

**COLECCION
TEORIA ESCENICA**

DOCUMENTOS
SOBRE
**EL TEATRO INDEPENDIENTE
ESPAÑOL**

COORDINACION: ALBERTO FERNANDEZ TORRES

DOCUMENTOS

SOBRE

EL TEATRO INDEPENDIENTE ESPAÑOL



NR 3344

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

TEORIA ESCENICA

Colección editada por el Centro Nacional
de Nuevas Tendencias Escénicas

Director: Guillermo Heras •

Coordinado por Alberto Fernández Torres

© CNNTE

ISBN: 84-505-5003-3

Depósito Legal: M-2721-1987

NIPO-302-86-014-3

Impresor:

GRAYMO, S.A.
C/. del Mazo, s/n. (esquina C/. Metal)
Polígono Industrial San José de Valderas
ALCORCON (MADRID) - Teléfono 641 20 11

INDICE

Prólogo (Alberto Fernández Torres)	9
--	---

CAPITULO PRIMERO

— Los antecedentes (1963-1967)	15
— I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón (José Sanchís Sinisterra)	21
— Conclusiones de las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia	25
— Planteamientos de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales	31
— Sobre los públicos y la proyección del Grup Gil Vicente (Feliu Formosa)	35
— Carta a los grupos no profesionales españoles	39
— Conclusiones de las conversaciones nacionales sobre teatro actual de Córdoba	45
— Aportaciones de las conversaciones de Córdoba al Teatro Independiente (J. Martínez Bjorkman)	47
— Un cambio de actitud (Feliu Formosa)	51
— Conclusiones del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid	53
— Situación del Teatro no profesional en España (Angel Fernández-Santos)	55
— El Congreso de Teatro Nuevo de Valladolid (Angel Fernández-Santos)	75
— Profesionalidad con condiciones (Feliu Formosa)	79
— La hora del Teatro Independiente (Xavier Fábregas)	81
— Hacia el Teatro Independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)	83

CAPITULO II

— Hacia el Teatro Independiente (1968-1974)	87
— (Qué es) BULULU	103

— A la búsqueda de un Teatro Popular (Jordi Teixidor)	107
— Teatro Comercial, Teatro Independiente, Teatro de Aficionados (Xavier Fábregas)	111
— Conclusiones de un encuentro de grupos de teatro del Maresme ..	117
— Independencia Económica	119
— Cuestionario de la encuesta realizada por «Los Goliardos»	123
— Por una acción conjunta del Teatro Independiente	125
— Las dependencias del Teatro Independiente (José Sanchís Sinisterra)	131
— Consideraciones autocríticas sobre un festival interrumpido (San Sebastián) (José Monleón)	141
— Sobre el papel del «autor» en el Teatro Independiente	149
— ¿Y un Teatro Salvaje? (Alfonso Sastre)	163
— Del Teatro de Cámara al Teatro Independiente (José Monleón) ..	153
— Método y contenido de la experiencia teatral) (María Aurelia Campmany)	169
— Cuestionario de la revista «Primer Acto» sobre el Festival Cero de San Sebastián	175
— Proyección futura del Teatro Independiente (Gonzalo Pérez de Olaguer)	177
— El teatro de los años setenta (Xavier Fábregas)	181
— Notas sobre el Teatro Valenciano (Rodolf Sierra)	183
— Planteamiento y organización del «Estudio de Teatro» (Estudio de Teatro)	191
— Primer editorial de la revista «PIPIRIPIJAINA» (Pipiripijaina) ..	205
— Autor, grupo y construcción colectiva (Luis Matilla)	209
— Proyecto de estatutos de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales	213
— El escenario y los grupos de Teatro Independiente	221
— El compromiso del autor ante el Teatro Independiente	227
— Las relaciones autor-grupo (Jerónimo López-Mozo)	235
— Correspondencia (Xavier Fábregas y Feliu Formosa)	239
— Apuntes para una definición del Teatro Independiente (Guillermo Heras Tabano)	245
— Apuntes para un análisis en profundidad del T.I. (Guillermo Heras)	253
— Acta de reunión de la Junta General de la Asociación de Grupos Profesionales y Paraprofesionales de Teatro Independiente	257

CAPITULO III

— De la Atip a las conversaciones de El Escorial (1975-1980)	263
— Los grupos de Teatro Independiente ante la huelga de actores ...	271
— Estatutos de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid	275

— Alternativas del Teatro Independiente	277
— Manifiesto de los grupos profesionales de teatro	279
— Los teatros independientes en la encrucijada (Juan Antonio Hormi- gón)	281
— Entrevista a Albert Boadella (Antoni Bartomeus)	285
— Carta de «Els Joglars» a la II Semana de Teatro de Cuenca	289
— Carta de «Els Comediants» a la II Semana de Teatro de Cuenca	291
— Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente	293
— Extracto de la memoria de la coordinadora del «Off-Grec»	299
— Comunicado de apoyo a la «Carta abierta de los Siete»	301
— Sobre la organización de encuentros de Teatro	307
— Notas para un festival de Teatro Independiente	309
— Primer comunicado público de la asamblea de Teatro Independiente profesional	311
— Por un Teatro Unitario de la revolución socialista (Alfonso Sastre)	313
— Por un Teatro Regional estable en Andalucía (Antonio Andrés Lape- ña)	315
— Documento de la coordinadora de encuentros	325
— Sobre los criterios de subvención	329
— Alternativas del Teatro Independiente A.T.I.P. (Asamblea de Madrid)	331
— Teatro estable-teatro itinerante. Una falsa oposición (Fermín Cabal)	337
— Comunicado contra el cierre de la Sala Cadarso A.T.I.P. (Asamblea de Madrid)	355
— Comunicado por la libertad de Albert Boadella	357
— Teatro Independiente, crisis de identidad (Moisés Pérez Coterillo)	359
— Aurea por la libertad de expresión	363
— Contramanifiesto en el día mundial del teatro. A.T.I.P.	365
— Hola Amics (Els Joplars)	367
— La cárcel es la muerte (Myriam de Maeztu)	369
— Propuesta de creación de la Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid (C.E.T.I.M.)	371
— A modo de autocritica, el sistema de producción en el Teatro Inde- pendiente	379
— El sistema de producción en el Teatro Independiente	381
— Comentarios para el estreno de «Terra Baixa» (Teatro de l'Escorpi)	391
— El Teatro Independiente como medio de comunicación popular (M. Pérez Coterillo, G. Heras, A. Fernández Torres)	393
— El Teatro Independiente, en el parlamento	403
— Teatro Independiente: ¿Resurrección o autopsia? (Guillermo Heras)	415
— Manifiesto en la creación del Teatro Luis Seoane. Sociedad Coope- rativa. Luis Seoane Ltda.	425
— Teatro Independiente, notas para una reflexión (Josep Lluís Sirera)	429
— Conclusiones de las conversaciones de El Escorial	433

A PROPOSITO DE UN LIBRO DIFICIL

Parece mentira, pero hace ya cerca de veinte años que se forjó en una España gris y gualda, un movimiento cultural que hasta la fecha no se ha valorado en su justa medida. Unos creadores teatrales, provenientes de diferentes lugares del país y, en algunos casos, con oficios y ocupaciones sin relación directa con la práctica escénica, lanzaban el reto de lograr que esa práctica fuera algo más que la fantasmagoría de un régimen político cruel y culturalmente oscuro y mediocre. Eran muy jóvenes y surgían de la universidad, de los barrios, de las Escuelas de Arte Dramático, de los grupos aficionados e incluso del propio «teatro comercial». Pretendían algo más que una transformación de la escena, querían que ese proceso llegase también a la vida cotidiana. Por eso hicieron de la vida teatral una militancia cultural; de su compromiso estético, una propuesta ética; de su investigación escénica una alternativa radical, y de su oficio una reivindicación del teatro tradicional (no confundir con «convencional»), es decir, dejar el arcaico sentido burgués de los departamentos estancos y vivir el teatro como globalidad en la que tan importante es ser autor, actor o director, como gestor o técnico. Se reivindicaba la creación colectiva, la igualdad creativa, el anonimato personal en función del grupo, la cooperativa económica, la autogestión en la producción, la investigación y experimentación escénica junto a la vuelta a los auténticos lenguajes populares, la descentralización, el estreno de nuevos autores, la ocupación de espacios escénicos alternativos... toda una convulsión que quizá luego se hizo normalidad y que en los últimos años tuvo bastante de rutina. Puede que muchos de sus objetivos no se cumplieran en todas sus pretensiones, pero no cabe duda que fue en su momento un movimiento renovador, lleno de vitalidad y absolutamente indispensable para entender nuestro teatro actual.

El estudio del teatro independiente no se ha codificado hasta la fecha o salvo en contadas y honrosísimas excepciones, y es muy posible que para verlo con perspectiva de objetividad tengan que analizarlo personas ajenas a su propia y pasional vivencia.

Es por ello que el C.N.N.T.E., sin duda herencia de ese movimiento, quiere sacar a la luz este libro, coordinado por Alberto Fernández Torres, en el que se rastrean las señas de identidad de su evolución. Por ello, antes que una reflexión

y análisis del mismo, nos pareció más importante en una primera entrega, sacar a la luz los documentos escritos por los propios protagonistas de esa aventura. Sin la lectura de estos escritos, panfletos y retazos periodísticos, corremos el riesgo de la dispersión, de que alguna universidad americana se nos adelante o de que muchos de sus protagonistas no quieran bajar a la arena de una posible discusión sobre sus resultados, aunque éstos tengan la ambivalencia de logros mezclados con frustraciones.

También sería importante dar a conocer la historia oral de sus propios protagonistas, pero este puede ser otro capítulo a llenar con una próxima entrega.

Todos los documentos que aquí se recogen están sin manipular. Son retazos de una historia cercana y, por tanto, cargados en sí mismos de polémica. ¿Servirán para reflexionar sobre el presente? Creo que si lo hiciéramos sin crispación, y sobre todo con el optimismo de haber vivido una etapa dura, pero cargada de experiencias humanas y teatrales fundamentales a la hora de encarar un teatro contemporáneo, podríamos obtener alguna que otra lección de vitalidad, de las que nuestro teatro está tan necesitado. No se trata de hacer apologías o martirologios, sino de situar de una vez cuáles han sido los caminos de uno de los movimientos de renovación cultural más importantes de los últimos años.

Entre ellos, no me cabe duda, está el itinerario recorrido por los grupos y creadores del «teatro independiente» español.

Guillermo HERAS

PROLOGO

I

Por alguna sintomática e inquietante razón, cuando hablamos de teatro independiente solemos hacerlo en pasado. A nadie se le escapa que el teatro independiente actual —si aceptamos convenir en que existe hoy algún fenómeno teatral que merezca tal apelativo— no se parece en nada al que algunos conocimos cuando —allá por 1974— se creó en Madrid el Estudio de Teatro. Pero es que tampoco parece que fuera idéntico el movimiento de los grupos existente a finales de los años 60 —cuando se debatía la necesidad de implantar un nuevo concepto de profesionalidad— al que existía cuando en 1976 se creó la ATIP o al que desapareció notablemente del mapa tras el fallido Festival Cero de 1970.

Uno debe confesar que inició el buceo entre papeles más o menos amarillentos y fotocopias desteñidas de otros años con la aprensión de quien entra en un mausoleo. Acabada la inmersión, es preciso reconocer que dos sugerentes conclusiones, al menos dos, pudieron ser extraídas: el movimiento de los grupos de teatro independiente ha adoptado formas bastantes diferentes a lo largo del tiempo, dependiendo de las épocas y de las zonas del Estado español en las que queramos fijar nuestra atención; y el «entierro» del teatro independiente ha sido una ceremonia repetida tantas veces a lo largo de los diecisiete años de historia que contempla este volumen, que uno tiende a ver en ella una representación teatral más, antes que un hecho real, definitivo y categórico. Si el lector, siempre atento y avisado, repasa con cierto detenimiento las páginas que siguen a continuación, encontrará documentos y textos que certifican la muerte del teatro independiente en 1969, en 1974, en 1976, en 1977, en 1980... Demasiados velatorios para un solo difunto.

No es nuestra intención ir más lejos en esta argumentación, por la sencilla razón de que es un tema saludablemente polémico, pero que debe ser debatido en otro momento y lugar —si es que alguien hay que encuentra tal debate de interés—, dado que el presente libro surge con una manifiesta voluntad de evitar por el momento toda polémica. Insistamos: no porque ésta no sea oportuna, sino porque las intenciones del volumen son otras.

El objetivo, en efecto, es más modesto. Simplemente, poner al alcance del lector interesado un conjunto relativamente numeroso de documentos significativos

que versan sobre el trabajo realizado por los llamados grupos independientes a lo largo de un período histórico determinado. En efecto, parece prudente organizar el debate anteriormente aludido sobre la base de un cuidadoso repaso de lo que fueron los hechos fundamentales de los grupos (sus espectáculos), pero también sobre los textos que los propios grupos o personas ligadas a su movimiento fueron desgranando con los años. Si este volumen puede ayudar a tan noble fin, mejor que mejor.

Sin embargo, aunque el presente volumen nazca de tan loable afán de funcionalidad y de neutralidad, uno no es tan ingenuo (o tan taimado) como para pretender que un libro documental esté por encima de toda sospecha. Toda elección es culpable; toda selección tiene unos propósitos, confesados o no.

Pues bien, uno de los propósitos confesables de esta selección ha motivado la advertencia contenida en los primeros párrafos de esta presentación. A saber: que esta recopilación de documentos no nace necesariamente de la idea de que el movimiento de los grupos independientes sea un fenómeno histórico definitivamente acabado, cuya finalización haga oportuna la confección de una especie de álbum familiar en el que se pueda pasar revista a los parientes fenecidos. No. Es, simplemente, la selección de unos documentos suficientemente —esperemos— representativos de una larga etapa del desarrollo de los colectivos independientes del Estado español. Una etapa que va de 1963 a 1980 porque ambos fueron años bastante decisivos, en tanto que puntos de inflexión, para la evolución de esa línea de trabajo. No porque uno u otro marquen supuestamente el principio y fin de la experiencia. Quede claro, pues, que el inicio y fin del período considerado es fruto de una elección no excluyente: esos dos años de referencia muy bien podrían haber sido otros.

II

Hay otra cuestión que merece ser subrayada. En más de una ocasión el lector habrá oído hablar o habrá leído acerca de la pobreza teórica del movimiento de los grupos independientes. Tal fue, asimismo, la hipótesis de partida con la que fue iniciada la presente selección de documentos. Y, en efecto, es cierto que no es fácil encontrar en los escritos realizados desde el teatro independiente un número apreciable de ellos que merezcan sin discusión su clasificación como textos teóricos. No podía ser de otra forma: el trabajo de los colectivos independientes fue, por encima de todo, una actividad de intervención, y ese mismo objetivo —intervenir en el movimiento— era el aliciente esencial de la mayor parte de los textos cuya elaboración fue provocada por el trabajo de los grupos de teatro independiente. Se trata, pues, en la mayor parte de los casos, de artículos e informes que presentan un marcado carácter coyuntural, muy ligados al exacto momento histórico en el que fueron producidos, y en los que se engarzan argumentos y directrices que parecen ser siempre la conclusión de un análisis efectuado «en otro lugar». Argu-

mentos y directrices que a veces ponen el acento en tal o cual cuestión no en función de que éstas fueran decisivas en sí mismas, sino en función de la importancia que tenían para el desarrollo de los grupos independientes en el instante exacto en el que el artículo o el informe era elaborado. El lector tendrá que hacer, sin duda, un apreciable esfuerzo por contextualizar al máximo los documentos que siguen a continuación; y valorar las afirmaciones y conclusiones en ellos expuestas con la necesaria prudencia.

No obstante, todo esto, con ser cierto, es incompleto. Es verdad, desde luego, que la literatura generada en torno al teatro independiente llegó pocas veces a constituir un auténtico ejercicio de práctica teórica «en sentido fuerte». Pero, por seguir con viejos conceptos althusserianos, sí puede detectarse en algunos de ellos la presencia de una «teoría en estado práctico», consustancial por otro lado a casi todas las reflexiones escritas que se han realizado sobre fenómenos de intervención cultural de relativa envergadura, como es el caso del teatro independiente español. Ciertamente, para quien sea especialmente imprescindible que la práctica teórica venga expuesta en tomos debidamente encuadernados, ordenados y terminados, los documentos contenidos en este volumen le parecerán de una tosquedad casi garbancera. Pero, si se arma de paciencia, encontrará que en muchos de ellos hay los gérmenes de una reflexión muy particular, realizada desde un punto de vista poco convencional, sobre el teatro y su práctica. Imperfectamente formulados, sin duda, ocultos en medio de un ovillo de exigencias, consejos, tomas de posición. Pero indudablemente presentes. No vamos a pretender ahora que entre quienes escribieron desde y sobre el teatro independiente se escondan un par de Brechts y cuatro o cinco Meyerholds, no. Es cierto que el movimiento de los grupos independientes —por razones muchas veces inevitables— no ha dado lugar en general a una reflexión teórica, pausada, rigurosa... y que esta importante laguna ha lastreado decisivamente el trabajo realizado en todos los terrenos (político, cultural, estético). Pero reducir las figuras de un Xavier Fábregas, de un José Sanchis Sinisterra o de un Alfonso Sastre al papel de agitadores periodísticos más o menos ocurentes resulta, como poco, un exceso. El lector, si es paciente (y todo lector lo es, por principio) tendrá ocasión de comprobarlo: a una práctica teatral fundamentalmente de intervención como fue la de los grupos, que produjo una especie de dramaturgia «en estado práctico», correspondió una reflexión que en ocasiones produjo —y quizá sea lamentable— una «teoría en estado práctico».

III

El material documental recogido en el presente volumen se encuentra dividido en tres bloques que separan, a nuestro juicio, tres etapas diferentes de la historia del teatro independiente: una primera fase de consolidación, en la que el trabajo de los antiguos grupos de cámara y ensayo, de los teatros universitarios y de las compañías de aficionados va cristalizando progresivamente en una determinada

vía que intenta la profesionalización y la propia constitución del teatro independiente como movimiento; una segunda fase, en la que se precipitan para bien o para mal las virtudes y defectos del incipiente movimiento, llegándose incluso al establecimiento de circuitos de distribución más o menos estables; y una tercera fase, caracterizada por el intento de los grupos de encontrar una alternativa viable al desarrollo de su trabajo en el nuevo marco creado por el restablecimiento de la «normalidad democrática».

Cada uno de estos bloques va precedido por una leve introducción en la que se pretende presentar el conjunto de los materiales que componen cada uno de ellos y contextualizarlos, siquiera a base de brochazos apresurados. La pretensión de esas tres breves introducciones no va, lógicamente, más allá de lo dicho. Si en alguna de ellas hay alguna afirmación marcadamente tendenciosa (que la habrá), que el lector la entienda como un desliz no del todo voluntario.

La selección de los textos se ha efectuado siguiendo varios criterios simultáneos. Por supuesto, se ha intentado incluir, dentro de las lógicas limitaciones físicas que impone la extensión normal de un libro, cuantos documentos de interés han caído en nuestras manos. La idea es que la selección cumpla suficientemente con el criterio cronológico que atraviesa todo el volumen, de modo que la sucesión de los documentos, aún de manera desordenada e imperfecta, permita descubrir cuáles eran las principales preocupaciones de los grupos en cada momento de su evolución. Se ha pretendido, asimismo, que hubiera una amplia representación de todos los géneros literarios habidos y por haber que fueron empleados en la literatura generada por los grupos: desde manifiestos hasta panfletos; desde cartas hasta informes; desde estatutos asociativos hasta artículos de prensa... Un poco de todo en suma. Y se ha intentado (secundariamente, todo hay que decirlo) que estuvieran presentes en la selección algunos de los nombres propios más representativos de esta experiencia teatral. No están todos los que son, obviamente, pero sí son todos los que están. Se ha dado mayor relevancia, en cualquier caso, a aquellos documentos que pretendían una definición de las características y objetivos del teatro independiente en cada momento histórico, con la idea de coadyudar a despejar el problema expuesto al comienzo de estas líneas. En cuanto al origen de los textos, hay también de todo: documentos internos, documentos publicados en la prensa, fragmentos de libros, cartas, etc. En realidad, no ha influido apenas en la elección la idea de ofrecer documentos especialmente raros o inaccesibles. Lamentablemente, la literatura sobre teatro en este Estado tiene una difusión lo suficientemente escasa como para suponer que un número nada despreciable de los documentos que componen este volumen no están habitualmente al alcance de la mayor parte de los hipotéticos lectores.

Sí conviene hacer, en cualquier caso, dos o tres advertencias finales antes de entrar en harina. En primer lugar, que un libro sobre el teatro independiente, por poco polémico que quiera declararse, no puede renunciar fácilmente a la impronta de intervención que ha caracterizado desde siempre a la literatura sobre este fenómeno teatral.

En segundo lugar, es preciso señalar que la selección de textos se ha hecho sobre el material que, en definitiva, ha estado a nuestro alcance. Las lagunas y las ausencias serán, sin duda, llamativas, pero tampoco este volumen pretende ser el único posible sobre los documentos del teatro independiente, un punto y final, una recolección exhaustiva y carente de fisuras. Quede constancia, en cualquier caso, de que todo olvido lo ha sido por ignorancia o por imposibilidad material de acceder a la totalidad de los documentos necesarios. Y vayan por delante las excusas. Que el lector comprenda que el acceso a estos documentos, generalmente disponibles tan sólo en archivos personales de muchos de los protagonistas de esta historia inacabada, no es precisamente sencillo. Ojalá futuras reediciones o nuevos libros sobre la materia puedan rellenar los numerosos huecos que este volumen presenta. Muy en particular, al ser un libro elaborado desde Madrid, y a pesar de la colaboración recibida por parte de compañeros de diversas zonas del Estado, es evidente que la recopilación final se encuentra teñida de un inevitable e involuntario centralismo.

En este orden de cosas, es preciso reseñar la ayuda prestada por diversas personas que pusieron a disposición de la confección de este trabajo sus conocimientos, informaciones, consejos e, incluso, sus propios archivos personales. Entre ellos, hay que citar a José Manuel Pérez Aguilar, toda vez que este volumen es hijo aprovechado, de alguna manera, de un muy extenso y documentado estudio por él realizado y aún no publicado sobre el teatro independiente¹, parte de cuyo material facilitó desinteresadamente para la realización de este libro; Guillermo Heras, que puso a nuestra disposición su archivo personal; Guillem-Jordi Graells, que nos dio a conocer numerosos documentos sobre el teatro independiente catalán, no muy accesibles para quienes habitan fuera de Catalunya; Manolo Llanes, cuyo estudio sobre el teatro independiente² aportó abundante información sobre los primeros años de la década de los 60; Moisés Pérez Coterillo, José Luis Arza y, en suma, diversas personas ligadas a la historia del teatro independiente cuyos comentarios y críticas sirvieron para orientar mejor esta selección. Es obligado subrayar que a ellos se deben muchas de las virtudes y ninguno de los defectos de este libro. Porque es de forzosa cortesía y porque es verdad.

