bilbao”, *Crisol*, nº 5, “Callejeando/La rue dans tous ses états/a rua em todas as vias”, 2019, págs. 389-403.