Alberto FERNANDEZ TORRES

¹ «Historia del Teatro Independiente». José Manuel Pérez Aguilar. Madrid, 1981, 851 pp., 2 vols.

² «Para una primera aproximación al desarrollo del Teatro Independiente en España». Manuel Llanes. Memoria de licenciatura para la Universidad de Granada. Granada, 1980, 2 vols.

I

LOS ANTECEDENTES

(1963 - 1967)

El origen de los grupos de Teatro Independiente se encuentra fundamentalmente en dos tipos de compañías teatrales no profesionales que, al amparo de determinados resquicios legales que el franquismo dejó abiertos —por paternalismo o por descuido, vaya usted a saber—, se desarrollaron a lo largo de la década de los sesenta. Por un lado, los Teatros de Cámara y Ensayo —dedicados supuestamente a la realización de montajes más o menos «experimentales» o «vanguardistas», es decir, minoritarios en el marco de una oferta cultural también minoritaria— y los Teatros Universitarios, surgidos al lado de o en el marco del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) —cuya actividad se orientaba marcadamente hacia la puesta en escena de autores españoles clásicos o menos clásicos, algunos de ellos insuficientemente estrenados—; y, por otro, los grupos aficionados que se organizaban en algunos centros urbanos o barrios de relativa importancia, generalmente bajo el cobijo de alguna asociación cultural, a veces parroquial, municipal o religiosa. Muchos de estos grupos —los que serían el embrión, en definitiva, del Teatro Independiente— se planteaban, de manera más o menos contradictoria, el impulso de un proceso de renovación teatral y el desarrollo de un teatro más «social», más ligado a los problemas de aquel presente histórico, ante la esclerotización estética e ideológica en la que se hallaba sumido el teatro «normal».

En estas compañías, como es fácil de suponer, había de todo: desde simples aficionados al teatro, sin pretensión alguna de profesionalidad, hasta personas que buscaban sinceramente la edificación de una alternativa al «teatro comercial», pasando por artistas frustrados que buscaban una notoriedad local o gentes que pretendían utilizar estos grupos como trampolín hacia el teatro «de verdad», es decir, «comercial». Los Congresos, Conversaciones y Encuentros que tuvieron lugar a lo largo de estos años fueron fiel reflejo de tan variopinta realidad.

Los documentos que forman parte del primer bloque de este volumen recogen buena parte de las conclusiones y análisis procedentes de los encuentros más importantes que los grupos no profesionales celebraron entre 1963 y 1968. El primero de ellos hace referencia al I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón, celebrado en septiembre de 1963. Se trata de un artículo —escrito, en realidad, en 1970— en el que uno de los participantes más significados en dicho Festival analiza cuanto en él aconteció. Cabe destacar de este encuentro la preocupación por ligar la actividad teatral a la sociedad en la que ésta se desarrolla, así como un primer intento de promover la organización de los grupos no profesionales, nacido precisamente al calor del Festival. Este intento se concretaría en la creación de una Aso-

ciación Independiente de Teatros Experimentales, de trayectoria tan corta como significativa.

El lector encontrará asimismo la declaración de principios de la citada Asociación. De ellos, puede subrayarse la propuesta de facilitar la actividad de los grupos inscritos en la organización (mediante información técnica, cursos, agilización de trámites legales...), junto con la defensa de las compañías «frente a las coacciones impuestas por organismos locales». El Director Provisional de la Asociación, José Sanchís Sinisterra, expone en una carta, fechada en 1965, la necesidad de que los grupos experimentales abandonen la idea de que el teatro no profesional ha de cumplir un papel subsidiario, marginal o complementario con respecto al teatro profesional. «Para nosotros —señala Sanchís Sinisterra—, el teatro no profesional es un fin en sí mismo. Su misión, específicamente distinta, como distinta debe ser su concepción del hecho dramático». Distinta, por supuesto, a la que se desarrollaba en el «teatro normal».

Las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia, celebradas en diciembre de 1963, constituyen otro importante punto de referencia. En un extenso y muy documentado trabajo de Manuel Llanes³ se incluyen todas las ponencias presentadas por los colectivos teatrales de las distintas Universidades que acudieron a esa cita. El lector interesado puede recurrir a su consulta para tener una idea precisa de la situación que el teatro universitario presentaba en aquellos años. En este bloque, encontrará la declaración de principios elaborada tras la realización de las Jornadas (a destacar, un llamamiento para conseguir «un nuevo teatro para un nuevo público: UN TEATRO POPULAR») y las Bases Generales para la Reestructuración del Teatro Español Universitario, que pretendían garantizar la coordinación y la estabilidad en el trabajo de los distintos colectivos de ámbito universitario.

Se encuentra también en este primer conjunto de textos un interesante documento de Feliu Formosa, elaborado para los miembros del Grupo catalán Gil Vicente, uno de los colectivos pioneros del teatro independiente en Catalunya. En este texto, el autor aborda dos cuestiones que atravesarán de parte a parte la trayectoria posterior del Teatro Independiente: la definición social de los sectores de público a los que se dirige y a los que pretenden dirigirse, y el problema de la profesionalidad. Un segundo texto, asimismo de Formosa y escrito un año después, en el momento de la disolución del grupo, refleja los problemas derivados del hecho de que los grupos profesionales eran, en el fondo, el precipitado de personas con intereses profesionales, culturales y políticos bien diferentes.

Las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba tuvieron lugar en noviembre de 1965. Aun cuando no giraron específicamente en torno a la problemática del teatro independiente, supusieron para éste un nuevo impulso, no exento de extremado optimismo: «se considera que la salvación del teatro español de nuestros días sólo puede llevarse a cabo por un teatro independiente», rezaba

³ Ver nota 2.

la convocatoria que reunió en Córdoba a cuatro decenas largas de hombres y mujeres del teatro no profesional. Pese a esta inyección voluntarista, las Conversaciones de Córdoba no lograron asentar las bases para una organización estable del teatro independiente, como señala Martínez Bjorkman en un artículo retrospectivo sobre dicho encuentro publicado en 1970.

El I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid es la última reunión cuyos textos documentales quedan recogidos en este primer bloque. Resulta curioso comprobar cómo entre sus conclusiones figura ya una referencia a la necesidad de revisar la legislación relativa a la apertura de locales teatrales, que aún hoy se encuentra, ay, teóricamente vigente. Entre las ponencias presentadas en el Congreso, destaca la titulada «Situación del teatro no-profesional en España», un texto escrito por Angel Fernández-Santos y teñido de un saludable y pesimista realismo. Independientemente de que su autor ironizara sobre este documento en un artículo posterior, incluido asimismo en este bloque («una ponencia —dice— que llegó a aburrirme a mí mismo mientras la leía»), lo cierto es que desarrolla una extensa e interesante argumentación que echa por tierra cualquier optimismo sobre la posibilidad de que el Teatro Independiente tenga el futuro al alcance de la mano. El documento, en efecto, coloca al teatro independiente frente a sus limitaciones objetivas («la supuesta libertad de los grupos amateurs no existe por ningún lado» ... «el teatro no-profesional español, salvo en casos muy aislados, no logra saltar las barreras de las pequeñas élites culturizadas del país» ... «la vía de acceso hacia un teatro popular sólo puede ser correctamente entendida a condición de que la situemos dentro de un proyecto fundamental de transformación democrática de nuestra cultura y, por tanto, de nuestra sociedad», etc.). Cuatro años después de la celebración del Congreso, Fernández-Santos abundará en los mismos argumentos de manera aún más seca y contundente, criticando el empleo de la etiqueta de «independiente» por quienes sólo lo hacen con fines de prestigio personal para obtener el pase hacia el «teatro comercial», y reclamando un replanteamiento «de fondo» de la identidad del Teatro Independiente.

Lo cierto es que, en aquellos años, el teatro independiente vivía una paradójica situación —se acentuaban sus contradicciones internas al tiempo que comenzaba a consolidarse y extenderse como «movimiento» aún incipiente—. Por ello, afirmaciones como las expuestas por Xavier Fábregas —una de las personalidades decisivas en el desarrollo del teatro independiente y del teatro en general en Catalunya— en otro artículo de este bloque («el teatro independiente ha llegado a una madurez que, hace bien pocos años, no nos habríamos atrevido a sospechar») no contradicen, sino que complementan, las de Fernández-Santos. El lector comprobará que unas y otras, así como las de Feliu Formosa en un documento escrito con motivo de la creación del Grup de Teatre Independent del CICF, insisten en las mismas cuestiones: el teatro independiente depende de una mayor profesionalidad y de una mayor extensión para poder ofrecerse como alternativa.

Estos mismos planteamientos son la base de un documento, casi clásico, del grupo madrileño Los Goliardos. Su texto «Hacia el Teatro Independiente», que

cierra este primer bloque documental y lo articula con el siguiente, como si de bisagra se tratase, incluye las «27 notas anárquicas a la caza de un concepto» que fueron, en efecto, una especie de punto de no retorno, el trazado de una línea de demarcación entre lo que podía ser y no podía ser el proyecto del Teatro Independiente. Era preciso desterrar toda ingenuidad: el Teatro Independiente, o se convertía en un movimiento portador de un nuevo concepto de profesionalidad, desarrollando un lenguaje teatral propio, impulsando nuevos métodos de construcción del espectáculo y adquiriendo auténtica independencia —es decir, independencia económica—, o no pasaría jamás de ser un nombre, una moda, un disfraz.

I FESTIVAL DE TEATRO CONTEMPORANEO DE GIJON*

José Sanchís Sinisterra

LOS DATOS

Días 3 al 8 de septiembre de 1963. Organiza y patrocina el Ateneo Jovellanos, de Gijón. Grupos participantes:

- Teatro de Cámara del TEU de Oviedo, dirigido por Pedro Civera: «La lección», de Ionesco.
- GESTO, Teatro de Cámara (Gijón), dirigido por Eduardo Moira: «La camisa», de Lauro Olmo.
- LA MASCARA, Teatro de Cámara y Ensayo del Ateneo Jovellanos (Gijón), dirigido por Carlos de las Heras: «Los acreedores», de Strindberg (versión: A. Sastre).
- GRUPO TEATRO AGUILAR (Madrid), dirigido por María López Gómez: «La cena de los camareros» y «Si existiera ese manantial», de Pérez Casaux.
- TEATRO NACIONAL UNIVERSITARIO (Madrid), dirigido por Trino Trives: «Delirio a dúo», de Ionesco (Complementó esta sesión la representación de «Oración», de Arrabal).

Paralelamente a estas actuaciones, una serie de coloquios en los que tomaron parte los miembros de los grupos participantes, una nutrida representación del público gijonés y hombres de teatro especialmente invitados, como Alfonso Sastre y Ricardo Doménech. Fueron objeto de discusión los siguientes temas:

- El teatro de vanguardia y sus problemas.
 - La situación teatral española.
 - Hacia un teatro popular.
 - Los jóvenes dramaturgos españoles.
 - Conclusiones. Perspectivas para la situación teatral española.
- Actuó como director de los coloquios el firmante de estas líneas.

* 3/8 Septiembre de 1963

Publicado en «Primer Acto», n.º 119. Abril, 1970.

LOS HECHOS

Dos niveles de hechos, íntimamente ligados, pero de desigual eficacia. Por una parte, las representaciones:

No puede afirmarse que las obras escogidas presentaran un panorama completo, ni siquiera representativo, de las principales tendencias del teatro contemporáneo. También es cierto que la calidad de las representaciones no alcanzó en todos los casos niveles extraordinarios, aunque sí una estimable dignidad. Pero es innegable que el conjunto del Festival poseía interés suficiente para constituir un acontecimiento teatral importante dentro del marco siempre precario de la vida escénica provinciana. Es decir, que tomando como punto de evaluación la situación del público de una ciudad de provincias, no cabe duda de que las representaciones significaron una manifestación altamente sugestiva de lo que el teatro contemporáneo tiene de experimentación, de provocación o de compromiso. Y el público gijónés fue sensible a este descubrimiento.

Por otra parte, los coloquios:

Todos sabemos lo que un coloquio suele tener de intercambio de monólogos, de diálogo de sordos, de exhibicionismo retórico y de dispersión dialéctica. En Gijón, estos ingredientes se dieron en una proporción mínima, insignificante. Había en todos una notable voluntad de diálogo, que no se perdió ni en los momentos de mayor enfrentamiento polémico. Se exploraron las implicaciones de cada tema con un rigor poco frecuente y con una voluntad de matización que facilitaba el progreso dialéctico. Como consecuencia de todo ello, era posible llegar cada vez a una serie de conclusiones que, sin falsear la natural discrepancia de posiciones, ofrecían una base común de reflexión y hasta de acuerdo. Y a pesar de la aparente heterogeneidad temática, cada coloquio aportaba elementos para el siguiente, y los problemas básicos de cada discusión se enriquecían mediante los sucesivos enfoques. Con todo, quizás los aspectos más interesantes de esta serie de conversaciones en las que el público y los especialistas participaron durante seis días consecutivos fueron:

- a) la libertad de expresión, y
- b) la concreción de los planteamientos.

LAS CIRCUNSTANCIAS

No fue ajena a este último factor —es decir, a la conciencia general de enfrentar los problemas del teatro desde una perspectiva concreta, desde una consideración realista de la función del teatro en nuestra sociedad y en nuestro momento— la circunstancia inmediata que vivía la región asturiana por aquellas fechas. Me refiero, naturalmente, a los conflictos desencadenados en la cercana cuenca minera, que hubieran dado al Festival un carácter obsceno de haberse limitado éste a plantear las cosas desde un punto de vista culturalista, estetizante o simplemente

ambiguo. No. La necesidad de conectar la actividad teatral con los procesos de transformación de la sociedad; el rechazo del mecanismo profesional-comercial de la escena española por considerarlo servil instrumento de alienación al servicio de la burguesía dominante; el deseo de dotar al teatro independiente de una plataforma capaz de liberarlo del aislacionismo, del diletantismo, del «amateurismo», etcétera. Todas estas evidencias que los coloquios y las conversaciones privadas iban perfilando entre los asistentes, tenían como telón de fondo una problemática tan real y candente que exigía una responsabilización.

Por otra parte, la libertad de expresión venía estimulada por la independencia ideológica que la entidad organizadora brindaba, por la ausencia de dirigismo de sus directivos, cuyo tradicional liberalismo era, desde luego, más propicio al diálogo abierto de lo que podía serlo, por ejemplo, el SEU, organizador de anteriores —y posteriores— reuniones de este tipo.

El proyecto, apoyado y suscrito por todos los participantes al Festival, inició entonces un largo camino cuyas vicisitudes escapan ya a los límites de esta crónica.

Hay que añadir que el mutuo respeto, la voluntad auténtica comunicación, la cordialidad incluso reinante en este encuentro tenía como base el carácter no competitivo del Festival. No se trataba de ganar un premio —siempre discutible—, sino de hacer teatro, de ofrecer cada uno lo que tenía. La rivalidad, raíz de posibles enfrentamientos polémicos irreductibles, no entraba para nada en las relaciones entre los asistentes. Es un ejemplo a seguir.

LOS RESULTADOS

Durante seis días, un grupo de actores, directores, autores y críticos de teatro convivió en un clima de amistad y trabajo. Durante seis días los miembros de cinco agrupaciones escénicas de cámara tuvieron ocasión de plantearse comunitariamente la problemática del teatro contemporáneo, la situación de la actividad dramática española y su propio papel en estas dos coordenadas. Estas agrupaciones ofrecían, en su heterogeneidad, un muestrario bastante completo de las diversas modalidades del teatro no profesional español: desde el incipiente TEU de Oviedo, hasta el maduro TNU; desde la dependencia de estos grupos con respecto a los organismos oficiales, hasta la independencia de GESTO, sostenido —si no me equivoco— por una sociedad de espectadores; desde el natural producto de una institución cultural (LA MASCARA, del Ateneo Jovellanos), hasta el insólito apéndice —muy elogiable, desde luego— de una empresa comercial (GTA, de la Editorial Aguilar)...

No obstante esta disparidad «situacional», quedó patente la naturaleza común de los problemas a los que tenían que hacer frente, así como de las soluciones a las que había que acceder. Era lógico deducir que tan sólo la unificación de esfuerzos era capaz de proporcionar soluciones comunes a los problemas comunes.

Y esta unificación —más bien, este deseo de unificación— tomó forma en un proyecto que puede considerarse como la consecuencia más fructífera del I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón. Me refiero a la Asociación Independiente de Teatros Experimentales (A.I.T.E.), cuyas bases fueron redactadas en el transcurso de los últimos días y leídas públicamente, para su discusión y rectificación, en el coloquio final.

En ellas se planteaba —creo que por primera vez en España— la necesidad de crear una federación nacional que agrupara al mayor número posible de grupos no profesionales en torno a unos principios comunes y a una acción conjuntada. Se trataba de establecer una estructura teatral coherente y duradera, ajena al mecanismo comercial —al mercantilismo— de la vida escénica profesional, que diera al llamado «teatro amateur» la posibilidad de superar sus precarias condiciones de existencia y de llegar a ser, además de un vehículo de cultura, un instrumento capaz de intervenir en los procesos de transformación de la vida social.

J. S. S.

CONCLUSIONES DE LAS JORNADAS NACIONALES DE TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA*

DECLARACION DE PRINCIPIOS: Es indudable el cambio experimentado por el teatro español durante los últimos años. El T.E.U. ha contribuido a esa mejora en la medida en que el teatro profesional hizo suyas determinadas reivindicaciones formales, y aún ideológicas, de las defendidas por el teatro universitario. En consecuencia, los fines con que el T.E.U. se inició están ya rebasados y es preciso fijarle nuevas metas que devuelvan su razón de ser: **CONSTITUIR EL FRENTE DE AVANCE DEL FENOMENO TEATRAL EN ESPAÑA.**

Por tanto, los universitarios reunidos en estas Primeras Jornadas de Teatro,

1. **DECLARAMOS** que el teatro es un fenómeno estético, con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico.
2. **CONSIDERAMOS** que el teatro en España no sirve al momento histórico en que vive, siendo absolutamente imprescindible una renovación teatral que sólo la Universidad está en condiciones de realizar.
3. Sin embargo, **ESTIMAMOS** que el teatro universitario, hoy, técnica, cultural, estética y socialmente, no alcanza la altura implícita en sus presupuestos.
4. Conscientes de todo ello, **ASUMIMOS** la responsabilidad de efectuar esta renovación.
5. **CREEMOS** que el público es el protagonista del teatro.
6. En consecuencia, **RECHAZAMOS** el monopolio de una clase social sobre el teatro. Urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral.
7. **SE IMPONE**, por tanto, una revisión del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para un nuevo público: **UN TEATRO POPULAR.**
8. El teatro popular responde a un concepto teatral en el que **DEBE** tomar cuerpo la mentalidad universitaria.
9. **AFIRMAMOS** que una amplia libertad de expresión es característica esencial del quehacer universitario.

10. NO ACEPTAMOS los condicionamientos de todo tipo que pesan sobre la dirección escénica.
11. EXIGIMOS a los directores y actores un nivel de preparación que les permita reponder al compromiso social que entraña el fenómeno dramático.
12. Todo lo anterior supone UNA TOTAL REESTRUCTURACION DE LAS NORMAS Y LOS FINES DEL TEATRO UNIVERSITARIO.

En Murcia, a 21 de diciembre de 1963.

BASES GENERALES PARA UNA REESTRUCTURACION DEL TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO

El contenido de las siguientes conclusiones no pretende ser exhaustivo frente a la totalidad de los problemas que afectan al teatro universitario; sí que se pretende, en cambio, sentar las bases para la necesaria reestructuración del T.E.U. y señalar los objetivos más urgentes que su reforma debe proponerse y algunos modos inmediatos de afrontarlos.

1. Estabilidad

La dedicación al teatro de los universitarios tiene normalmente un carácter contingente. Es necesario, pues, suplir la falta de estabilidad de las personas por la gran estabilidad del sistema.

2. Jornadas de Teatro

Una reestructuración del T.E.U. no puede confiarse a la anarquía de las iniciativas incontroladas de los distritos y centros. Tampoco puede prescindirse de la aportación de éstos, que son los organismos en contacto directo con la realidad de la tarea teatral de los universitarios. El único sistema, por tanto, es el iniciado mediante estas Jornadas de teatro: las futuras Jornadas podrán examinar, con las aportaciones de todos, y con una periodicidad fija y frecuente, la obra emprendida y su realización, impulsándola y comunicando a los organismos centrales cuantos datos precisen éstos para la eficacia de su labor directiva.

3. Comisión Permanente

Las Jornadas prolongarán su actuación mediante una Comisión Permanente nacida de ellas y poseedora de su representación, encargada de dirigir la actividad

del teatro universitario en relación con el Departamento Nacional de Actividades Culturales a través de la Dirección del Teatro Nacional Universitario.

4. Planificación, control y ayuda

Corresponderá a esta Comisión Permanente, según las sugerencias de los distritos recibidas a través de las Jornadas, hacerse cargo desde ahora de la reestructuración del teatro universitario a tenor de los principios programáticos aprobados; centralizar los planes nacionales de representaciones mediante un control de los proyectos presentados por los Teus y facilitar a éstos toda la ayuda necesaria para hacer más fácil su labor en todos los terrenos, en el sentido que en los puntos que siguen se exponen.

5. Universidad y Teatro

La Comisión Permanente y los Teus por ella orientados deben procurar que la Universidad se comprometa desde arriba en la empresa del Teatro Universitario, correspondiendo al compromiso que desde abajo aceptan los miembros de los Teus.

6. Línea a seguir

Del mismo modo, ha de procurarse orientar hacia el Teatro Popular las energías de los universitarios interesados en el fenómeno teatral, lo que la Comisión Permanente realizará mediante su control de las representaciones, mediante la organización de campañas de verano subvencionadas por la Subdirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo, y a través de los medios de formación e información que a continuación se especifican.

7. Formación e información

La Comisión Permanente organizará cursillos de capacitación para directores, actores y técnicos del teatro universitario, con miras a darles la formación técnica, cultural, estética y social que precisan, y a dotar a los directores de un diploma de asistencia a alguno de estos cursillos que garantice su preparación, y con ella la estabilidad y eficacia de su tarea al frente de cada T.E.U.; publicará una revista de teatro universitario; creará un fondo de información que facilite a los diversos Teus las obras teatrales que a los anteriores efectos precisan; facilitará el intercambio con grupos teatrales extranjeros; procurará el reconocimiento de los años

pasados en el T.E.U. como meritaje para el paso al teatro profesional, y conven-
drá con la Jefatura Nacional la creación de becas en los Colegios Mayores del S.E.U.
en Madrid para los universitarios de provincias que deseen ampliar sus estudios
teatrales integrándose en el Teatro Nacional Universitario.

8. Cátedra de teatro, censura y medios de difusión

Solamente mediante la actuación de la Comisión Permanente será posible con-
seguir de la Universidad la creación de cátedras de teatro, objetivo primordial de
la relación de la Universidad con el T.E.U. Del mismo modo se hará así posible
dar los pasos precisos para facilitar la consecución de una censura oficial adecua-
da a la libre manifestación del quehacer teatral universitario, y se conseguirá de
los órganos de información del Movimiento, así como de los oficiales y privados
—prensa, radio y televisión— que presten a las labores de los Teus la difusión que
necesitan y merecen.

9. Colegios Mayores

La constitución de esta Comisión Permanente y la dirección del teatro univer-
sitario que se le encomienda facilitará la situación de los Teus de los Colegios Ma-
yores del S.E.U., cuya autonomía frente a las Jefaturas de Distrito, a tenor de
la vigente ordenación de Colegios Mayores del Sindicato Español Universitario,
se verá garantizada sin entorpecer su colaboración con las Jefaturas —en personal
y material— cuando aquéllas la precisen y fundadamente la pidan.

10. Subvenciones

Los Teus de los Distritos Universitarios han de luchar continuamente con una
gran dificultad de tipo económico. Se considera, por tanto, imprescindible la in-
clusión del T.E.U. en la vigente Ley de protección del teatro. La Comisión Perma-
nente canalizará hacia los Teus la distribución de subvenciones, que procurará ob-
tener de los organismos oficiales, a la par que estimula las ayudas que los distritos
han de procurarse en las diferentes Universidades.

11. Gastos y locales

Junto a esta ayuda económica de sentido positivo es necesaria otra, consistente
en facilitar la disminución de gastos. A tal fin procurará la Comisión Permanente
obtener de los teatros nacionales, a través de la Dirección General de Cinemato-

grafía y Teatro, la cesión para los Teus de su utillaje a liquidar, y llevará al Ministerio de Educación Nacional el convencimiento de la absoluta necesidad de que las Universidades, en sus planes de construcciones, incluyan locales para el teatro universitario y permitan a los Teus el uso de los locales ya existentes. El que haya locales adecuados para el T.E.U. se considera imprescindible tanto en Madrid como en los restantes distritos universitarios.

Cláusula final

Estos puntos tienen el carácter de bases para orientar la labor de la Comisión Permanente, que redactará su propio reglamento en orden a fijar su funcionamiento y asegurar la continuidad de su obra en el tiempo.

En Murcia, a 21 de diciembre de 1963.

PLANTEAMIENTOS DE LA ASOCIACION INDEPENDIENTE DE TEATROS EXPERIMENTALES*

El I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón, celebrado entre los días 3 y 8 de septiembre bajo el patrocinio del Ateneo Jovellanos, congregó en esta ciudad a un grupo de autores, directores, actores y críticos que, reunidos en sucesivos coloquios públicos, plantearon la situación teatral de nuestro país y algunos de los problemas concernientes a la labor de los grupos no profesionales.

Las conclusiones apuntadas hicieron patente:

- Las limitaciones que impone el engranaje profesional a una labor eficaz que aspirara a inscribir el teatro en las necesidades de nuestra sociedad y
- Las dificultades que los grupos no profesionales encuentran en este sentido como resultado de su desconexión y falta de apoyo.

En respuesta a esta situación, y recogiendo lo que se consideró aspiración común de los teatros vocacionales, quedó perfilada la creación de una federación destinada a coordinar y canalizar los esfuerzos de todos aquellos grupos independientes que en nuestro país abogan por la consecución de un arte dramático comprometido con la realidad de nuestro momento histórico.

La Asociación Independiente de Teatros Experimentales (denominación provisional) solicita la adhesión de todos los grupos españoles que

- a) desarrollando su labor en el terreno no profesional,
- b) contando o no con el apoyo de organismos que permitan el «libre» desenvolvimiento de sus actividades,
- c) convencidos de que sólo agrupándose y conjuntándose pueden dar a su labor el máximo de operancia y libertad, y
- d) adscritos a la idea de que el teatro debe ser, además de un vehículo de cultura, instrumento activo en la transformación de la sociedad, aspiren a participar en una tarea común dirigida a proporcionar al teatro español un puesto destacado en la dramática contemporánea.

La A.I.T.E. considera como cometidos fundamentales de su labor:

- Facilitar a los grupos no profesionales la resolución de los trámites legales para cada representación, mediante la adquisición de los derechos de autor

* Publicado en «Primer Acto» n.º 51. Marzo de 1964.

- y permisos de censura de una serie de obras consideradas de interés, que pondrá a disposición de sus asociados. Este primer repertorio disponible será ampliado a partir de las sugerencias y solicitudes de los propios asociados, que contribuirán a aumentarlo, dentro de sus posibilidades, mediante la aportación de obras no difundidas: novelas, traducciones, adaptaciones...
- Ante problemas concretos que surjan a cada grupo con relación a las coacciones impuestas por organismos locales, la asociación intervendrá cerca de estos organismos y elevará a un plano nacional la cuestión, evitando cuando menos la silenciación de estos problemas y creando un estado general de opinión que contribuya a su resolución. Asimismo, proporcionará o gestionará la adquisición de material escénico a aquellos grupos que encuentren dificultades a este respecto.
 - Proporcionar información técnica general y específica sobre autores, obras, montajes, etc., mediante la publicación de un Boletín y, a solicitud de los asociados, poner a su disposición todos cuantos datos puedan enriquecer la labor de un grupo teatral independiente.
 - Fomentar un intercambio fructífero entre los asociados, facilitando el conocimiento mutuo no solamente de los grupos entre sí, sino también de éstos con públicos distintos.
 - Posibilitar la asistencia a reuniones y festivales internacionales, bien como espectadores, bien como participantes, de grupos o representantes de los mismos e invitar a personalidades y compañías extranjeras a tomar contacto con los núcleos teatrales del país.
 - Crear los órganos necesarios para llevar cursillos de formación de actores, directores, escenógrafos, etcétera, a aquellas localidades que consideren interesante recibir una enseñanza directa de teoría y práctica teatrales.
 - Congregar anualmente a aquellos grupos de cámara que se hayan distinguido por el interés y la calidad de los montajes a lo largo de la temporada teatral y a un representante de cada grupo en el Festival de Gijón. Aparte de posibles reuniones nacionales y regionales de elementos representativos que establezcan las directrices a seguir y resuelvan problemas de carácter práctico más urgente.

La adscripción a la Asociación Independiente de Teatros Experimentales implica asimismo una serie de responsabilidades por parte de sus miembros:

- Colaborar económicamente en las necesidades de la Asociación por medio de una cuota periódica establecida según las posibilidades de cada grupo, debiendo éstos asegurarse una cierta disponibilidad bien creando sociedades de espectadores, bien acogiendo bajo la protección de organismos que no atenten contra su independencia.
- Facilitar la creación de un Archivo-Biblioteca mediante la aportación de obras no difundidas, especialmente de novelas; notas, bocetos y fotos de montajes, críticas y toda clase de material informativo que interesara ser puesto a disposición de los restantes miembros.

- Proyectar su actuación no solamente sobre círculos minoritarios, sino también sobre sectores de la sociedad hoy ajenos al hecho teatral. En lo posible, contribuir a la difusión del arte dramático mediante charlas radiofónicas, artículos periodísticos, conferencias y sesiones de divulgación, etc.
- Informar lo más ampliamente posible sobre la situación teatral local, grupos existentes y labor realizada en los últimos años, salas en las que se actúa, asiduidad y calidad de las representaciones profesionales, interés del público, apoyo de los organismos oficiales y de los medios de difusión, recursos económicos con los que se cuenta, etc.
- Aceptar una cierta orientación por parte de la Asociación, especialmente en cuanto a repertorio a realizar, para evitar en lo posible reiteraciones innecesarias que podrían ser evitadas mediante un intercambio convenientemente organizado. A este respecto, la Asociación se reservaría un cierto derecho de admisión, sugiriendo modificaciones o denegando la adscripción cuando las obras programadas por un grupo no poseyeran un interés adecuado a la situación teatral local y a las necesidades de una dramática de nuestro tiempo.

La A.I.T.E. funcionará mediante un sistema federativo de representaciones cuyo departamento de coordinación radicará en Valencia (Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras) con una delegación para asuntos legales y un primer órgano difusor en Madrid (PRIMER ACTO) y una delegación permanente en Gijón (Ateneo Jovellanos).

Los grupos, entidades y particulares que suscriben inicialmente este escrito son:

Ateneo Jovellanos (Gijón), La Máscara (Gijón), Gesto (Gijón), Grupo de Teatro Aguilar (Madrid), Grupo de Estudios Dramáticos (Valencia), Aula y Seminario de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (Valencia), Teatro de Cámara del T.E.U. de Oviedo, Alfonso Sastre (dramaturgo), Trino Martínez Trives (director teatral), Ricardo Salvat (director teatral), Ricardo Doménech (crítico teatral) y PRIMER ACTO (revista de teatro).

Las adhesiones deben enviarse directamente al Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia.

SOBRE LOS PUBLICOS Y LA PROYECCION DEL GRUP GIL VICENTE*

Feliu Formosa

I

El público que asiste a las representaciones del «Gil Vicente», es decir, el público con el que se encuentra un grupo que se desplaza casi semanalmente a pueblos y barrios periféricos, podría ser clasificado de la siguiente manera:

- a) Obreros, empleados y profesionales «avanzados» o «trabajados»: Mare de Déu del Port, entidades de Sabadell, Terrassa, Badalona, Mataró, etc.
- b) Obreros sin preparación: barrios de Can Clos, Can Tunis, el Bogatell, etc.
- c) Estudiantes e intelectuales: Facultades universitarias, institutos y escuelas de enseñanza media, Unió Excursionista de Catalunya, etc.
- d) Empleados: Club de empleados de Santa Eulalia, en Barcelona.
- e) Público heterogéneo: en los pueblos.

Dejando aparte el público que podemos considerar como seguidor habitual del grupo, y que se compone de gente como la que integra el propio grupo, podemos también decir que la clasificación precedente no debe ser entendida de una manera rígida; de hecho —y lógicamente— se producen interferencias. Lo que no se produce de ninguna manera es un desplazamiento de los obreros no preparados y de gran parte de los obreros «avanzados» a los locales que son frecuentados por otros grupos sociales.

Es preciso hablar ahora de un tipo diferente de público: el formado por intelectuales, profesionales y estudiantes procedentes de la burguesía y de la pequeña burguesía que asisten habitualmente, y con una mentalidad «progresista» e incluso «inconformista», a las representaciones que ofrecen grupos independientes en locales como el Teatro Romea, el Palau de la Música Catalana, etc. Se puede decir que entre ellos también hay seguidores de nuestro grupo.

* Informe a los miembros del grupo, escrito en 1964.
Publicado en «Per una acció teatral». Feliu Formosa.
Edicions 62. Barcelona, 1971.
Traducido del catalán.

Después de todo, quizá el «Gil Vicente» debiera encontrarse actualmente más cerca de este último público, ya que no lo excluye en principio de sus perspectivas de desarrollo. Para ello, naturalmente, tendría que organizar representaciones en los locales del centro de Barcelona que hemos mencionado. Me parece que, si no lo hace, es por dos razones:

- La incapacidad del grupo.
- Los planteamientos políticos que determinan la actividad actual del mismo.

II

El primer aspecto, la incapacidad del grupo, es bastante delicado: en principio, me parece que *no podemos* criticar al grupo como si se tratara de un conjunto de individuos que no han podido hacer un trabajo teatral positivo, si no que *debemos* criticarlo en tanto que grupo aspira a hacer un teatro con unos objetivos estéticos propios sin haber llegado a conseguirlo. En este sentido, determinados miembros de nuestro grupo podrían haber trabajado con éxito en alguna otra entidad teatral de carácter más oficial, pero en ningún momento lo han considerado necesario. Ha parecido, por el contrario, más importante una actividad de búsqueda de las masas (por medio del teatro), que la afirmación de «profesionalismo» a priori. Si el «profesionalismo» queda, pues, en segundo término, no es porque consideremos que tal actitud sea un deber moral ante la actual crisis de la profesión teatral, sino por necesidad, es decir, porque no depende de nosotros el ser considerados o no como profesionales en este momento.

Para que todos los miembros del grupo vean esto claro, quizás debiéramos debatir sobre estos puntos de vista y replantearnos qué tipo de teatro queremos hacer (es el problema del objetivo estético propio), lo que no se puede repetir es pretender conminar de una manera perentoria a la gente para que se defina como profesional o como ameteur.

Yo iría aún más lejos: quizá nos sea también bastante difícil saber qué tipo de teatro queremos hacer porque no podemos dominar (por falta de tradición escénica y de oficio) todos los resortes de este instrumento tan complejo que es el teatro. De momento, hemos de luchar casi a ciegas. No nos hacemos ilusiones.

No cabe duda de que, pensando en la posible amplitud de una lucha contra unas estructuras culturales determinadas, mis afirmaciones pueden parecer pesimistas; o se puede discutir su eficacia. Pero eso nos lleva ya al punto siguiente.

III

Pasemos a los planteamientos políticos que determinan nuestra actividad actual. Creo, para empezar, que no hay ni un solo miembro del grupo que no esté

al cabo de la calle de las intenciones que nos guían, ni tampoco hay ninguno que ponga en duda que nuestro grupo lleva adelante una lucha en el campo cultural encaminada a hacer saltar las estructuras a las que me refería anteriormente.

Por lo que respecta a la manera de realizar esta lucha y a su eficacia, hay una serie de preguntas y reservas que se pueden formular.

El grupo puede plantearse la actuación en locales del centro de la capital y movilizar a los grupos sociales que asisten a ellos, porque esta tarea respondería a unos objetivos equiparables a los que han presidido, por ejemplo, el estreno de «La opera de la perra gorda» de Bertolt Brecht, o bien —en otro terreno— la campaña de instancias pidiendo la instauración del catalán en las escuelas. Si nuestro grupo se ha caracterizado por llevar adelante una actividad dispersa ha sido, quizás, porque ha creído que el teatro independiente (ADB, TEC, etc.) surgía de unos sectores sociales incapaces, en general, de abarcar en toda su amplitud unas necesidades en las que se incluyen, por derecho propio, las clases y capas de la población menos favorecidas económicamente y también culturalmente. Pero no queremos caer en ningún tipo de dogmatismo y dejamos, por tanto, pendiente la discusión sobre estas cuestiones tan complejas.

En cambio, podemos intentar dar unas opiniones personales que, quizás, puedan orientar el debate hacia un terreno constructivo:

La eficacia del grupo depende tanto del grado de conciencia política de las masas como del nivel en el que se encuentre la lucha específicamente cultural. Podemos contribuir a aumentar este grado de conciencia (si bien de una forma muy modesta) y podemos hacer que el frente de lucha sea cada día más amplio. Eso es lo que, en teoría, nos podría diferenciar de otros grupos independientes, grupos que luchan «políticamente» para sobrevivir y cuya lucha tiene en algunos momentos repercusiones sobre el pueblo en general.

Nuestro grupo querría tener, de momento, un carácter más instrumental o funcional, en el sentido de impulsar una búsqueda de nuevos públicos y de dar una importancia secundaria al grupo mismo como entidad. Y esta concepción funcional e instrumental responde sin duda a una concepción y funcional del propio teatro y del arte.

Estos dos terrenos (masas-terreno cultural) se caracterizan, sin embargo, por presentar una diferencia en los medios que utilizan. Nuestro grupo, compuesto de intelectuales que se dirigen a las masas, quiere hermanar lógicamente los dos frentes (estoy convencido de la necesidad de llevar a cabo una actuación acompañada de todo el aparato publicitario que la situación permita y ello sin renunciar a los criterios que presiden nuestra tarea teatral; no cabe duda de que la penetración en uno los dos frentes favorece la penetración posterior en el otro).

Lo más importante, a mi juicio, es la creación de un instrumento que se pueda utilizar, es decir, la formación de un grupo muy sólido y consciente. ¿No hay ninguno en Barcelona? ¿Hay algún grupo que se plantee la actividad teatral en estos términos? Me parece que no. Y si lo hay, no es capaz de llevarla a cabo en la práctica.

Personalmente, opino que el teatro, por ser un hecho complejo y fundamentalmente de equipo, tiene que tender desde un principio a la creación de un equipo estable y cualificado, incluso renunciado a acciones espectaculares de efecto inmediato. Y este equipo necesita tiempo para madurar como conjunto teatral apto para el fin que se propone en este momento.

Por eso, es preciso criticar sobre todo los defectos siguientes:

- La falta de dedicación y los personalismos.
- La falta de esfuerzos para ganarnos a muchas personas de nuestro mundo cultural que podrían comprender al grupo y que ni tan sólo lo conocen.

De todas formas, las experiencias del contacto de nuestro grupo con sus públicos han sido muy ricas y sería absurdo renegar de ellas, al menos como punto de partida para un trabajo futuro. Y eso hay que agradecerlo también al trabajo duro y a los sacrificios de centenares de personas que aglutinan a las masas en los distintos lugares donde nos contratan, gente que preside entidades (al fin y al cabo, de carácter deportivo), que dirige escuelas, que organiza bibliotecas y actividades culturales, de las que se sabe aprovechar para conseguir una mayor sensibilización política de la juventud, actividades tales como el excursionismo, la canción, etc. Esta gente es la que, hasta ahora, ha dado un sentido a nuestra actividad.

F. F.

CARTA A LOS GRUPOS NO PROFESIONALES ESPAÑOLES*

Toda vez que hemos intentado dirigirnos de nuevo a los grupos no profesionales a través de estas páginas, nos ha detenido el considerar desde qué perspectiva podríamos mostrar la significación actual y trascendencia futura de la A.I.T.E. para no crear malentendidos ni despertar escepticismos. Hemos resuelto, por fin, hacerlo desde una óptica lo más amplia posible, inscribiendo nuestros fines en el panorama actual del teatro español y planteando claramente nuestra resolución de intervenir con la mayor eficacia posible en la transformación de las circunstancias que hoy determinan su estructura. No se nos ocultan los peligros de tal propósito, pero creemos necesario dar, desde el primer momento, una visión clara de nuestros objetivos, aun a riesgo de perder de antemano la adhesión de aquellos grupos que entienden su labor dentro del marco estricto de una ciudad o de un público limitados. Nos dirigimos pues, especialmente a quienes creen en la posibilidad de que sus actividades sean susceptibles de trascender al plano de una labor a escala nacional.

La actividad dramática española se encuentra alimentada por dos grandes corrientes, concentrada la una, dispersa la otra; el teatro profesional, por un lado, materialmente poderoso, considerado como la forma por excelencia de la vida escénica, y los grupos no profesionales por otra, generalmente escasos en recursos, a los que se ve como tentativas aisladas y transitorias que desarrollan su labor a la sombra de la corriente profesional y en la cual debe desembocar lo más granado de sus frutos. Este carácter subsidiario del llamado teatro «amateur», no sólo es subrayado por los que ostentan el privilegio de la profesionalidad, sino que halla su aceptación y su confirmación entre aquéllos que integran sus filas, la mayor parte de los cuales, cuando alberga en sí una auténtica vocación, aspira a «ascender» al verdadero teatro, apenas saboreadas las primeras mieles del triunfo local.

No vamos a insistir en este hecho, de sobra conocido de todos. Únicamente intentaremos argumentar sobre lo erróneo de la idea que sustenta tal estado de cosas, lo contraproducente de esta actitud general y las consecuencias, a nuestro entender beneficiosas, que se subseguirán de un planteamiento distinto de la cuestión.

* Publicado en «Primer Acto», n.º 60. Enero de 1965.

Repasemos primero las circunstancias que afectan al teatro profesional en el sentido de obligarnos a considerarlo como *insuficiente* para atender a las necesidades dramáticas de la sociedad española, *retrasado* con respecto a las realizaciones de la escena internacional y *estéticamente pobre* con relación a una concepción objetiva del hecho dramático como arte. Naturalmente, quedan fuera de estas consideraciones las excepciones que, con una frecuencia relativamente progresiva, mejoran la situación actual de nuestra escena al compararla con años anteriores.

El centralismo es quizás la primera de estas circunstancias que hacen patentes la insuficiencia de la actividad dramática profesional. La acumulación de un capital susceptible de convertirse en empresa, la existencia de una población flotante nutrida que proporciona público suficiente para todo tipo de espectáculos, el establecimiento con carácter casi fijo de las compañías, que prefieren la seguridad de este público constante a los riesgos de una gira por provincias... Todos estos son factores interconectados que concentran sobre Madrid y Barcelona el porcentaje más intenso de nuestra vida teatral. Inútil hablar de las consecuencias que este centralismo tiene en provincias, cuyos públicos no se ven suficientemente atendidos por las periódicas —y no siempre afortunadas— incursiones de las compañías comerciales.

Este carácter eminentemente comercial del mecanismo escénico profesional, limita sobremanera las posibilidades de vida de un teatro estéticamente valioso que no responda a los gustos del público habitual. Si bien algunos empresarios han comprendido ya que la calidad no está reñida con el éxito, es lógico que siga siendo éste su primera preocupación, y no dudan en mantener alejadas de nuestros escenarios aquellas obras que, bien por su inconformismo, bien por lo excesivamente minoritario de sus valores, bien por lo desconocido de su autor, no ofrecen suficientes garantías de plena aceptación. De esto se resienten fundamentalmente los autores jóvenes, que difícilmente acceden al plano profesional, si bien es cierto que, en los últimos tiempos, también se nota en este sentido un cierto progreso.

La mayor tara del teatro comercial es, sin duda, su excesiva dependencia —servilismo en muchos casos— con relación a un público: el que habitualmente llena las salas en espera de un espectáculo distractivo que le reafirme en sus convicciones o que, por lo menos, no altere demasiado el orden establecido. No podemos detenernos en un análisis de la burguesía española y de su papel determinante en la conformación de nuestro teatro; limitémonos tan sólo a repetir una vez más la ausencia casi total de un público popular que, sin duda, contribuiría a ampliar los cuadros de nuestra producción dramática.

El mecanismo profesional se ve igualmente incapaz de absorber el gran contingente de nuevas vocaciones que, temporada tras temporada, lucha por encontrar un puesto adecuado a sus aspiraciones en unos círculos cuya atractiva y brillante apariencia no consigue ocultar las frustraciones, abandonos y envilecimientos sobre los que se levantan. Un cálculo estadístico de esta marea humana que cada año emprende su éxodo esperanzado hacia la capital desde todos los rincones de nuestra geografía, mostraría claramente las proporciones de un problema que afecta

tanto a la vida teatral de provincias como al carácter mismo de la profesionalidad, regida por un sistema competitivo y azaroso.

Si, prescindiendo de las anteriores consideraciones, tratáramos únicamente de valorar la situación de nuestra escena en relación con el teatro europeo actual, los resultados, serían aún menos optimistas. Porque no solamente nos encontraríamos con un considerable retraso en lo que a la asimilación de nuevas formas expresivas se refiere, sino que quedaría patente su escasa trascendencia sobre el organismo social, lo cual es más grave. Y esto, tanto desde el punto de vista de su alcance en extensión como en profundidad porque, cuando el teatro no participa activamente en la creación de un estado de conciencia que facilite el desentumecimiento de las estructuras mentales y sociales, su eficacia es mínima y no pasa de ser espectáculo gratuito, lujo intelectual o pasatiempo inofensivo de una clase confortable instalada en sus privilegios.

Veamos ahora el panorama que nos muestran los grupos no profesionales, sobreentendiendo igualmente la existencia de excepciones dignas de toda estima.

Diseminados a lo largo y a lo ancho del país, estos grupos, pese a su exigüidad, representan lo más constante —y a veces lo más cuajado— de la vida teatral en provincias. Allí donde las compañías profesionales sólo ocasionalmente aparecen para ofrecer una muestra —no siempre valiosa— del actual panorama escénico, no es difícil encontrarse con la labor más o menos continuada de uno o varios grupos «amateurs» que se esfuerzan por poner en pie un teatro más en consonancia con las circunstancias presentes.

Pero, en su aislamiento, en su desconexión e incluso en su desconocimiento, su lucha es individual, solitaria. Esta segunda corriente que alimenta la vida dramática española carece de conciencia clara de su propia fuerza, se considera a sí misma etapa previa, escalón, reflejo pálido de la profesionalidad. En cada uno de estos grupos se tiene un mayor o menor conocimiento de lo que ocurre en Madrid o Barcelona, pero nada se sabe de la labor callada y tal vez más interesante que se desarrolla en tantas localidades españolas, al amparo de una institución cultural, de un centro de enseñanza o de cualquier otro organismo menos vinculado con la actividad artística.

De esta desconexión nace no sólo una concepción atomista de la labor no profesional, sino un cierto desvalimiento, especialmente manifestado cuando hay que enfrentar un problema que rebase los límites de su lucha local. Asimismo, la labor de aprendizaje no se ve enriquecida por los hallazgos de otros grupos que, en otro rincón del país, se encuentran quizás en camino hacia objetivos semejantes. No es necesario traer a estas líneas la insuficiencia de medios materiales en que se desenvuelve la labor de muchos de estos grupos, las resistencias de todo tipo que deben vencer, el nocivo paternalismo o el silencio de la crítica local, la benevolencia estéril de un público demasiado adicto, la escasez de un público joven capacitado para exigir, la dificultad para disponer de material formativo e informativo puesto al día y, por último, su reducido campo de acción, del cual se deriva su débil influencia sobre la sociedad. Son factores de sobra conocidos que, si bien, como

hemos dicho, no son todos ellos comunes a la totalidad de los grupos, es preciso admitir que se dan con lamentable frecuencia y que sus efectos perjudican la eficacia del teatro no profesional.

Hemos señalado ya el carácter marginal con que comúnmente es considerado este teatro. A la zaga de la profesionalidad, tomándola casi siempre como meta o modelo, no hay duda de que sus penetraciones en ésta son beneficiosas para la salud general de la escena española. La infiltración que elementos universitarios, amateurs en general, que se ha producido en los últimos quince años, es evidente que ha representado un importante papel en la evolución de nuestro teatro. Por el contrario, el reflejo de la vida y mentalidad profesionales en el terreno «amateur» ha contribuido a minimizar y deformar su significado, su personalidad propia, su muy distinta valoración.

La A.I.T.E. intenta plantear la existencia del teatro no profesional como una estructura autónoma y capaz de desarrollar su labor con un máximo de continuidad y de trascendencia. Si una solución federativa como es la nuestra se revela desde el primer momento susceptible de proporcionar a sus miembros todo aquello que, conseguido individualmente, sería repetición inútil de multitud de esfuerzos, es preciso añadir a esto la posibilidad de crear un frente común dirigido a modificar la situación teatral española asumiendo la plena responsabilidad de nuestra condición amateur.

La primera cuestión que se nos plantea es si resulta posible una dedicación no profesional al teatro. Nuestra respuesta es afirmativa. Creemos compatible la actividad escénica con cualquier tipo de ocupación, siempre y cuando no se pretenda imitar las circunstancias en que se desarrolla el teatro comercial: actuación diaria, obtención de beneficios económicos, régimen intensivo de ensayos, etc. De hecho, éste es el caso de la mayor parte de los componentes de dichos grupos; bastaría con prescindir de ese carácter provisional, transitorio o de simple pasatiempo con que muchos de los actores, directores, etc., se entregan a la realización de su vocación teatral.

Para nosotros, el teatro no profesional es un fin en sí mismo. Su misión, específicamente distinta, como distinta debe ser su concepción del hecho dramático: un fenómeno social y artístico que exige una constante labor de estudio y experimentación; un instrumento destinado a elevar la sensibilidad y la conciencia crítica de la sociedad y que, por lo mismo, debe proyectarse fundamentalmente sobre aquellos contingentes humanos que más necesitados se hallen de desarrollar ambos valores.

Si el teatro profesional es insuficiente para atender con eficacia a esta doble misión, es preciso abandonar la actual relación de dependencia para asumir plenamente unos objetivos propios y concretos. Y la única solución que, hoy por hoy, se nos revela factible no es la de intentar acceder paulatinamente al plano profesional para emprender desde allí una labor transformadora, sino integrarnos en una estructura capaz de unificar nuestros esfuerzos y alcanzar desde la cima lo que, individualmente, se hallaría demasiado lejano.

Es probable que muchos, inclinados definitivamente a la profesionalidad con todo lo que esto lleva consigo, no se sientan atraídos por nuestra meta. Pero quizás para otros, que no aspiran a una dedicación total a la escena, o que desembozan en el teatro comercial como única solución de entrega a su vocación dramática, sea éste un camino a seguir. Como lo es para los que no aceptan las limitaciones ni las claudicaciones que aquél impone y que, desde las más impensadas localidades españolas, nos han enviado su adhesión. Para ellos vaya, con esta primera carta, nuestra gratitud y nuestro aliento. Próximamente, y por medio de una circular, les daremos noticias de nuestra actual situación y de los proyectos que esperamos llevar a la práctica en la temporada entrante.

A todos aquellos que, sin estar de acuerdo con la totalidad de nuestros objetivos, lo están con algunos de sus puntos, les pedimos establezcan contacto con nosotros solicitando todo tipo de aclaración y emitiendo su siempre bien recibida crítica.

Por la Asociación Independiente de Teatros Experimentales, firmado:

José SANCHIS SINISTERRA
Director provisional

Los grupos que, hasta el presente, se han unido a nuestra iniciativa son: «La Máscara», Teatro de Cámara y Ensayo del Ateneo Jovellanos (Gijón), «Gesto», Teatro de Cámara (Gijón), Teatro de Cámara del T.E.U. de Oviedo, «Grupo de Teatro Aguilar» (Madrid), Escuela de Arte Dramático «Adrià Gual» (Barcelona), Grupo de Estudios Dramáticos (Valencia), Aula y Seminario de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (Valencia), Teatro Club del Sureste (Alicante), «Teatro de Hoy» (Zaragoza), «Teatro de Cámara Bilbilitano» (Calatayud), «Teatro Estudio» (El Ferrol del Caudillo), «El Candil», Teatro de Cámara y Ensayo (Talavera de la Reina), «Teatro Estudio de Madrid», «Quimera», de Cádiz.

CONCLUSIONES DE LAS CONVERSACIONES NACIONALES SOBRE TEATRO ACTUAL DE CORDOBA*

Los asistentes a estas «Conversaciones nacionales sobre el Teatro actual» desean hacer constar que es la primera vez que se reúnen en España entera, críticos, ensayistas, directores y actores de muy distinta procedencia geográfica e ideológica, y que, tras dialogar ampliamente, han llegado a acuerdos sobre cuestiones que afectan a la realidad teatral española.

En estas «Conversaciones» se ha partido de la concepción de que el Teatro tiene una condición cultural y social y se ha prescindido de aquel otro que no responde a este ineludible fundamento.

Esta condición cultural y social encuentra en la actualidad dos tipos de limitaciones: uno de orden general y otro de orden administrativo.

1. LIMITACIONES DE ORDEN GENERAL

- a) Contradicción de que el Teatro, una actividad de orden cultural, depende de la economía privada, lo que da una base mercantil a la actividad teatral.
- b) El público de este Teatro no está formado por toda la sociedad, sino por un sector reducido de la burguesía española que es quien lo sostiene y hacia el que se orienta.
- c) Abusiva concentración de la vida escénica en la capital del país, tanto en lo que atañe a los teatros particulares como a los subvencionados.
- d) Imposibilidad objetiva de alcanzar una expresión auténtica de la realidad, expresión constreñida incluso por exigencias de carácter local y particular.

2. LIMITACIONES DE ORDEN ADMINISTRATIVO

- a) A pesar de haber aumentado notoriamente las subvenciones oficiales es evidente la insuficiencia e inadecuada distribución de las mismas, tanto las

* 5 Noviembre de 1965.

- destinadas al teatro profesional como a los grupos experimentales.
- b) Carencia de estudios teatrales en los distintos grados de la enseñanza española. Inactualidad de las Escuelas Oficiales de Arte Dramático y desvalimiento de las privadas.
 - c) Excesivas cargas fiscales que equiparan el hecho cultural con cualquier explotación mercantil.
 - d) Existencias de unos locales teatrales propiedad de organismos provinciales que no cumplen la función cultural y social dentro de la provincia.

EXIGENCIAS PARA LA ORIENTACION DE LAS INICIATIVAS

Las «Conversaciones» de Córdoba han señalado como exigencias para la orientación de cualquier iniciativa los siguientes puntos:

- a) Necesidad de que el Teatro escrito y representado en y para España posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación.
- b) Urgencia de una proyección sobre los públicos populares basada en la investigación de sus auténticas necesidades y de los medios expresivos.
- c) Responsabilidad de todos los participantes en el Teatro de nuestro país y conciencia de su condición creativa y de sus obligaciones para con la función social y cultural del teatro.
- d) Necesidad de una descentralización de la vida escénica española y del desarrollo de una actividad teatral autónoma en el marco de las provincias.

Todo lo expuesto reclama una pronta consideración. En otro caso, el hecho teatral seguirá deslizándose al margen de la realidad viva del país.

En Córdoba a 5 de noviembre de 1965.

APORTACIONES DE LAS CONVERSACIONES DE CORDOBA AL TEATRO INDEPENDIENTE*

J. Martínez Bjorkman

Al realizar el análisis del teatro español de la década de los sesenta, en sus éxitos y en sus frustraciones, el nombre de la ciudad de Córdoba aparece con especial signo valorativo. No como escenario —la representación dramática no tuvo categoría valorativa en sentido positivo—, pero sí como ágora, ya que las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual, de otoño de 1965, pueden considerarse con el rango de primera confrontación de ideas y actitudes en España de autores, críticos, ensayistas, directores y actores, de muy distinta procedencia geográfica e ideológica, que, tras amplio diálogo, llegaron a acuerdos —todavía válidos— sobre la realidad teatral del país.

En la convocatoria de las conversaciones de Córdoba, hecha por una entidad cultural de antigua tradición liberal —el Liceo Artístico y Literario de la ciudad— con originario fin estatutario de fomento de las artes y de estímulo de la literatura, y que sigue, en cierto modo, conservando una autonomía operativa frente a la cultura oficial, se señalaba que «...se considera que la salvación del teatro español de nuestros días sólo puede llevarse a cabo por un teatro independiente...», y de aquí se exigiese un riguroso planteamiento, a fin de responsabilizar a este teatro en la solución del «problema dramático de la España de las provincias, donde se hunden las últimas raíces de nuestro arte escénico nacional».

Estos antecedentes muestran el ángulo desde donde fue proyectado este pequeño parlamento sobre el teatro escrito y representado en y para España, y mucho más aún la dinámica instrumental del mismo. El teatro independiente. Un teatro independiente que en España comenzaba a ser una realidad en la concepción de que el teatro tiene una condición cultural y social totalizadora, frente a la consideración mercantil del fenómeno teatral como espectáculo orientado y sostenido por la burguesía.

Estas conversaciones nacionales dirigidas fundamentalmente hacia el teatro independiente, sostenían los prometedores pilares de la idea de una Asociación In-

* Publicado en «Primer Acto», n.º 119. Abril de 1970.

dependiente de Teatros Experimentales nacida en Gijón, al amparo del I Festival de Teatro Contemporáneo convocado por el Ateneo Jovellanos, en 1963.

No era, pues, un impulso renovador instado por un grupo. No era, asimismo, un entusiasmo romántico elaborado desde el «gran Madrid». Era una exigencia cultural que encontraba un cauce a escala de la nación, desde una capital de provincias. En este entorno nacen las Conversaciones de Córdoba sobre teatro.

Durante tres días, más de cuarenta «nombres» —hombres y mujeres de teatro— discuten, valoran, verifican...los factores decisivos del fenómeno teatral español, y dentro de ellos los que imposibilitan una fecunda acción a largo plazo de grupos independientes, si bien sólo se expresaron ante el país las exigencias mínimas para una renovación del teatro desde la sociedad base genuina del teatro popular.

La publicación de los acuerdos y de las conclusiones de estas jornadas de trabajo contribuyeron a una línea aperturista del Ministerio de Información y Turismo hacia «la descentralización de la vida escénica española y del desarrollo de una actividad teatral autónoma en el marco de las provincias», junto al reconocimiento de la labor de dos grandes grupos independientes: el Teatro Estudio de Madrid y la Escuela de Adrià Gual de Barcelona. (Miguel Narros alcanza la dirección del teatro Español y Ricardo Salvat representa oficialmente un espectáculo de cultura catalana de Espriu).

El teatro independiente sale fortalecido —teórica y prácticamente— de la reunión de Córdoba. Diversas entidades oficiales y privadas acogen a los grupos independientes, mientras cunde la esperanza ante una ley general sobre teatro, cuyo primer borrador de sus bases —la cosa quedó desgraciadamente en la elaboración del anteproyecto— es discutido por personas que estuvieron en dichas Conversaciones.

Mas el teatro independiente necesita de una superestructura. Una organización que a escala nacional coordine sus esfuerzos, comunique sus experiencias...La idea A.I.T.E. es continuada en Córdoba y elaborada a nivel jurídico para la formación de una federación nacional. Una entidad que no acaba de formarse.

Esta cuestión sería la clave del I Congreso de Teatro Nuevo de Valladolid, que recogiendo la antorcha del teatro independiente, que ardió en Córdoba en 1965 con toda plenitud a nivel de ágora, dio un nuevo paso en este camino hacia un teatro popular que España exige con urgencia, si no queremos que el hecho teatral siga deslizándose al margen de la realidad viva del país, como afirmaron los asistentes a aquellas Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual.

La aportación fundamental al teatro independiente fue, de una parte, el responsabilizarse en el sentido de que sus realizaciones tuviesen un carácter testimonial de la realidad española, inscribiéndose en sus procesos de transformación, y de otra, la urgencia de una proyección sobre los públicos populares, basada en la investigación de sus auténticas necesidades y de los medios de expresión.

La participación de los grupos españoles de teatro independiente en diversos festivales internacionales y su reconocimiento a través de diversos premios consta-

ta la realidad de una labor creativa dentro de la función social y cultural del teatro.

Mas las Conversaciones de Córdoba sobre teatro estimamos que siguen vigentes. Ojalá en un tiempo muy próximo sólo sean historia en el teatro independiente. San Sebastián, año 1970, pudiera ser el comienzo de una nueva etapa, punto final a aquellas conversaciones tan llenas de urgencias y de exigencias.

J. M. B.

UN CAMBIO DE ACTITUD*

Feliu Formosa

I

En las actividades de nuestro grupo han participado personas con dos criterios:

- Para unos, se trataba de una acumulación de experiencias provisionales. La participación en el grupo estaba condicionada a un ejercicio futuro de la profesión en unas condiciones diferentes a las actuales.
- Para otros, era el medio de realizar una tarea de difusión político-cultural compatible con el ejercicio de otra profesión.

Era lógico que, con el tiempo, esta diferencia de criterios desembocara en una situación contradictoria y conflictiva. Ahora, nuestro grupo se encuentra aislado y tiene conciencia de que su eficacia política es muy limitada. Ello se traduce en una comparación constante con el trabajo de otros grupos (sobre todo, en el terreno técnico) y en un deseo de afirmar un prestigio profesional que hoy existe de una manera muy difusa. El problema del profesionalismo y del amateurismo se ha podido plantear precisamente en un país donde existe una larga tradición de amateurismo. Lo que queremos es superar esta tradición a través de la técnica. Pero al mismo tiempo queremos también superar la mala tradición del teatro comercial mediante la realización de una técnica diferente a la que predomina en dicho medio. En definitiva, que al lado del trabajo político, la problemática técnica y estética reclama una atención equivalente que no parece concordar con las necesidades que en estos momentos nos plantean unos públicos que solamente en teoría son mayoritarios.

Después del espectáculo «Poesia/Document (poetes alemanys contra la guerra)», del cual se han hecho cincuenta representaciones, el grupo se debate en esta

* Escrito en 1965.

Informe presentado al Grupo Gil Vicente en el momento de su disolución. Publicado en «Per una acció teatral». Feliu Formosa. Edicions 62. Barcelona, 1971. Traducido del catalán.

crítica situación, agravada por la insuficiencia numérica de sus actuales miembros. La repercusión positiva del citado espectáculo no ha tenido una repercusión interna en el grupo, no le ha reforzado. Y es que también hay que tener en cuenta una dificultad obvia: la gente no tiene mucho tiempo libre, está obligada a hacer otras actividades, aun cuando considere primordial la actividad escénica.

A pesar de todo, el hecho de no poder plantear claramente el paso a otro nivel de rigor técnico hace que el grupo no se pueda mantener en su forma actual. Y resulta paradójico que este nuevo nivel no ofrezca tampoco hoy unas garantías de consolidación profesional en el terreno institucional y económico. Pero no por ello deja de presentarse como una necesidad.

II

Hay quien dice que las cosas son mucho más simples: que el grupo podría evolucionar sin desaparecer si contara con unos medios económicos mínimos y con unos factores externos de estabilidad (un buen local, unos espectáculos destinados a públicos más numerosos y adictos, aunque menos vinculados a la clase obrera y a sus problemas), etc. Pero todos estos estímulos no serían suficientes para superar una situación que viene dada por la necesidad de asumir una evolución política que tiene lugar al margen de los muchos voluntarismos en los que hemos caído. Supongo que esta situación, más bien confusa, necesita ser juzgada con la perspectiva del tiempo. Y también opino que esta etapa de nuestra actividad podríamos considerarla como terminada a todos los efectos.

F. F.

CONCLUSIONES DEL I CONGRESO NACIONAL DE TEATRO NUEVO DE VALLADOLID*

1. Constituir una Federación Nacional de Teatro Independiente elaborando sus estatutos provisionales y nombrando una comisión rectora, presidida por María López, directora del T.E.M.
2. Proponer ciertas adiciones y rectificaciones al Anteproyecto de Ley de Teatro.
3. Solicitar la revisión de la vigente Ley de Espectáculos en determinados aspectos y, concretamente, en lo que se refiere a las condiciones exigidas para que un local se considere apto para representaciones teatrales.
4. Solicitar la desaparición de la censura previa para los Teatros de Cámara.
5. Sugerir la posibilidad de que en un futuro próximo, y con objeto de que el teatro goce de una mayor atención, se desdoble la actual Dirección General de Cine y Teatro en dos ramas, independientes entre sí.
6. Señalar la conveniencia de que el Ministerio de Educación y Ciencia incorpore a la Universidad el estudio de la teoría y la práctica del arte dramático, así como la creación de seminarios de teatro en las Facultades de Filosofía y Letras de la nación.

SITUACION DEL TEATRO NO-PROFESIONAL EN ESPAÑA*

Angel Fernández-Santos

I

Este tema, tan ingenuo en apariencia, implica en realidad una considerable cantidad de cuestiones importantes y difíciles. Un grupo de estas cuestiones nos remite a la economía, concretamente al estudio de los sectores del desarrollo capitalista que controlan la producción del teatro en nuestra sociedad. Otro grupo enlaza con la Historia, y en concreto con la más reciente historia de España. Aquí nos encontramos con cuestiones de una talla y una dificultad tan grande como la que supone comprender correctamente el desenvolvimiento de la cultura española después de la guerra civil. Finalmente, hay un tercer grupo de problemas que complican en el tema a la actual política cultural vigente en nuestro país. Este es, probablemente, el aspecto que nos concierne de una manera más inmediata. La existencia, dentro de la cultura española actual —y, por consiguiente, dentro del teatro—, de grandes zonas vacías, que abarcan desde la estrechez y falta de audacia del ambiente intelectual medio, hasta los abismos que en el terreno cultural separan a unas clases sociales de otras, es un hecho que prefija y condiciona decisivamente a la naturaleza, el valor y la utilidad cultural de los grupos de teatro no profesionales. Es indudable que, dentro de la totalidad del teatro español, las actividades no profesionales son de una importancia secundaria, y esto en un sentido muy preciso: el considerable volumen de estas actividades se encuentra en evidente contradicción con la minúscula repercusión social que obtienen. Esto, a mi juicio, demuestra que el teatro no-profesional constituye en España un auténtico subproducto cultural, es decir, una de aquellas zonas vacías de la cultura a que antes me referí. Más adelante volveré sobre esta cuestión fundamental.

Debido a esto, intentar hacer un estudio exhaustivo de la situación del teatro no-profesional español exigiría que todas esas cuestiones de fondo que acabo de señalar fuesen examinadas meticulosamente y que, por lo tanto, los presupuestos

* Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid (octubre, 1966). Publicada en «Primer Acto», n.º 80. 1966.

de trabajo sobrepasen ampliamente el terreno de lo propiamente teatral para orientarse hacia zonas de mucho mayor alcance: zonas tan amplias y complejas como la evolución histórica, económica y política de España durante los últimos veinticinco o treinta años.

Si yo tuviera que hacer aquí, en el hueco de quince o veinte folios, una exposición de esta envergadura; si tuviera que ocuparme de todas aquellas cuestiones una por una, y recoger y ordenar todos los hilos que las relacionan con la evolución del teatro, me vería obligado a hacer algo semejante a un sumario, a un programa en el que contaría con espacio justo para enunciar unas cuantas lecciones sin desarrollar ninguna. Naturalmente, no quiero hacer tal cosa. Me veo obligado a buscar las que yo creo que son las dos o tres claves principales del problema y a ceñirme a ellas, abandonando otras cuestiones que, aunque muy importantes, son ahora materialmente inabordables.

Se trata, sobre todo, de tomar partido ante determinados hechos que a mí me parecen incuestionables. Uno viene aquí, o debe venir, armado del mayor número posible de datos, de todo tipo de referencias y conocimientos técnicos. Todo esto nos será muy útil a la hora de plantear problemas y de proponer vías prácticas para solucionar esos problemas; pero incluso esos utilísimos conocimientos pueden llegar a convertirse en inutilidades si quien los posee no posee al mismo tiempo una experiencia profunda del teatro, un rasgo personal que psicológica e ideológicamente le vincule a él y nos sirva a nosotros como punto de referencia. A lo único que no podemos renunciar todos y cada uno de los participantes en este Congreso es a mantener un punto de vista claro, es decir, una actitud mental que nos permita tomar partido ante una situación que personalmente debe comprometer-nos.

Yo, por esta razón, renuncio desde el primer momento a agotar todas las posibilidades que ofrece un tema tan complejo y, a cambio, voy a intentar exponer lo que considero el resultado de mis experiencias personales dentro del teatro amateur; experiencias que, como comprobaréis en seguida, me han llevado a posiciones bastante pesimistas. Me gustaría que este juicio mío no fuera un diagnóstico, sino una opinión libre, destinada más a provocar que a convencer.

II

Por circunstancias que ahora no tienen interés, comencé a redactar este trabajo con muy poco tiempo por delante. Me preocupaba al principio lo corto del plazo; y la verdadera causa de esta preocupación no se debía a que me faltasen cosas que decir, concretamente a que me faltase ese punto de vista personal de que antes hablé, sino a otro aspecto de la cuestión un poco más complicado. En principio, mi preocupación se debía a que, con tan pocos días por delante, me veía incapacitado para llevar a cabo en buenas condiciones un deseo mío que puede parecer muy inocente: el deseo de arrogarme, de concederme a mí mismo la defensa del

teatro no-profesional español. La inocencia de esta pretensión se deriva de mi propia situación respecto del teatro español, pues yo, dentro de él, no tengo otra catalogación posible que la de no-profesional, y nada hay más justificable para un hombre que la defensa de su propia actividad.

Me hubiera gustado disponer de muchas horas para meterme durante ellas en una biblioteca y consultar allí todos los anuarios del Instituto de la Opinión Pública. De estos anuarios hubiera extraído todos los títulos de las obras que los grupos de teatro de cámara han venido representando a lo largo, por ejemplo, de los últimos diez años. Pienso que esta lista, detalladamente expuesta, podría hablar por sí misma y proporcionarnos algunos de los datos más importantes de la evolución y el valor cultural teórico del teatro no-profesional español. Y más aún: cotejada esta lista con la de los teatros comerciales, podríamos comprobar en ella lo que, a mi juicio, constituye la mayor paradoja del teatro español actual.

Recuerdo que, para la preparación de un número antológico de la revista «Índice», su director, Fernández Figueroa, me encargó que hiciese un recuento de las actividades teatrales recogidas y analizadas por la revista durante sus diez años de existencia. Fue entonces cuando, de una manera incompleta pero convincente, me puse en contacto con los datos principales de esta paradoja. El balance de diez años de teatro español era, desde la privilegiada perspectiva de «Índice», completamente desolador. Diez años de teatro equivalían a diez años de mediocridad casi ininterrumpida en las obras y las representaciones; pero, sobre todo, equivalían a diez años de impotencia permanente y, al parecer, insuperable en la organización de las empresas dedicadas a los negocios teatrales. Cuando hubo que extraer los momentos más dignos, aquéllos que rayaban a un nivel más alto de entre todos esos años, se nos presentó una situación completamente paradójica: la única contribución cultural considerable en diez años de teatro español no procedía del teatro propiamente dicho, sino que venía de fuera de la profesión teatral. Lo más importante, lo mejor de nuestro teatro, estaba marginado de la vida teatral y tenía su origen en los humildes y desamparados teatros no-profesionales.

Sin embargo, la autenticidad de esta paradoja no debe cegarnos hasta el punto de extraer de ellas deducciones superficiales y prematuras. La superioridad cultural del teatro amateur sobre el comercial es un hecho que hay que medir y valorar con sumo cuidado. La cuestión no es tan simple como parece.

Yo puedo decir que, ahora, sólo unos días después, me alegro de no haber tenido ese tiempo libre que necesitaba para prepararme en la defensa del teatro no-profesional español. Conviene que nos preguntemos, antes de cualquier deducción, si la superioridad cultural teórica de los teatros de cámara sobre los comerciales supone, de hecho, una superioridad cultural auténtica real y viva. Yo creo que no. Por esto, mi intención primera de tomar la defensa del teatro no-profesional español presuponía una actitud contradictoria por mi parte, una postura engañosa en la que cualquiera de los que tenemos actividades dentro de este campo cultural podemos caer a poco que nos dejemos llevar por un exceso de sentimentalismo. Quiero decir que la fuerza sentimental de una actividad que nos gusta puede obli-

garnos a ignorar las condiciones reales en que la estamos ejerciendo. La defensa del teatro amateur, cuando es asumida por uno de los que trabajamos dentro de él, corre el riesgo constante de convertirse en un simple «alegato pro domo», en nada más que una justificación de índole exclusivamente disculpatoria y, por lo tanto, intelectualmente superficial. En realidad, se trata de una actitud psicológica muy frecuente y muy vacía, que nos induce a glorificar algo que objetivamente es una miseria; pero una miseria que —por ser nuestra— hemos terminado por cogerle simpatía. Nada debe ocultarnos, y menos que nada nuestra vinculación personal, el verdadero estado de nuestra situación, toda la mediocridad y la impotencia que esconde.

III

El año pasado, PRIMER ACTO realizó una encuesta entre siete u ocho directores de diversos grupos de cámara de toda España. Con más o menos radicalismo, todos ellos juzgaban la situación de sus respectivos grupos únicamente en función de las dificultades que encontraban y, en ningún caso, valiéndose de aportaciones de carácter positivo. Para todos estos directores, lo que de verdad caracterizaba el funcionamiento de sus respectivos grupos eran, no sus frutos, sino sus limitaciones. De una manera indirecta, el resultado de aquella encuesta de PRIMER ACTO era de un pesimismo absoluto. La falta de medios económicos y técnicos, el aislamiento, la casi absoluta falta de formación teórica de los miembros, la imposibilidad de un planeamiento orgánico y continuado de sus actividades, los locales medio inservibles, el desprecio ambiental, las presiones administrativas y los inconvenientes continuos de la Sociedad de Autores, eran, para todos estos directores, los rasgos distintivos de su trabajo. Por otro lado, mi experiencia personal en varios grupos semejantes confirma todas estas observaciones. A todas las limitaciones señaladas, yo añado una más que me parece esencial: la actividad de los grupos de cámara se caracteriza por una tremenda desproporción entre el esfuerzo que supone una representación y los frutos que se obtienen de ella —y me refiero únicamente a los frutos de índole artística y cultural, sin aludir ahora para nada a los de índole económica—. El indudable talento de muchos de estos grupos es, por así decir, indemostrable; hay un muro infranqueable entre su capacidad de realización y las posibilidades de realización que se le ofrecen a esta capacidad. De esta forma, la actividad amateur es con frecuencia una actividad casi heroica, en el sentido de que tanto los realizadores, como los actores y los técnicos saben de antemano que es prácticamente imposible la ejecución de sus ideas, y que en el escenario lo máximo que pueden lograr es sólo una aproximación de lo que, con más medios y preparación, podrían conseguir sin dificultad.

Esto, por otra parte, no impide que existan miembros de grupos amateurs que parezcan sentirse contentos de esta situación suya. Reconocen —y esto yo lo he oído más de una vez— que son los parias del teatro español, pero consideran, al

mismo tiempo, que eso es precisamente lo que deben ser, lo que les da valor, importancia y significado. Lo triste del caso es que estos compañeros, cuando hablan así, creen hablar en rebelde, en revolucionario, mientras que la verdad es que si hay en el mundo un reaccionario integral, químicamente puro, ése es precisamente el paria que se muestra conforme con su situación de paria.

Siguiendo una observación de José Sanchís en un reciente artículo publicado por «Cuadernos para el diálogo», respuestas como ésta hay que achacarlas a características muy especiales de la juventud burguesa española, que es la que nutre a estos grupos no-profesionales y que, por carecer de un método claro con el que interpretar el significado de la insatisfacción que le produce el ambiente en que se desenvuelve, acude inconscientemente a las actitudes más anarquizantes, impregnadas de un inequívoco olor a radicalismo estético o, si se quiere, a señoritismo de izquierda. Dice textualmente Sanchís: «Sometida a un riguroso proceso de irresponsabilización, reducida por la sociedad a un estado casi parasitario y provisional, carente de una misión colectiva que cumplir, privada de un magisterio independiente y objetivo, arrinconada en los privilegios de su clase, la juventud burguesa española se debate en su mayor parte entre la superficialidad, el esteticismo y la rebeldía anarquizante. No es, por lo tanto, extraño que su actividad dramática acuse estos mismos síntomas».

A mi juicio, tiene toda la razón Sanchís, y logra con gran sencillez descubrirnos una de las claves de la situación del teatro no-profesional español. Este teatro está contaminado por todas las taras que actualmente padece la juventud burguesa en nuestro país. Debemos tener en cuenta este hecho especialmente aquí, mientras intentamos examinar racionalmente sus problemas. La postura optimista frente al teatro amateur es, en nuestro caso, tan superficial como la postura nihilista de aquel director de grupo a que antes me referí. Nosotros que, en cuanto hombres de teatro, somos amateurs, tenemos la obligación, en primer lugar, de no creer en el teatro amateur, como norma, como tipo de organización, como forma de hacer teatro; y en segundo lugar tenemos la obligación, pese a que no creamos en él, de no destruirlo con soluciones típicas de la rebeldía arbitraria; antes que nada debemos revolucionarlo y transformarlo por completo sirviéndonos de una visión constructiva de su situación.

Todo lo dicho en realidad revierte sobre una observación previa. Un hombre de teatro, cualquiera que sea su especialidad —un actor, un director, un escenógrafo, un figurinista o un iluminador— se forja a lo largo de muchos años de difícil aprendizaje, y sólo cuando ha logrado dominar una complicada técnica y es capaz de ponerla al servicio de un texto dramático, sólo entonces puede ser considerado como un hombre de teatro. Pero hay más todavía: la posibilidad de que una representación logre un nivel técnico y artístico con la altura que el texto requiere es algo que depende de muchos factores confluientes, pero también de una condición subjetiva general: que todos cuantos colaboran en la representación consigan dar para ella su máximo rendimiento. Se trata de un principio de economía psicológica connatural a las dificultades técnicas que presentan las artes represen-

tativas y que en la actividad teatral se manifiesta tal vez con más fuerza que en ninguna otra. La actividad teatral auténtica requiere la posesión de un oficio riguroso y casi excluyente. El teatro, por lo tanto, supone la profesionalidad. De ahí que incluso la propia expresión «teatro no-profesional» sea en sí misma una expresión contradictoria.

De todo esto yo deduzco que el amateurismo es, congénitamente, una actividad tarada. Ahora bien, lo que aquí nos corresponde hacer no es ponernos a llorar por nuestra mala situación y montar una especie de funeral colectivo por todos los teatros de cámara. Justamente, lo que debemos hacer es lo contrario: entender que nuestra actividad es, por naturaleza, contradictoria, descubrir cuáles son las causas generadoras de su contradicción y, una vez localizadas éstas, atacarlas de frente y, si podemos, destruirlas.

IV

Conviene observar las taras del teatro no-profesional desde un nuevo ángulo. Esta nueva perspectiva nos dará una nueva clave de su situación. Se trata de ver qué función social cumple el teatro amateur en España y, sobre todo, de saber qué lugar ocupa dentro de la escala de los diferentes trabajos intelectuales que nuestra sociedad acoge. De otra forma, debemos abordar la situación, primero social, y después laboral del teatro no-profesional español.

Es evidente que no todas las mediatizaciones a que los grupos de cámara están sometidos proceden de aquella contradicción congénita que, como vimos antes, caracterizaba a la actividad no-profesional. Hay otras limitaciones que, por decirlo así, le vienen de fuera, le son impuestas.

Aparentemente, los grupos de cámara gozan de una gran libertad. Por lo pronto, ya que tienen mucho menos que ganar que los grupos comerciales, es evidente que también tendrán mucho menos que perder. Esto puede parecer que les da cierta soltura de movimientos y, naturalmente, algunos privilegios. El privilegio más notorio de todos ellos es aquél que les permite disponer de una mayor benevolencia por parte de la censura. Esto, expuesto así, en su pura mecánica, es cierto. La censura es más abierta con los grupos no-profesionales que con los otros. Por otra parte, la servidumbre económica que condiciona a estos últimos, a aquéllos le es completamente ajena, en la medida que no planean sus montajes y repertorios con mentalidad de negocio. Aparentemente, pues, el teatro no-profesional goza de bastante libertad y padece relativamente pocas limitaciones.

Veamos ahora lo que dice un director no-profesional, Manuel Amengual, del T.E.U. de Alicante: «¿Qué si tengo limitaciones? Las tengo todas. No puedo verme.»

La alternativa es sencilla. Una de dos: o el director del T.E.U. de Alicante miente de una manera descarada, o aquella libertad de movimientos que teóricamente tiene el teatro no-profesional es una apariencia engañosa. Debo añadir que todos los

directores consultados en la encuesta de PRIMER ACTO están de acuerdo con Amengual, aunque no manifiestan su opinión de una manera tan explícita y radical como él.

Yo me inclino hacia el segundo supuesto, a saber: que la supuesta libertad de los grupos amateurs no existe por ningún lado. La libertad de estos grupos es un «privilegio» de carácter meramente formal, sin verdadero contenido. De otra forma, se trata de un privilegio que no tiene posibilidades de ser ejercido en la práctica y puede compararse con el gesto de quien regala un par de guantes a un hombre al que previamente ha cortado las manos. Digo esto amparado en una razón incontestable: al teatro no-profesional se le conceden, en efecto, cosas muy importantes, como son una cierta libertad en la selección de las obras, autonomía de montaje, posibilidad de realizar éste sin tener en cuenta para nada los gustos anacrónicos del público medio habitual de los teatros comerciales, etc., etc. Todo esto que, efectivamente, es muy serio, se concede a los teatros de cámara...pero al mismo tiempo que se les niega lo fundamental, el acceso material al público.

Sigo con la encuesta a directores realizada por PRIMER ACTO. La mayor parte de ellos asegura que su grupo se limita a dar una sola función de cada uno de los montajes. Dos o tres funciones, como máximo. Todos afirman que el público que asiste a esas representaciones es, en su inmensa mayoría, un público cómplice, lo que se llama una reunión de entendidos, de aficionados o de compañeros. Esto es fácilmente comprobable en lo que respecta a los grupos universitarios. En lo que se refiere a los independientes, la situación es, en términos generales, la misma, con ligeras variantes que tienen una causa reconocible y que, precisamente por ello, merecen un párrafo aparte. Más adelante me referiré a ellos.

El escasísimo número de representaciones y el predominio de un público cómplice, es decir, de un público que acude a ellas por mero afán culturalista, indica que la actividad de los grupos no-profesionales es de tipo tautológico. Quiero decir que la inmensa mayoría de los espectadores que acuden a las sesiones de cámara son gente que comparte de algún modo las preocupaciones, las inquietudes experimentales y la curiosidad cultural que anima a los protagonistas de la sesión. Esto significa que el amateur del teatro, cuando actúa lo hace para sí mismo. El es su propio público. El teatro no-profesional español, salvo en casos muy aislados, no logra saltar la barrera de las pequeñas élites culturalizadas del país y, por lo tanto, se ve imposibilitado para proponer su labor a mentalidades distintas de la suya...Pero esto va contra la entraña misma del teatro. En rigor, el teatro no-profesional no es teatro auténtico, sino una aproximación de laboratorio al verdadero arte teatral.

Lo anterior, hablando en términos generales. Veamos ahora algunas excepciones a la generalización.

Hay determinados montajes que, por un cúmulo de casualidades, por su extraordinaria calidad, por su novedad rara, o por otras circunstancias más o menos fortuitas, logran conseguir fama y capacidad para proponer ese aliciente de cosa curiosa que, con una campaña publicitaria bien organizada, atraen automática-

mente la atención de una gran parte del público teatral comercializado. Este fue el caso de la representación de *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, por el Teatro Estudio de Madrid. El éxito del T.E.M. en el escenario del Teatro Beatriz de Madrid demuestra que existe la posibilidad de que los grupos no-profesionales puedan llegar a atraer la atención de una considerable cantidad de espectadores, e incluso a un público de gran magnitud, cuando son eficazmente respaldados por una organización empresarial o estatal.

Ahora bien, este respaldo empresarial o estatal no siempre se logra; o, mejor dicho, muy pocas veces se logra. Por lo que respecta a las empresas privadas, la inmensa mayoría de ellas desconfía sistemáticamente de las posibilidades de éxito y de la rentabilidad de los espectáculos no-profesionales. Esta desconfianza es una parte inseparable de la lógica de su negocio. Por lo que respecta a los organismos estatales, no creo que exista una reglamentación práctica homogénea sobre el particular ni, desde luego, un cauce administrativo eficaz. La creación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en su nueva versión es, ciertamente, una solución que se coloca mucho más cómodamente al lado de los buenos ejemplos que al de las realidades; por otro lado, toda la buena gestión que está desplegando actualmente el T.N.C.E. no es sino una demostración inapelable de su insuficiencia, de su incapacidad para abarcar la totalidad del problema. Es, a todas luces, evidente que desde un solo escenario de la capital no se puede pulsar y, mucho menos, ordenar y organizar toda la actividad teatral efectiva y, sobre todo, potencial que se produce en todo el territorio nacional.

Por otro lado, el Estado no ha mantenido nunca ni mantiene ahora una postura clara y continuada ante estas coyunturas que a veces se ofrecen a los teatros de cámara de saltar repentinamente hacia el gran público. Es más, de haber alguna claridad y continuidad en sus medidas es, precisamente, en sentido contrario al de los intereses culturales del teatro amateur. Citaré algunos ejemplos.

Hace unos años, un grupo de Madrid montó un espectáculo a base de poemas de Machado, Alberti, Lorca y otros poetas con, tal vez, ingenuas pretensiones de popularismo. Creo recordar que este espectáculo se representó un par de veces en otras tantas facultades universitarias. Después de estas representaciones, los directores del grupo se pusieron en contacto con varios jefes administrativos de factorías del cinturón industrial de Madrid con objeto de proponerles la representación de estos poemas en las mismas naves de las fábricas, después de finalizada la jornada de trabajo. Los responsables de las fábricas aceptaron, pero la autoridad correspondiente —que no sé cuál es en este caso— denegó el permiso sirviéndose del viejo sistema del silencio. Este dato desnudo ilustra lo que es una verdad incuestionable: que los grupos no-profesionales encuentran muchas más dificultades para representar sus obras en medios obreros que en medios accesibles únicamente a las élites culturales burguesas. Es decir, que el acceso de estos grupos a capas sociales representativas y mayoritarias es un paso muy difícil, cuando no imposible.

Imposible fue, por ejemplo, en el que yo considero el caso más ilustrativo de

todos los que conozco, el del Teatro Nacional Universitario que dirigió Alberto Castilla. Esta formación del T.N.U. ganó el Gran Premio del Festival de Nancy correspondiente al año pasado, con un montaje de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. No puedo decir si este famoso galardón les fue justo o injustamente concedido porque yo, como todos los españoles, no tuve oportunidad de ver el espectáculo. Tengo entendido que la versión del T.N.U. era bastante audaz en la forma y que estaba orientada polémicamente contra los montajes habituales de esta obra en los escenarios de los teatros nacionales. El hecho es que aquella formación del T.N.U. obtuvo un resonante éxito y, a consecuencia de él, fue invitada a actuar en el marco del Teatro de las Naciones y en el del Festival de Parma. Después de actuar en esta ciudad, fue solicitado por otras italianas, francesas, alemanas... La *Fuenteovejuna* del T.N.U. estaba, pues, en trance de convertirse en un espectáculo de envergadura europea. Con tales antecedentes y una mediana campaña publicitaria, este espectáculo podría haber llevado a cualquier teatro de cualquier ciudad de España una considerable cantidad de espectadores. Pero, sin embargo, nada más haber actuado en Parma, el T.N.U. fue obligado a regresar a Madrid sin iniciar la proyectada gira europea y, una vez aquí, no se le permitió ni una sola representación.

Estos hechos, en sí mismos, no son demostración de nada, pero sí ilustración de muchas cosas importantes para lo que aquí interesa poner en claro. Si los expongo ahora, como podría exponer otros de significación análoga, es sólo con el objeto de hacer ver hasta qué punto los grupos de cámara españoles están obligatoriamente seccionados de la vida social española... Alguien puede argumentar que hay excepciones. Es cierto, hay excepciones; pero todas ellas proclaman su condición de tales y sólo pueden ser integradas en un análisis de conjunto como una forma entre otras de confirmación de la regla... Y la regla sigue siendo que la inmensa mayoría del amateurismo teatral español hace teatro «en» una sociedad, pero no «para» una sociedad. Cuando un montaje de este tipo, sea por la causa que sea, logra convertirse en un espectáculo famoso y capaz de constituir un reclamo para la curiosidad de un público socialmente mayoritario, entonces deja de tener aquellos privilegios que, como vimos más atrás, se concedían a la no-profesionalidad por parte de la censura para ser medido por ésta con el mismo rasero, o tal vez peor, con que mide a los teatros comerciales. De esto se desprende que nuestra libertad teórica es sólo el aspecto engañoso de lo que en la práctica es una cadena. Nuestra libertad significa condena a no traspasar los límites de las élites intelectuales. En definitiva, puede decirse que la libertad del teatro no-profesional español sólo existe a condición de que renuncie a hacer verdadero teatro.

Todo esto, a mi juicio, tiene una consecuencia funesta: los grupos de cámara, necesariamente constreñidos a hacer teatro sabiendo de antemano que ningún público real va a acudir a sus representaciones, acaban volviendo la espalda a la realidad del país y terminan por construir una especie de castillo en el aire, un teatro ajeno a la vida, un teatro enrarecido, que se consume en sí mismo sin objeto ni

destino, un teatro que es pura estética. Y así nos encontramos con una paradoja como la que supone el que muchos compañeros que luchan en sentido ideológico contra toda tendencia teatral estetizante, están haciendo sin percatarse de ello las representaciones más relamidas y esteticistas que pueda imaginarse.

V

Conviene, sin embargo, no exagerar los problemas internos que se presentan a los teatros no-profesionales. Cualquier recargamiento en el lado negativo de la actividad teatral no-profesional puede distraernos de la verdadera clave de la situación. Si bien es cierto que la actividad amateur tiene taras congénitas, también es cierto que padece otras que le son prestadas y cuyo origen hay que buscarlo, no en la naturaleza de esta forma de hacer teatro, sino en la naturaleza de la sociedad en que este teatro se hace.

Es frecuente diagnosticar los males del teatro español como si todos ellos fueran males del teatro en cuanto tal teatro, como si éste fuera un organismo dotado de movimiento propio, de fines propios y, por consiguiente, de «enfermedades» también propias. Posiciones como ésta son irrefutables en su propio terreno, pero ninguna de ellas soporta la prueba de la realidad y de la verificación práctica. Constituyen una mera argumentación lógica, tan perfecta como abstracta y engañosa. Ningún arte es un organismo, ningún arte se detiene en sus puras leyes interiores, sino que se proyecta sobre las leyes objetivas de la sociedad en que surge y las de los individuos que le crean; individuos que, a su vez, están marcados por esas mismas leyes sociales que de algún modo marcan su producción artística. Por esta razón, la actividad teatral amateur no puede ser analizada por sí y en sí misma, sino que requiere de otros datos que la sitúen en un conjunto ordenado de realidades exteriores. El dato primordial para lograr esta comprensión *desde fuera* de la situación del teatro no-profesional sólo puede ser aquél que nos indique con mayor precisión cuál es el lugar exacto que ocupa esta actividad artística dentro de la jerarquía de todas las actividades culturales de la nación. Cuando hablo de «lugar dentro de una jerarquía de valores culturales» no me estoy refiriendo a nada trascendente sino a algo práctico, concreto e incluso superficial. Nos encontramos ahora en el terreno de lo sociológico y dentro de él en la escala más elemental: la valoración social del trabajo. Estoy, por lo tanto, hablando de una cuestión de índole casi estrictamente laboral, y digo «casi laboral» porque, a mi juicio, se encuentra estrechamente implicada con otros problemas de mayor envergadura.

¿Qué caracterización en orden al trabajo es la que mejor se adapta a cualquier miembro de un grupo de teatro no-profesional? No puede ser más que ésta: el amateur español, en cuanto hombre de teatro, es un trabajador intelectual que se encuentra, durante la mayor parte del año, en situación de desempleo, y en los meses restantes en situación de subempleo. De otra forma: el no-profesional se encuentra en España, bien en paro absoluto, bien en el ejercicio de un trabajo de inferior calidad al de sus posibilidades mentales.

En esta evidencia tan sencilla está la clave fundamental de la situación del teatro amateur español. El problema del paro intelectual es uno de los mayores problemas con que hoy se enfrenta nuestro país y a él se encuentran ligados indisolublemente todos los no-profesionales del teatro. Las estadísticas divulgadas por la revista «Seminarios» hace un par de años son, en este punto, esclarecedores y terribles. En números redondos, un 50% de los trabajadores intelectuales de todas las ramas universitarias se encuentran en situación de paro absoluto. Es decir, si trabajan lo hacen en algo distinto de aquello para lo que su sociedad les preparó. Un 30% se encuentra en situación de subempleo. Y sólo el 20% restante logra el pleno empleo. Esto significa, también en números redondos, que un 80% de la totalidad de la profesión intelectual española, o bien no ejerce en absoluto su oficio, o bien lo ejerce en condiciones precarias. Nuestro caso, como hombres de teatro o aprendices a hombres de teatro, es el mismo, y sólo lograremos entender correctamente el alcance y la naturaleza de nuestra situación si la insertamos dentro de esa otra situación, infinitamente más amplia, que aquellas cifras nos indican. Todos nuestros problemas, por grandes que nos parezcan, sólo son una parte minúscula de un problema de amplitud general. De otra forma: todas las contradicciones inherentes a nuestra actividad se desarrollan en el corazón de una de las contradicciones más profundas que padece nuestra sociedad. Tal contradicción es la siguiente: *la incapacidad de la sociedad española actual para absorber y asimilar todo el potencial humano intelectual que brota de ella misma*. Frente a la envergadura de este problema al que nos encontramos amarrados, nuestra obligación más inmediata no puede ser otra que reconocer con humildad y coraje que tenemos poca importancia. En el reconocimiento de nuestra poca importancia se esconde el secreto de lo que puede ser nuestra fuerza: la comprensión de que nuestros problemas no son autónomos y de que, por consiguiente, carecen de soluciones autónomas. De ahí que cuando se habla de la regeneración del teatro no profesional español y se exige que ésta se produzca, en realidad se están pidiendo regeneraciones de mucho mayor alcance.

VI

Lo anterior quiere decir que la situación del teatro no-profesional español puede considerarse con toda justicia como mala, pero no peor que la de otras muchas actividades culturales en España. Es imprescindible que nos apoyemos en esta relatividad de nuestra situación si de veras queremos plantearnos de un modo eficaz, y aunque sólo sea a título aproximativo y provisional, las posibles vías de su transformación. Cuando aludo a «vías de transformación» no me estoy refiriendo a caminos legales seguros, sino a los presupuestos teóricos que éstos necesitan para ser tales.

Por lo pronto, debemos decidir cuál es el rasgo que mejor conviene para caracterizar a nuestro teatro desde una postura que parta del hecho de que es imprescin-

dible cambiarlo de arriba a abajo. Tal rasgo, naturalmente, debe ser de tipo negativo. Quiero decir que debe expresar algo real ante lo que se nos plantea la necesidad de destruirlo y superarlo, al mismo tiempo que la convicción de que se trata de algo destruible y superable con medidas prácticas y posibles de signo positivo.

Desde este punto de vista, lo que caracteriza con más amplitud y precisión al teatro no-profesional español es su escasez. Su existencia profesional es escasa, por razón de su misma naturaleza, tal como vimos al principio. Su existencia cultural es escasa, por razón de su subsidiariedad respecto del teatro comercial y de la naturaleza tautológica de sus representaciones. Su existencia social es escasa por razón del abismo que le separa de un público mayoritario y socialmente representativo. Su existencia laboral es escasa, por razón de las precarias condiciones de trabajo en que se desenvuelve.

Frente a esta complicada caracterización negativa, nosotros debemos proponer aquí caminos positivos a modo de contrapuestas a todas las «escaseces» antes enumeradas. A la situación cultural del teatro no-profesional hay que oponer una *vía de acceso al auténtico teatro experimental*. A la situación laboral de los no-profesionales oponemos una *vía de acceso a la auténtica profesionalidad*. A su situación social de aislamiento y encapsulamiento es imprescindible oponerle una posibilidad de conexión viva con la sociedad española. Los dos únicos caminos para esta conexión son los siguientes: 1) el acceso al público burgués habitual de los teatros, es decir, una *vía que le ponga en contacto con la comercialidad*, y 2) el acceso a las clases sociales que en la actualidad viven ajenas al teatro, es decir, el acceso a las grandes masas del proletariado industrial y del campesinado sin tierras. Adelantemos que ésta es la *única vía efectiva que hoy existe en España para promocionar, aunque sólo sea de un modo embrionario, un teatro del pueblo*.

Expondré los problemas que cada una de estas vías nos ofrece, y lo haré de una forma meramente indicativa y sumaria, intentando buscar escuetamente la raíz de la cuestión.

VII

EL ACCESO AL EXPERIMENTALISMO

He caracterizado antes la situación del teatro no-profesional según su escasez: escasez laboral, cultural, social y profesional. El panorama, visto desde este ángulo, puede parecer desproporcionado, excesivamente pesimista. ¿Todo es negativo en el teatro amateur español? ¿No hay en su situación actual un mínimo de positividad o una posibilidad de plenitud? Sería injusto negar que esta posibilidad existe y que, de hecho, es efectiva en algunos casos: la plena existencia se le ofrece al teatro no-profesional dentro del terreno del puro arte de la representación. A todas aquellas escaseces debemos, en rigor, oponer la posibilidad de una plenitud artística. Yo, efectivamente, soy testigo de algunas representaciones de grupos de cámara verdaderamente ejemplares, en sí mismas admirables.

Sin embargo, conviene precisar el alcance de estas excelencias y, desde él, su verdadero valor. A mi juicio las representaciones artísticamente valiosas del teatro no-profesional español poseen únicamente valor circunstancial e, incluso, casual. Se deben, generalmente, a coincidencias que nada tienen que ver con el tipo de organización en el que se producen. Por ejemplo, a la posibilidad de que un determinado grupo cuente con un director, varios actores y un escenógrafo intuitivos y con talento. Naturalmente, estas coincidencias, por un lado, no dependen del teatro no-profesional en cuanto tal, sino de la inspiración o el talento personal de algunos de los que trabajan en él, y por otro lado, son totalmente provisionales y de ellas está excluida por completo la posibilidad de una continuidad y de un perfeccionamiento progresivos. En el caso de los grupos universitarios esta observación me parece incuestionable. Si un TEU logra un conjunto relativamente homogéneo y competente, ese equipo es tan circunstancial que desaparecerá con el simple paso de uno o varios cursos, por un imperativo de su propia condición de subordinado a una disciplina académica extraña. Recuerdo que uno de los más famosos TEUS que yo he conocido fue el de la Facultad de Derecho de Madrid de hace siete u ocho años, tal vez más (no recuerdo bien). Algunas de las representaciones de este conjunto fueron, en su momento, muy fuera de lo corriente. Pero aquel conjunto sólo duró un curso. Al año siguiente, el TEU de Derecho de Madrid volvía a ser de los peores. La mayoría de los que formaron en él pasaron a otros grupos no-profesionales diversos, y varios formaron parte de un grupo de cámara que se llamó «Los independientes». Este grupo existió durante dos años. Y desapareció igualmente, sin dejar ni una herencia, ni una huella, ni una enseñanza positiva.

La continuidad y, por lo tanto, la posibilidad de perfeccionamiento progresivo de un grupo no-profesional es, según lo anterior, prácticamente imposible de lograr en las universidades y muy difícilmente en los grupos independientes. Pero la relatividad del valor artístico de las representaciones no-profesionales no se refiere tan sólo a su continuismo y posibilidad de auto-mejora, sino también a cada una de las representaciones aisladas. En todas las actuaciones de cámara — universitarias o independientes — se observan siempre muchas irregularidades, sus actores mejor dotados y más intuitivos caen indefectiblemente en algún rasgo torpe o en alguna muestra de falta de soltura y pulimento en el empleo de su voz y de su cuerpo; los directores más preparados y de más talento, junto a momentos y escenas en las que muestran una imaginación espléndida y una gran facilidad de improvisación, caen en continuas imperfecciones de ritmo o de aprovechamiento de luz y de espacios, o, más frecuentemente, en interpretaciones arbitrarias del texto dramático. En suma, todas las representaciones no-profesionales de cuantas he visto que puedan considerarse buenas, mostraban, al lado de concepciones admirables, una especie de incapacidad para mantener la obra en el mismo tono de calidad: continuas caídas que indicaban una inevitable coexistencia entre el talento y la falta de rigor.

Al grupo no-profesional medio le falta conjunción, engranaje y ligereza de unión

entre unos elementos y otros; le falta elasticidad, sabiduría teórica y técnica, es decir: le falta ese conocimiento metódico y racional indispensable para dar a cualquier representación una auténtica talla experimental.

La razón de esto es simple. El acceso al teatro experimental requiere una metódica y progresiva preparación del conjunto, de la totalidad del equipo. Y esto sólo puede lograrse mediante una enseñanza científica del arte y la técnica del teatro. Debemos pensar que no es, de ningún modo, casual que las dos únicas representaciones con altura y perfección experimental auténtica que se han logrado en Madrid en estos últimos tiempos provengan, precisamente, de dos academias de teatro. La *Ronda de mort a Sinera*, de la Academia Adrià Gual, de Barcelona, y *Proceso por la sombra de un burro*, del Teatro Estudio de Madrid, son, en este punto, una prueba de valor casi concluyente.

Lo que estas dos representaciones evidencian no sólo es la necesidad absoluta, para el paso a la experimentación escénica, de una enseñanza disciplinada, racional y moderna de la técnica teatral, sino también otra cosa, a mi parecer, monstruosa: que este tipo de enseñanza sólo la provocan y amparan hoy en España grupos privados y de escaso poder económico, al mismo tiempo que todo el sistema de la enseñanza oficial se inhibe por completo del asunto. Ciertamente, y vistas desde este ángulo, la existencia y la organización del TEU son una especie de contrasentido incalificable: un contrasentido que sólo puede significar que la universidad española proporciona a unos pocos universitarios una cantidad de dinero para hacer arte teatral, al mismo tiempo que se niega a proporcionarles los conocimientos necesarios para que aprendan a hacerlo bien.

Es a la luz de esta contradicción donde, a mi juicio, se debe plantear en este Congreso una vía real, práctica de acceso al experimentalismo. La creación del actual Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, si bien es indudable que constituye un gran paso adelante en determinados aspectos de la cuestión, no creo que constituya de por sí la solución real al problema. Mis razones son dos: una cuantitativa y otra cualitativa:

- 1) Desde el punto de vista cuantitativo, el TNCE es una medida de corto alcance. Un escenario en Madrid no puede resolver definitivamente un acceso a la experimentación de los innumerables grupos que espontáneamente nacen en toda la superficie nacional. Son indispensables, si se quiere que esta medida promueva realmente al no-profesionalismo español, centros semejantes en todas las capitales importantes de España.
- 2) Desde el punto de vista cualitativo, el TNCE resuelve problemas de tipo formal y superestructural, sin solucionar ni uno solo de los de fondo. Es cierto que el no-profesionalismo español urge de escenarios prestigiosos que le acojan. El escenario del Teatro Beatriz de Madrid adquirió después de su campaña del año pasado un merecido renombre y, por consiguiente, es indudable que hoy supone una importante baza a favor del amateurismo teatral español.

Pero el teatro no-profesional español no urge únicamente de escenarios pres-

tigiados por una gestión competente. Por el contrario, necesita con más urgencia de otras cosas que el TNCE, por la propia naturaleza de su función, ni le proporciona ni puede hacerlo.

Por decirlo así, el TNCE es como un frutero de plata para una fruta que ni siquiera se ha sembrado; es el techo para un edificio todavía sin hacer, o la fachada brillante de una casa medio en ruinas; es decir, el TNCE es un brillante escenario para un teatro que casi no existe.

Con esto quiero decir que, a la larga, el TNCE terminará convirtiéndose en una empresa inútil, si no se producen las condiciones requeridas para que los grupos amateurs se preparen desde abajo antes de subir arriba. Ya conocemos cuáles son estas facilidades: una enseñanza y una práctica rigurosa y racional del teatro.

VIII

EL ACCESO A LA PROFESIONALIDAD

Cuando hablo de profesionalidad no me refiero a la circunstancia de una situación laboral permanente y refrendada por un estatuto gremial. En realidad, empleo la palabra en un sentido un poco más sutil. Para mí —como dije al principio—, la profesionalidad es inseparable del auténtico ejercicio del teatro. Profesionalidad es el lado psíquico y moral de la actividad teatral, una especie de contrapartida subjetiva a aquel rigor teórico y técnico de que hablaba antes, refiriéndome a las posibilidades del experimentalismo. En definitiva, profesionalidad es, en sentido general, el ejercicio y la asimilación continuada por parte de un individuo de lo que constituye el núcleo de sus creencias y su sabiduría. Profesionalidad es honrada en una determinada dedicación. El teatro, como le ocurre a una ideología o a una forma de vida, es algo que se profesa. Es decir, constituye un mundo de creencias y de experiencias que se practican con la intensidad y la continuidad con que se ejercita una fe o una idea. El teatro exige de sus cultivadores una vocación psíquica y moral densa, que llega a determinar al individuo no sólo en sus preocupaciones personales, sino también en su manera de ser, e, incluso, en los rasgos fundamentales de su comportamiento.

Ahora bien, el teatro amateur español, por caracteres de su organización (o su desorganización) y de la sociedad en que se produce, posee y arrastra una especie de peso muerto, de lastre que le acompaña allí donde se manifiesta. Para una gran parte de los miembros de los grupos no-profesionales, el teatro no es ni una vocación ni una profesión que busca el medio de afirmarse definitivamente, sino un simple «hobby», un pasatiempo. La existencia, casi indefectible, de este tipo de miembros marca profundamente la vida interna y el historial de estos grupos. Sin una organización rigurosa es quimérico pensar en criterios de selección rigurosos. De ahí que cada conjunto sea una mezcla de gente que se enfrenta al teatro como un fin profesional y de gente que simplemente se limita a emplearlo como

medio para «escapar» de la rutina ambiental, de la presión familiar, de sus inhibiciones morales y sociales, etc.

Esto impide que la gran mayoría de los conjuntos logren la indispensable homogeneidad y que, por consiguiente, consigan lo que, en este punto, me parece fundamental: la aspiración unánime a la profesionalidad colectiva, al equipo.

Este hecho —que, ante todo, debemos relacionar con aquella caracterización de la juventud burguesa actual que nos proporcionó antes José Sanchís— condiciona gravemente las posibilidades de acceso del teatro no-profesional a un auditorio con eco dentro de la burguesía nacional. La dificultad para crear verdaderos equipos obliga a que el acceso a formas de realización más homogéneas y maduras sea un horizonte que sólo se aparece ante algunos individuos aislados y jamás ante un conjunto en su totalidad. Algunos de estos miembros aislados pueden, con tesón, escalar el muro que les separa del profesionalismo, pero a condición de que, una vez que han logrado escalarlo, se sumerjan en el lado pervertido de la profesionalidad: en el comercialismo.

Por esta razón, el acceso a la profesionalidad es un tema que debe ser planteado en relación muy estrecha con lo que dijimos antes acerca del acceso al experimentalismo. Para ser eficaz, este camino debe estar orientado por la preeminencia de la colectividad, del equipo, por encima del miembro. En este sentido, la labor del teatro no-profesional español dentro de la escena actual puede adquirir una importancia enorme.

Esta importancia es la que supone situar un teatro conjuntado, ideológica y artísticamente sano, en medio de la profesión actual y con posibilidades de competir con ella en mínimas condiciones de igualdad. Esta sería la primera vía posible para que el teatro no-profesional español escapara de la prisión en que se encuentra, esa condena suya a la inmovilidad, a la minoría culturalizada, a la élite, que le convierte casi en una especie de institución clandestina.

IX

EL ACCESO AL COMERCIALISMO

La causa de las dificultades que los grupos no-profesionales encuentran para acceder a la profesionalidad de un modo colectivo, no es sólo una causa subjetiva —referida a los miembros del conjunto uno por uno— sino también objetiva. Nuestra profesionalidad teatral está, en la actualidad, degradada, sometida a las leyes de un mercado regido por tensiones de oferta y demanda, un mercado —no lo olvidemos nunca— en el que la mercancía es la cultura, esa rama de la cultura que llamamos teatro.

Esta mercantilización tiene funestas consecuencias en lo que afecta más directamente a nuestro problema. Los grupos no-profesionales, sujetos a unas normas de competición empresarial capitalista, se ven impotentes para competir en condiciones de igualdad con las empresas conocedoras del negocio o, simplemente, ri-

cas. Y es precisamente en este punto donde los intereses culturales inherentes a la orientación del no-profesionalismo chocan con la estructura económica que preside la vida de nuestro país.

La vía de la competición mercantil abierta se aparece, entonces, como una utopía, como una simple posibilidad teórica y formal que, como aquellos privilegios de que antes hablábamos, carece por completo de enlace con la realidad. Con la pérdida de esta vía, pierde el teatro español una baza de importancia incalculable: la que supone una regeneración en profundidad en los hábitos del comercialismo vigente. El teatro comercial está planteado y organizado para el servicio de una burguesía atrasada, anacrónica y atrincherada, como el avestruz, bajo su propia ala. Dentro de ella, muchas compañías nacidas del espíritu del teatro amateur, suficientemente perfeccionadas, podrían ser un elemento no sólo catalizador, sino también un foco de transformación de los gustos y las adherencias intelectuales arraigadas en la mentalidad de las clases medias y que constituyen sin duda una de las causas fundamentales del atraso histórico de nuestro teatro. Se ha dicho que la tragedia del teatro español es que es un teatro burgués; pero yo disiento: un teatro burgués auténtico es el francés, el inglés o el norteamericano, infinitamente superiores cada uno de ellos al nuestro. Para mí, la tragedia del teatro español es que ni siquiera ha conseguido convertirse en un verdadero teatro de la burguesía.

X

EL ACCESO AL TEATRO POPULAR

Este es, tal vez, el gran problema latente en todas las discusiones sobre el teatro actual en España, profesional o no-profesional. De alguna manera afecta a uno y otro en la misma medida, en el sentido de que ambos son «teatros de élite»; uno, el profesional, de élite social y económica, y otro, el no-profesional de élite cultural. Esta es la causa de que en todas las discusiones sobre teatro español, el solo nombre de «teatro popular» tenga la misma resonancia que el de la soga en casa del ahorcado. La cuestión es, por tanto, bastante espinosa.

Se dice que los no-profesionales constituimos algo así como la gran reserva de un futuro teatro nacional-popular. No debemos hacernos demasiadas ilusiones, aunque, en principio, tenemos todos los derechos para hacérmolas, sobre todo si tenemos en cuenta que, hasta el momento, todos los que han tenido en sus manos la posibilidad de una baza tan fundamental, han fracasado por completo. Nosotros todavía no hemos fracasado en lo que constituye, hoy por hoy, el proyecto esencial del teatro español: que es rescatar para el teatro a las grandes masas obreras y campesinas. Pero también es verdad que todavía no hemos tenido ni una sola ocasión para fracasar, ni para triunfar en esta empresa. Debemos, en todo caso, estar preparados para que, si la ocasión nos llega, nos encuentre a la altura de las circunstancias.

En la España actual, y me atengo estrictamente a las estadísticas del Instituto de la Opinión Pública, de entre todos los españoles que ganan menos de 5.000 pesetas mensuales, el 61% no va nunca al teatro. Si a esta cifra añadimos el porcentaje de los que acuden —dentro de este sueldo— solamente a los espectáculos musicales y circenses, que no pueden ser considerados espectadores de teatro en el sentido riguroso de la palabra, nos encontramos con que, aproximadamente, *las tres cuartas partes de la población obrera y campesina jamás acude a una sala teatral*.

¿Por qué no van los obreros al teatro? En las Conversaciones Nacionales de Teatro celebradas en Córdoba el año pasado por estas fechas, esta pregunta estuvo en el candelero durante todas las sesiones, las ponencias, comunicaciones y coloquios. Se promovieron muchas soluciones rápidas a la cuestión. Y, a mi parecer, ninguna fue totalmente satisfactoria.

Veamos ahora una nueva estadística del Instituto de la Opinión Pública; es la siguiente:

- el 21% de los universitarios españoles no va nunca al teatro;
- el 22% de los bachilleres no va nunca al teatro;
- el 65% de los que sólo alcanzan estudios primarios no va nunca al teatro.

Es decir, de las dos series de cifras recogidas se pueden sacar dos reglas generales:

- una demuestra que a mayor pobreza corresponde menor asistencia al teatro;
- y otra demuestra que a menor nivel de cultura corresponde una menor asistencia al teatro.

De esta forma, pobreza y falta de cultura son, en lo que respecta a la asistencia al teatro, dos términos equivalentes: la cara económica y la cara espiritual de una misma moneda.

En general, estos hechos incuestionables suelen interpretarse de una manera un tanto superficial. Se dice, por ejemplo, que si los obreros y campesinos no asisten en España al teatro es porque están «ineducados», con lo que se pretende dar al término «ineducación» el valor de una causa.

Pero esto es completamente falso.

A mi juicio, si el pueblo no tiene acceso al teatro es porque ni ha tenido ni tiene en la actualidad acceso a la cultura (y esto es precisamente lo que las cifras del I.O.P. nos muestran); pero, entendámonos, lo mismo es decir que un pueblo no tiene acceso a la cultura porque está «ineducado», que decir que está «ineducado» porque no tiene acceso a la cultura. El término «ineducación» puede ser tanto una causa como un efecto. Y es, por lo tanto, un término confuso y contradictorio, que no puede servirnos para situar esta cuestión en sus auténticas coordenadas.

¿Qué significa de verdad este hecho demostrado de que las masas pobres de nuestro país no tengan acceso a la cultura? No puede significar más que una cosa: que, en España, la cultura no es un valor democrático. Hace un par de días, el periódico «Pueblo» publicó un artículo en el que se exponían cifras de este cali-

bre: sólo un 17% de los estudiantes de Segunda Enseñanza proceden de clases obreras y o campesinas. Teniendo en cuenta que, de este 17%, sólo un escasísimo porcentaje logra pasar a las universidades, es decir, a los auténticos centros de cultura, podemos vislumbrar la magnitud del problema. De cada cien universitarios que hay en España, sólo dos o tres proceden de clases pobres.

Si la cultura en España no es democrática, ¿cómo podrá serlo el teatro, que es cultura?

La vía de acceso hacia un teatro popular sólo puede ser correctamente entendida, si atendemos a lo anterior, a condición de que la situemos dentro de un proyecto fundamental de transformación democrática de nuestra cultura y, por lo tanto, de nuestra sociedad. Los teatros no-profesionales, si de veras aspiran a recorrer esta vía, deben asimilar ese hecho con audacia y con claridad. A un pueblo sin culturalizar no le sirven las ideas por sí mismas ni el teatro por sí mismo. Lo que le sirve de verdad son las ideas o el teatro sólo cuando están indisolublemente engarzados con los acontecimientos, con las presiones y los incentivos materiales que presiden la vida de ese pueblo. El teatro no-profesional debe, por consiguiente, amarrarse a esos acontecimientos, presiones e incentivos populares de tal forma que un hombre del pueblo, ante una representación teatral, pueda contemplar algo que le recuerde a su propia imagen.

A. F.-S.

EL «CONGRESO DE TEATRO NUEVO» DE VALLADOLID*

Angel Fernández-Santos

El «Congreso» de Valladolid se desarrolló, sin el ímpetu a veces ingenuo de las precedentes «Conversaciones» de Córdoba, en medio de un clima tedioso e irreal. El tedio fue producto directo del desinterés de los congresistas, contrapartida justa del interés demostrado hacia el Festival que se desarrollaba paralelamente. La irrealidad fue, en cambio, mérito propio del Congreso, sin que la competencia de las representaciones del Festival proporcionen ni un solo gramo de excusa. Se dijo que las sesiones «intelectuales» eran la «matinée» del Festival, las comedias de la mañana, que, por supuesto, eran peores que las verdaderas comedias de la tarde y de la noche.

Una de las representaciones estuvo a mi cargo, con una kilométrica ponencia sobre la situación general del teatro no-profesional en España, ponencia que llegó a aburrirme a mí mismo mientras la leía. De este melodrama en muchos capítulos sólo merece recordarse su humorismo implícito y, por supuesto, involuntario, ya que la única medida práctica que cabía extraer de él era la saludable invitación, brindada a todos los hombres de teatro existentes, a que se dedicasen a otro oficio.

Pero la irrealidad de mis elucubraciones nada significó por sí sola. Su auténtico valor, de tener alguno, fue el de síntoma. Casualmente o no, su irrealidad respondió al fondo de irrealidad que caracterizó a la totalidad del Congreso, situado en no sé que lugar a muchas millas por encima de las nubes. El parloteo teatralista se dejó ver allí mejor que nunca en su verdadera condición de remedio que es parte fundamental de la enfermedad.

He aquí las dos únicas medidas *prácticas* sentenciadas por el Congreso de Valladolid:

- 1) Una larga, sesuda y sutil lista de enmiendas —como si se tratase de una reunión de aprendices a procuradores de Cortes— a una «Ley de teatro» que por entonces circulaba a ciclostil y que nunca pasó de proyecto de anteproyecto. El carácter «práctico» de esta resolución del Congreso consis-

* Publicado en «Primer Acto», n.º 119. Abril de 1970.

tió en pretender que se preocuparan de nuestras enmiendas los autores de un proyecto de ley que a los únicos que preocupó fue a nosotros, sus enmendadores. Acerca del destino de esta resolución-pescadilla nadie ha vuelto a saber nada.

- 2) La segunda resolución «práctica» del Congreso consistió en crear, con carácter de Comisión Gestora Permanente, el núcleo inicial de una futura Federación de Teatros Independientes. Esta Comisión —compuesta por María López, Alvaro Guadaño, Ramiro Oliveros y yo— fue investida de «ple-nos poderes» por el Congreso, cosa que al principio no nos pareció un chiste aunque realmente lo era, y sumamente gracioso, pues los «poderes» de nuestra Comisión se cifraron en uno solo: el poder ir al Ministerio de Información a que nadie nos hiciera caso, cosa para la que, evidentemente, no hacía falta ninguna investidura.

Después de asesorarnos un abnegado abogado, después de redactar documentos, cartas por docenas, después de innumerables reuniones, después de muchos kilómetros de pasillos, José María García Escudero nos recibió (aprovechando uno de sus paréntesis entre dos «semanas» de Nuevo Cine Español) muy amablemente en su despacho y, muy amablemente también, nos aseguró que no tenía ni la menor idea de qué le estábamos hablando cuando le hablamos del «dossier» sobre la Federación de Teatros Independientes, «dossier» que teóricamente debía encontrarse en su mesa desde ocho o diez meses antes, cuando el pasilleo de la Comisión estaba en pleno auge. Y así averiguó la Comisión lo que cada uno de sus miembros, privadamente, sabía de siempre: que al Ministerio del Teatro no le interesaba federar teatros independientes.

Pero el fracaso ministerial de la Comisión carece de importancia. Hay un mal anterior que los miembros de la Comisión pudimos medir con bastante exactitud: no es que la Federación no interesase al Ministerio, cosa que es una parte de la ley del juego, es que tampoco les interesaba a los propios grupos autotitulados «independientes». En efecto, mientras la Comisión alentó a estos grupos con posibles «bendiciones» [léase dinero] oficiales, los grupos respondieron con alientos recíprocos. En cambio, cuando se desterró la «bendición» ministerial y se invitó a los grupos a lo que, desde el comienzo, se debió hacer: a federarse de hecho, sin «bendición» de ninguna clase, sólo dos o tres contestaron a la llamada.

La irrealidad del Congreso era, pues, completa. Su última medida «práctica» consistió en pretender crear una Federación de Teatros Independientes entre grupos que, en su inmensa mayoría, no deseaban ni aspiraban a ninguna independencia. Pudimos averiguar sin el menor rastro de duda que, en multitud de casos, la autocatalogación de «independencia» era nada más que una etiqueta provisional con fines de prestigio empleada como primer escalón de una trepa cuyo último peldaño era la «dependencia» pura y simple, bien del comercio del teatro o bien de la oficialidad del teatro.

De ahí que la única enseñanza del Congreso de Valladolid sea negativa, pero no por ello inútil, ya que puede ser empleada positivamente en cualquier futura

discusión colectiva del problema: la cuestión del Teatro Independiente debe ser tratada como cuestión de fondo y, por ello, únicamente desde el marco de quien la ejercita prácticamente, desde el grupo, desde el autor, desde la representación misma, al margen de subvenciones que sólo son el comienzo de la servidumbre, así como de ilusorias federaciones oficializadas. Sólo es «federable» lo que existe y en la medida que existe. En Valladolid se pretendió fomentar la existencia del teatro independiente creando el esqueleto de una unión previa y ficticia. Justamente, el camino que interesa recorrer es el contrario al allí trazado.

A. F.-S.

PROFESIONALIDAD CON CONDICIONES*

Feliu Formosa

En esta exposición de principios, me toca hacer simplemente una síntesis teórica, dar una posible definición del GTI y exponer unas normas generales de actuación ante nuestra realidad escénica.

Antes que nada, opino que un grupo de teatro independiente tiene que ser dinámico y abierto.

Tiene que ser dinámico porque ha de tender a superar unas condiciones de insuficiencia y a sustituir unas estructuras teatrales por otras. Esta tarea hace que no se pueda concebir el grupo como una entidad estable y perfecta, sino como una etapa que nos habrá de llevar a una superación del propio grupo. Ello implica a la larga la renuncia al concepto de grupo independiente, y el sacrificio del grupo en nombre de una entidad teatral más permanente y profesional.

El grupo será también abierto, en el sentido de que habrá de efectuar una selección en un sector muy amplio de personas, las cuales, en gran parte, llevan años dedicándose al teatro independiente o experimental y que también sienten la necesidad de superar unas insuficiencias.

Joan Oliver, en la revista «Serra d'Or», dice que el teatro amateur (hay que entender que también el «independiente») sólo se explica en función de un teatro profesional «decoroso y consolidado». El teatro profesional no reúne ninguna de estas dos condiciones; y, si hemos de crearlas, sólo podemos hacerlo a partir del teatro independiente. Las razones de esta situación son de carácter económico y político. Eso explica, pues, que planteemos la creación de un grupo de teatro independiente como un medio para infiltrarnos en las estructuras del teatro profesional y no como un fin justificable por sí mismo. Es posible que entre nosotros trabajen personas amateurs, personas de una honestidad y eficacia probadas, las cuales continuarán defendiendo la función del teatro independiente aun cuando el teatro

* Escrito en 1966 con motivo de la fundación del Grup de Teatre Independent del CICF.
Publicado en «Per una acció teatral». Feliu Formosa.
Edicions 62. Barcelona, 1971.
Traducido del catalán.

profesional sea algo «decoroso y consolidado». Ahora bien, lo que yo deseo en este momento es que este teatro profesional llegue a existir. Creo que somos nosotros quienes hemos de luchar por él. Por eso, el nuevo grupo ha de tener el carácter abierto al que me he referido anteriormente.

De momento, lo que nos importa es que el profesionalismo se manifieste sobre todo en la calidad.

II

Comencemos, pues, por negar la representación única, que es una de las causas más importantes por las que el teatro catalán responsable no puede conquistar un público más amplio.

Aspiramos a una difusión del teatro por las comarcas y las zonas urbanas alejadas del fenómeno teatral. Estos principios son los que han guiado nuestra actividad escénica en los últimos cinco años.

Para estimular la difusión masiva de nuestro teatro, veo dos campos de acción, dos grupos de elementos que hay que tener en cuenta. En el primero de ellos, hay que incluir unos elementos teatrales no propiamente escénicos, como son el premio «Josep María de Sagarra» y la edición de obras de teatro.

Joan de Sagarra, en uno de sus artículos en «El Correo Catalán», se quejaba de que las obras premiadas no fueran luego representadas. Decía, y con razón, que ello invalidaba la existencia del premio. Pienso que, si establecemos una ligazón entre el trabajo de unos grupos de teatro, la concesión del premio y la edición de obras de teatro, la cosa puede mejorar. Es preciso no olvidar tampoco la posible eficacia de coloquios periódicos sobre teatro y las representaciones de carácter experimental (o bien, simplemente lecturas), aptas para divulgar el teatro sin gastos económicos. Estas dos actividades (que con tanto éxito llevan a cabo los jóvenes dramaturgos ingleses) nos pueden servir también a nosotros para estimular este trabajo de divulgación y para consolidar la continuidad de la experiencia teatral; es decir, el progreso que ahora no existe.

F. F.

LA HORA DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

Xavier Fábregas

El Teatro Independiente ha llegado a una madurez que, hace bien pocos años, no nos habríamos atrevido a sospechar. Supliendo las deficiencias, muy a menudo inevitables, del teatro comercial, los grupos de teatro independiente han incorporado el teatro al proceso de recuperación que se advierte en nuestra cultura. Las personas que lo han promovido, a partir de exigencias éticas y estéticas bien diferentes, han actuado siempre con un gran sentido de la responsabilidad y han salvado, así, los escollos que, procedentes de todas partes, les amenazaban. Hoy, nuestro teatro independiente cuenta con una actividad cada vez más regular y, lo que es muy importante, con un público joven, amplio y atento que le garantiza la estabilidad.

Cometería un error, no obstante, si creyera que el trabajo está ya hecho, cuando es del todo evidente que simplemente ha sido iniciado. A nuestro entender, el teatro independiente tendrá que plantearse dos cuestiones muy importantes de carácter táctico de cara a un futuro inmediato: una es la de la profesionalización. Que no es una utopía lo demuestra la temporada que ha realizado a lo largo de este invierno en el Teatro Romea la «Escuela d'Art Dramàtic Adrià Gual» con resultados satisfactorios, tanto en lo que se refiere a las exigencias artísticas, como a la viabilidad económica. La otra es la de la extensión: es preciso tener presente que Barcelona perdería sentido si olvidara que a su alrededor tiene todo el país. Y que este país tiene una tradición teatral muy rica, equiparable a la de cualquier lugar de Europa. Hay que sensibilizar esta tradición. Es necesario que los grupos independientes de Barcelona lleven sus montajes a todas partes, y que los escenarios de nuestra ciudad den cobijo a los montajes de fuera que lo merezcan. Todo esto se está haciendo ahora de una manera muy parcial e improvisada y valdría la pena planificarlo un poco.

X. F.

* Publicado en «Serra d'Or», N.º 4, Barcelona, Abril de 1967.
Traducido del catalán.

HACIA EL TEATRO INDEPENDIENTE (27 NOTAS ANARQUICAS A LA CAZA DE UN CONCEPTO)*

Los Goliardos

1. EL TEATRO INDEPENDIENTE, hoy por hoy, no pasa de ser una aspiración, un ir hacia, un quehacer diario porque cobre forma lo que aún no existe.
2. EL TEATRO INDEPENDIENTE no es un nuevo nombre, una nueva moda, bajo el que pretenda agazaparse la actividad amateur.
3. EL TEATRO INDEPENDIENTE es una nueva forma de profesionalismo. Distingamos profesional de comercial. Profesional viene de profesar; comercial de comercio. Dionisos y Hermes. Lo profesional atañe al acto dramático en sí. Lo comercial a su alienación en el mercado. Valor de uso y valor de cambio.
4. EL TEATRO INDEPENDIENTE todavía no ha encontrado «su» mercado. Por esa razón debe servirse, como si fueran andaderas, de los modos propios del teatro amateur: antes amateur que comercial. Pero no nos confundamos: es una situación transitoria. El abogado que vende electrodomésticos no deja por eso de ser abogado.
5. EL TEATRO INDEPENDIENTE vive para el Teatro. Un día vivirá del Teatro. Y sus componentes tendrán su carnet sindical.
6. EL TEATRO INDEPENDIENTE exige una nueva forma de comprensión de la actividad dramática que se corresponda con un nuevo concepto del hombre, de la sociedad en que se mueve, del tiempo que le ha tocado vivir.
7. EL TEATRO INDEPENDIENTE define su postura por aproximación. El Teatro nunca es Alka-Seltzer. El Teatro puede ser Aceite de Ricino.
8. EL TEATRO INDEPENDIENTE no acepta las carteleras del día. Ni los autores de moda. Ni el sistema empresarial. Ni los métodos de trabajo (?). Ni el culto a la estrella. Ni la dictadura del autor literario. Ni el precio de las localidades.

* Publicado en «Primer Acto». Otoño de 1967.

9. EL TEATRO INDEPENDIENTE, por el momento, tiene que contentarse con desarrollar una acción de «guerrillas», aislada, inconexa, pero terriblemente eficaz, ya que la situación no parece permitir otros frentes.
10. EL TEATRO INDEPENDIENTE exige otros autores. Los que se interesan por problemas de nuestro tiempo. Los que se comprometen con lo que ven. Los que no están conformes. Los que quieren cambiar algo. Los que no están pendientes del diez por ciento. Los que escriben para todos.
11. EL TEATRO INDEPENDIENTE distingue claramente entre Teatro y Literatura Dramática. El autor —la idea— es sólo el precedente del hecho teatral —el acto—, no su núcleo inspirador. El único respeto que se mantiene es el respeto al público, última instancia ante la que el hombre de teatro debe responder. Lo demás no trasciende de la esfera privada, de la moral burguesa —con perdón— de las «manos limpias no ofenden».
12. EL TEATRO INDEPENDIENTE no acepta máscaras culturalistas. La «Kultur», otro mito autojustificador creado por la clase mejor alimentada. Tampoco el Hombre con mayúscula, hombre siempre se escribe con minúscula. No al «esprit de finesse», no al ingenio, no al bien decir. Preferimos decir mal algo a decir bien nada.
13. EL TEATRO INDEPENDIENTE rechaza la estética (?) al uso. No al sainete alonsino —¡claro que hay doble sentido!—. No al drama lacrimógeno y porteril. No a la revista adocenada y digestiva. No al pretendido realismo naturalista. Técnicas, muchas; vía medular, sólo una: el realismo crítico.
14. EL TEATRO INDEPENDIENTE trata de revitalizar el diálogo con el pueblo. Con casi todos. Sin discriminaciones de clase. Y pretende revalorizar el tan desprestigiado concepto de «teatro popular». Que no tiene nada que ver con Sautier Casaseca. Ni con Alfonso Paso. Ni con Alfredo di Stéfano. Subrayamos los dos términos por igual: Teatro y Popular.
15. EL TEATRO INDEPENDIENTE procura alcanzar un lenguaje dramático propio, adecuado a las intenciones expresivas que le animan. Un lenguaje de nuestro siglo. Adelantaremos: Stanislavsky-Brecht-Artaud. Provisionalmente y sin que sirva de dogma de fe, por ahí van los tiros. Cada grupo tratará, insertándose en este eje, de acoplar sus necesidades concretas al fin anteriormente expresado: ser la boca del pueblo del que forma parte.
16. EL TEATRO INDEPENDIENTE, aun partiendo de un pasado común y de unas técnicas establecidas, no quiere limitarse a la labor del historiador o del arqueólogo. Teatro vivo. Con otras palabras, a la búsqueda de un estilo propio, el más adecuado a nuestro estar aquí: España 1968. Los tres señores de marras sólo son puntos de partida.
17. EL TEATRO INDEPENDIENTE, consciente de la ineficacia y de la vejez de los centros oficiales de enseñanza, donde, como su propio nombre sugiere, sólo «se conserva», trata en la medida de sus posibilidades de crear

sus propios laboratorios, escuelas, talleres, en una palabra, sus centros de formación y aprendizaje.

18. EL TEATRO INDEPENDIENTE tiende a eludir los locales habituales en que se ofrecen espectáculos al público consumidor. Utiliza provisionalmente los lugares más diversos: Ateneos, Casinos, Aulas Universitarias, Colegios Mayores... Sabe que hasta que no disponga de locales propios estará sometido a la dictadura del empresario que no se conforma, en el mejor de los casos, con menos de 10.000 diarias. EL TEATRO INDEPENDIENTE no será independiente hasta que no disponga de locales propios.
19. EL TEATRO INDEPENDIENTE no acepta que el precio de una localidad sea de 125 pesetas, cuando el salario mínimo asciende (?) a 102. Mientras esta situación se mantenga sólo asistirá al teatro aquél que pueda pagarlo, y el que puede pagarlo exige que se le sirva una forma concreta de teatro: aquélla que le tranquiliza por el hecho de que sólo él pueda permitirse el lujo de ir al teatro. Negación elevada al cuadrado. Y el Teatro se anula.
20. EL TEATRO INDEPENDIENTE se compone de obreros, no de «artistas». El obrero obra, actúa, incorporando una técnica acumulada por generaciones anteriores. Por eso necesita aprendizaje. Por eso precisa de un período de trabajo previo a la creación del producto. Por eso es profesional. No aceptamos la creación como catarsis ni como exhibicionismo mal asimilado. Para «artistas», ya tenemos a doña Lola Flores.
21. EL TEATRO INDEPENDIENTE plantea su quehacer en equipo. Sabe que debe hacer frente a una estructura, y que toda lucha sólo es posible entre iguales: estructura ante estructura. El enfrentamiento individual está irremediabilmente condenado a la absorción por el sistema en un plazo más o menos largo.
22. EL TEATRO INDEPENDIENTE no es trampolín, ni palanca, ni escalón intermedio que lleve al teatro comercial. Esta nota le distingue entre todas de los grupos universitarios y de cámara. EL TEATRO INDEPENDIENTE no se forma en torno a individualidades deslumbrantes, no acepta perfiles para la posterioridad. Si la creación es colectiva, y no cabe duda que lo es, quien se aprovecha de ella en su propio beneficio no merece otro calificativo que el de estafador.
23. EL TEATRO INDEPENDIENTE tiende a establecer las bases económicas de su independencia. Primero y fundamentalmente con respecto al grupo, asegurándose libertad absoluta en todo lo referente a programación y métodos de trabajo. En segundo lugar tratando de conseguir para sus componentes la compensación mínima que les permita invertir el mayor tiempo en el proceso de creación dramática.
24. EL TEATRO INDEPENDIENTE, en su régimen interno, se organiza en un sistema que suele rondar la cooperativa. División de funciones neces-

rias al desarrollo del grupo, tanto artísticas como no: escribir a máquina equivale a decir el versito, son dos medios orientados al mismo fin. En consecuencia, una cooperativa de producción que implica a su vez unas formas de remuneración congruentes: empresario y asalariado son la misma persona.

25. EL TEATRO INDEPENDIENTE trata de desenvolverse por el momento al margen de la estructura laboral del mundo del espectáculo, completamente caduca e inadecuada a los fines que pretende.
26. EL TEATRO INDEPENDIENTE oscila en general entre dos tipos de subsistencia económica: la percepción de un tanto alzado por sesión ofrecida y la creación de asociaciones de espectadores. El segundo sistema, preferible al primero en cuanto que también sirve a la creación de un nuevo público, sólo puede surgir en núcleos urbanos de cierta envergadura.
27. EL TEATRO INDEPENDIENTE rehuye la representación única y el inmovilismo geográfico. El mayor número de representaciones en el mayor número de ciudades y en los más diversos ámbitos. No al centralismo, pero también a los «centralismos».

CONCLUSION: EL TEATRO INDEPENDIENTE es una nueva forma de entender el teatro, polémica, renovadora, intransigente. Un grupo de TEATRO INDEPENDIENTE será aquél que lo sea realmente —cuestión de hecho, no moral— es decir, aquél que logre imponer el «nuevo estilo» con sus propios medios, proporcionando al mismo tiempo a sus componentes la posibilidad de mantener una existencia digna, sin tener que recurrir a la chapuza ibérica o, en el mejor de los casos, al pluriempleo. En principio todos somos todavía grupos de Cámara y Ensayo, sometidos a una legislación que así nos define y a un sistema que va poco a poco siendo superado. Pero en la medida que nuestro teatro sea distinto en cuanto al resultado —teatro comprometido con la sociedad y no limitado a las minorías en el espacio o en el número— en cuanto a estructura interna —comprensión teórica del hecho dramático, sistema de trabajo y de distribución de beneficios— iremos paulatinamente evolucionando hacia el TEATRO INDEPENDIENTE.

L. G.

II

HACIA EL TEATRO INDEPENDIENTE

(1968 - 1974)

En el período que media entre los años 1968 y 1974, el Teatro Independiente experimentó una contradictoria evolución. Los grupos, en general, conocieron un indiscutible auge: se asentaron temporalmente algunos circuitos, muchos colectivos se profesionalizaron de forma estable —a costa de no pocos sacrificios y de sistemas de trabajo, en ocasiones, de autoexplotación—, varios de ellos accedieron con cierta asiduidad a los locales comerciales y, por decirlo de alguna manera, el término «independiente» se puso de moda. No obstante, fue un período en el cual el Teatro Independiente mostró también a las claras sus lagunas, sus contradicciones, sus indefiniciones... en suma, su carácter como movimiento «en el límite», instalado en una situación de inestable legalidad, y en el que vicios y virtudes internas parecían enfrentarse en una frenética carrera. Fue, por último, una etapa en la que los grupos se vieron sometidos a distintos procesos de «instrumentalización» mejor o peor intencionados: por parte de quienes veían en ellos un sustituto rentable para el exangüe teatro comercial, por parte de una Administración sedicentemente «aperturista», que necesitaba urgente y frenéticamente lavados de cara de carácter cultural, y por parte de las organizaciones antifranquistas que, muy legítimamente —aunque las más de las veces con escasa habilidad— intentaban aprovechar los mayores resquicios legales que abrían las plataformas culturales existentes para hacer propaganda contra la dictadura.

Si un texto de Los Goliardos cierra el primer bloque de este volumen, un texto de Los Goliardos abre el segundo. Se trata de un documento elaborado en 1968 —mira por dónde— en el cual el grupo analiza su trayectoria profesional y expone su alternativa en la búsqueda de un nuevo concepto de profesionalidad y de un nuevo teatro. Algunas afirmaciones merecen ser recordadas. Por ejemplo: «No es posible el teatro popular; o, mejor dicho, es mentira. El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía... Sólo es posible el “teatro de clase”». Un artículo de Jordi Teixidor se plantea la cuestión del teatro popular desde un punto de vista menos descalificante. Partiendo de una crítica de los excesos cometidos en el empleo alegre y gratuito del concepto de «teatro popular», formula los términos en los que debe abordarse la construcción de un teatro que pueda adoptar semejante apelativo sin sonrojo, incidiendo de manera especial en la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje teatral que incorpore formas culturales «populares» y en el establecimiento de unas relaciones con el público muy diferentes a las habituales.

Las afirmaciones de Los Goliardos —bastante más radicales que las expuestas

por otro grupo madrileño histórico, Bululú, en artículo que asimismo se adjunta —se veían acompañadas por una concepción de la independencia que ponía acento muy especial en la independencia económica como condición «sine qua non»: «Factor importante.. es, por lo tanto, la suficiente base económica que permita su desarrollo (el del Teatro Independiente), el cual comporta la plena dedicación de sus miembros, la posesión de unos medios de producción suficientes, la planificación económica, por tanto, de la “empresa”, señalan en un artículo publicado en 1970.

El propio grupo puso en marcha una encuesta en la revista «Primer Acto», cuyas conclusiones sirvieron a José Sanchís Sinisterra para elaborar un artículo bien conocido: «Las dependencias del Teatro Independiente». El texto, en cuyo arranque el autor comienza ya por preguntarse «¿Existe en España un teatro independiente?», enumera las limitaciones o «dependencias» del incipiente movimiento: las políticas, derivadas de un marco legal represivo; las sociológicas, derivadas del origen pequeñoburgués de la mayor parte de los miembros de los grupos; las ideológicas, derivadas de la ambigüedad e indefinición de los colectivos; las culturales, derivadas de una concepción elitista, en general, de la cultura; y las económicas, derivadas de una manifiesta carencia de medios de producción propios.

Un concienzudo intento de definición del Teatro Independiente se encuentra en un artículo de Xavier Fábregas, en el que éste traza las diferencias existentes entre el teatro de aficionados, el teatro comercial y el teatro independiente, e incide en la componente económica como síntoma de diferenciación: el comercial pone en el beneficio económico su objetivo último; el independiente no lo desprecia, pues es condición indispensable para la supervivencia y la propia independencia, pero no hace de él objetivo final, sino mero medio para obtener otras metas. A continuación, un manifiesto, redactado tras una reunión de los grupos amateurs del Maresme, expone bajo qué tipo de planteamientos se fundamenta el intento de algunos grupos de aficionados de abandonar el marco del teatro «parroquial» e integrarse en la construcción de un movimiento teatral independiente. Seguidamente, un artículo de Feliu Formosa insiste en la necesidad de que exista una coordinación en la acción de los colectivos independientes. En «Diez notas pragmáticas», Formosa pone el acento en las posibilidades y barreras que tiene frente a sí el teatro independiente y termina subrayando que lo esencial no es plantear un enfrentamiento entre teatro comercial y teatro independiente, sino intentar resolver desde y a partir del teatro independiente los problemas que tiene planteados el teatro en general (en el caso del artículo de Formosa, el teatro catalán en general).

En 1970, tiene lugar el Festival Cero de San Sebastián. Sin pretender valorar un acontecimiento sobre el cual no existe hoy, en el fondo, acuerdo global, sí puede afirmarse que la idea generalizada es que un acontecimiento que se suponía que podía constituir el auténtico punto de arranque del movimiento de teatro independiente, se convirtió en el catalizador que puso de manifiesto no tanto las virtudes, sino más bien las limitaciones y contradicciones del incipiente movimiento.

En las páginas que vienen a continuación, se incluye, en primer lugar, parte de la crónica sintomática —y declaradamente no neutral— que José Monleón publicó en «Primer Acto». A continuación, cuatro de las ponencias elaboradas con destino a dicho encuentro: una de Miguel Bilbatúa sobre el autor dramático y el teatro independiente, en la que contrapone literatura dramática a espectáculo teatral para proponer a los grupos una vía de investigación sobre el signo teatral que no tome necesariamente al texto literario como inevitable centro neurálgico del montaje; otra de José Monleón, en la que se expone el camino recorrido por el teatro independiente en diversos aspectos de la práctica teatral y lo que le separa ya de los originarios teatros de cámara y ensayo que fueron uno de sus puntos de partida; una curiosa aportación de Alfonso Sastre —curiosa, porque planteamientos semejantes rara vez han sido analizados en profundidad por el movimiento independiente— en la que sugiere la posibilidad de hacer un teatro que vaya un paso más allá, un teatro de combate que no tenga voluntad alguna de vivir en la semilegalidad y que admita el riesgo de que su actividad teatral, por su contenido político radical, le sitúe abiertamente en una situación de clandestinidad; y, por último, una de María Aurèlia Campmany, en la que ésta advierte contra los riesgos de adoptar determinadas «modas escénicas» como modelo por mero mimetismo y no como resultado de una rigurosa investigación teatral. Cerrando el grupo de trabajos sobre el Festival Cero, se incluye un cuestionario elaborado por la revista «Primer Acto» para hacer una encuesta entre los profesionales del teatro sobre el desarrollo y consecuencias del mismo. Cuestionario, por cierto, que fue calificado de tendencioso por una parte apreciable de los encuestados.

Una de los libros pioneros sobre el teatro independiente es, sin duda, «Teatre independent a Catalunya», de Gonzalo Pérez de Olaguer. A pesar de estar escrito en fecha tan temprana como 1970, había ya historia suficiente como para que el autor pudiera trazar una detallada panorámica de lo realizado por un buen número de colectivos catalanes. Se recoge de este libro uno de sus capítulos finales, en el que el autor plantea tres condiciones indispensables para asegurar la proyección futura del teatro independiente: la profesionalización —detalle sintomático: Pérez de Olaguer cita explícitamente las propuestas de Los Goliardos—, la puesta en marcha de un repertorio adecuado y el fin de los cenáculos y camarillas existentes en el entonces aún incipiente movimiento.

A continuación, se incluye un largo artículo del autor teatral Rodolf Sirera, en el que éste expone cuál era la situación del teatro en el País Valenciano y los problemas a los que se enfrentaba la actividad de los colectivos independientes. Sirera insiste muy especialmente en la necesidad de realizar un cuidadoso trabajo respecto del idioma nacional y plantea abiertamente la posibilidad y la urgencia de construir un «teatro nuevo» a partir de la labor que puedan desplegar los grupos independientes, un «teatro nuevo» claramente enraizado en la realidad cultural valenciana que pueda colaborar en el resurgimiento cultural y político de dicho país. En este sentido, resulta interesante comprobar que una buena parte de las intervenciones de este período insisten implícitamente en la necesidad no tanto de

enfrentar el teatro independiente con el teatro comercial, como de construir, a partir del independiente, un teatro nuevo capaz de recoger las demandas culturales — formuladas o no— de la parte más activa de la población. Esta vocación de «globalidad» se refleja asimismo en un breve texto de Xavier Fábregas, que presenta una comparación entre las características del teatro «de los 60» y del teatro «de los 70», aparecida inicialmente en el diario francés «Le Monde».

El avisado lector no dejará de advertir la penuria de textos procedentes de los años 1971, 1972 y 1973 que presenta este bloque. Sin descartar que semejante laguna sea debida a la impericia del coordinador del presente volumen a la hora de seleccionar los textos, no deja de ser una ilustrativa imagen de la situación con la que se tuvo que enfrentar el teatro independiente tras el fallido Festival Cero. En efecto, dicho silencio documental se corresponde con siniestra exactitud con un trienio negro «marcado muy profundamente por las iniciativas represoras profundamente adoptadas por un Ministro de Cultura que poseía un inequívoco espíritu de Ministro de la Gobernación: Sánchez Bella. Tan doloroso error vocacional dejó huella en los grupos independientes: sólo los que habían conseguido un determinado nivel de profesionalización lograron continuar su actividad y poner poco a poco las bases de los futuros circuitos de distribución alternativos.

Sin embargo, a partir de 1973 —probablemente tuvo en ello bastante que ver el incierto aire «aperturista» del «espíritu del 12 de febrero»— la actividad de los grupos conoció un resurgimiento bastante intenso que tuvo su concreción organizativa más ambiciosa en la constitución de Estudio de Teatro en 1974, una entidad creada por los grupos profesionales y para-profesionales a raíz del encuentro de muchos de ellos en el marco de un curso sobre el Método de Trabajo Colectivo impartido por Enrique Buenaventura (TEC de Cali) en el Instituto Alemán de Madrid. En el bloque que viene seguidamente, puede encontrarse el primer documento elaborado para la creación y organización de Estudio de Teatro, los Estatutos para la fundación de una asociación de grupos independientes profesionales y para-profesionales, y el acta de una Junta de dicha Asociación. Una de las áreas de trabajo de Estudio de Teatro (la de información, que junto con las de distribución y formación componía el trío de frentes de intervención que se proponía el Estudio) fue cubierta mediante la publicación de una revista mensual, «Pipirijaina», dedicada a informar sobre las actividades de los grupos y destinada fundamentalmente a su público. Incluimos su primer editorial, en el que puede rastrearse la preocupación por los intentos de asimilación que se cernían sobre el movimiento de los grupos, el hecho innegable de que éstos volvían a ser «noticia» y el propósito de intentar llevar a cabo un trabajo de crítica teatral orgánicamente vinculado a las actividades de los colectivos (loable propósito que, todo hay que decirlo, las más de las veces quedó en eso, en loable propósito).

Aunque de manera no excesivamente sistemática (sigamos con la autocrítica), «Pipirijaina» recogió en su corta primera etapa —siete números tan sólo, luego llegaría la prohibición— buena parte de las preocupaciones de los distintos sectores profesionales que se dieron cita en los grupos. En este bloque, se recoge un

artículo de Gerardo Vera sobre el escenógrafo, un artículo del grupo Ensayo Uno-En Venta sobre el actor y dos, respectivamente, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo sobre el autor. En todos ellos, se aborda fundamentalmente la cuestión de las relaciones de cada uno de esos agentes con los restantes agentes del grupo, y su forma de integración en el proceso de construcción del espectáculo, en la estructura del teatro independiente.

En 1974, Xavier Fábregas y Feliu Formosa decidieron iniciar, a propuesta de este último, una correspondencia sobre cuestiones teatrales concebida para ser publicada posteriormente. Entre los meses de julio y septiembre de dicho año, ambos escritores intercambiaron un total de ocho cartas en las que abordaron, de manera lógicamente desordenada, como corresponde al estilo epistolar, diversos problemas del teatro catalán. Se reproducen en este bloque tres fragmentos correspondientes a otras tantas cartas, en las que Fábregas y Formosa pasan revista a temas tales como la definición de teatro independiente, la formación del actor dentro de los grupos independientes y las posibilidades que ofrece la estabilidad derivada de la posesión o usufructo de un local fijo. La cuestión de definir de manera exacta el movimiento de los grupos de teatro independiente fue abordada también por diversos colectivos tras unas reuniones llevadas a cabo en Vigo en octubre de 1974. En el presente bloque, se incluyen los esquemas de discusión propuestos por los grupos Tábaro, Ensayo Uno-En Venta y Teatro de la Ribera, y por Guillermo Heras. Cabe destacar que las cuatro aportaciones plantean claramente la necesaria vinculación del teatro independiente a un proyecto político global. La del Teatro de la Ribera, en particular, intenta esbozar un análisis materialista de la posición que ocupa el teatro independiente dentro de la estructura social y de las relaciones sociales de producción y, por otro lado, apoya la presencia de los grupos en los locales comerciales por necesidades políticas y de supervivencia económica. En cuanto a la de Guillermo Heras, se abre con un proyecto de definición del Teatro Independiente que se popularizaría bastante entre los grupos en esos años: «El teatro Independiente es una alternativa socio-cultural-política planteada contra la estructura actual dominante en el país».

¿QUE SON «LOS GOLIARDOS»?*

Los Goliardos

LOS PRIMEROS PASOS

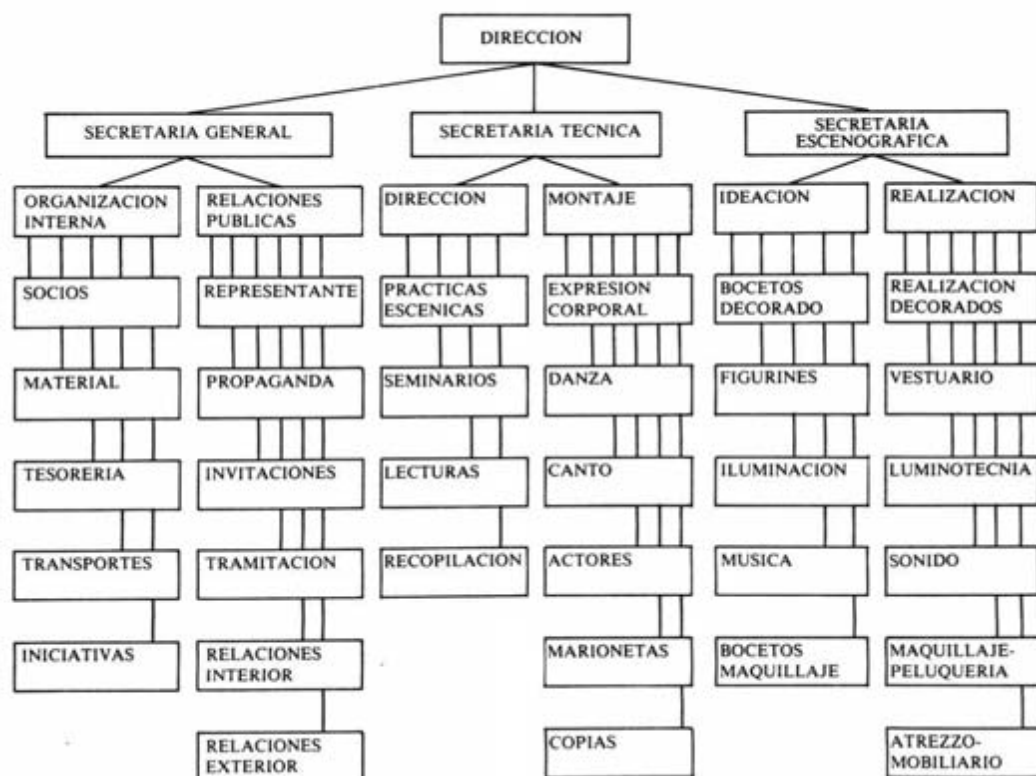
«Los Goliardos» nacen en el verano de 1964 del esfuerzo de un grupo de postgraduados universitarios, unidos en el interés por la actividad teatral. Agrupados en un primer intento bajo el nombre de T.E.P. (Teatro Español de Postgraduados), deciden legalizar su situación, inscribiendo el grupo en el Registro Nacional bajo la denominación de «Los Goliardos». La idea motriz es la de formar un Teatro de Cámara que, teniendo su origen en la Universidad, se extienda progresivamente en su área de acción a sectores cada vez más amplios de nuestra sociedad. La misma elección de la razón social es significativa. Tomada de «I Goliardi», intelectuales constituidos en «colegios» ambulantes, que desde el Norte de Italia recorrían Europa durante la baja Edad Media, pretende establecer un paralelismo entre aquel movimiento y este esbozo de plan tendente a llevar la cultura al pueblo desde la Universidad, por medio de una organización teatral comunitaria. Aparecen así, desde el principio, perfilados los puntos básicos que marcarán las líneas de evolución del grupo hacia sus objetivos a lo largo de su ulterior desarrollo: búsqueda de un público y de un teatro «popular» e indagación sobre el fenómeno teatral y sus implicaciones, a partir de un sustrato material orientado al cooperativismo y a la profesionalización.

Conscientes en aquel momento sus fundadores de que para la consecución de estos fines había que atravesar unas etapas previas, puesto que el asalto de la Universidad a las clases más bajas del país no puede darse sin un período de transición en el que se consoliden los medios de subsistencia y se aborde la conquista de ese público, esta primera etapa, de un año de duración, se plantea con unas derivaciones teatrales de signo «culturalista». Mediante ellas, se va abriendo brecha en los medios intelectuales, eludiéndose deliberadamente cualquier tipo de compromiso ideológico, y con la pretensión única, según se declara en el Reglamento por el que se rige el grupo por aquel entonces, «de prolongar la Universidad más allá de las

* Madrid, 1968.

aulas, fomentar y encauzar la vocación teatral de los universitarios, presentar en España el mejor teatro contemporáneo, evitando las falsificaciones de cualquier orden, y enseñar, llegar hasta el público más humilde, para decirle cómo es y cómo debe verse el teatro de esta época que nos ha tocado vivir».

La adquisición de un local propio, en la temporada siguiente, inaugura una segunda etapa de proyectos más ambiciosos. Se acomete un plan de organización desde arriba, del que resulta elaborado este complejo organigrama, reflejo de una estructuración que tenía como base un mayor desarrollo de los puntos básicos:



Al mismo tiempo se inicia la prospección de los nuevos miembros que aportarán la energía suficiente para sobrellevar tan vasto proyecto. Comienza, entonces, un desfile de elementos de toda procedencia que, a la larga, se traduce en un equilibrio de fuerzas, motivado fundamentalmente por una falta de unidad ideológica y de un interés económico compartido. Esta etapa hace crisis por fin, a la vuelta del Festival de Nancy, donde salen a la superficie estas grietas internas provocando un agotamiento general y la conciencia de la necesidad urgente de una reestructuración. Sin embargo, en la producción artística de esta época se observa ya un

avance considerable en los presupuestos estéticos y una mayor lucidez acerca de lo que debe representar el hecho teatral en nuestra sociedad.

Tras un corto período de inactividad y de deserción masiva, se trata de hallar una solución de urgencia en la fusión con «Albor, Estudio de Teatro», grupo de objetivos similares, que cuenta en su haber con la creación de la primera escuela de Teatro Independiente de Madrid, y del «Premio Albor de Teatro». Este momento —otoño de 1966— señala el paso a una tercer etapa, menos brillante, más vertida a las necesidades internas del grupo —fundamentalmente orientada a las de subsistencia—, en que éste se repliega sobre sí mismo, restringe el número de miembros, trata de reorganizarse, esta vez partiendo desde abajo, tantea la posibilidad de poner en funcionamiento una escuela de teatro y experimenta rudimentariamente la aventura cooperativista.

HACIA LA COOPERATIVA

Con la redacción de unos nuevos estatutos, en el verano de 1967, se plasma una nueva toma de conciencia más amplia y rigurosa de nuestro compromiso real con la situación histórica, a través de un análisis exhaustivo de la relación teatro-sociedad en España. La línea ideológica del grupo queda, por fin, claramente puesta de relieve en la declaración de principios:

EL TEATRO EN ESPAÑA

LO QUE ES

La realidad teatral española puede ser considerada como clasista y enajenante.

1. La estructura empresarial, elemento capitalista en la relación de producción que supone la actividad dramática, satisface la demanda de una clase concreta. El teatro está vendido a una clase social que puede pagarlo: la burguesía.

LO QUE DEBE SER

La realidad teatral española debería ser abierta y socialmente integradora, comprometiéndose con problemas auténticos, localizables en nuestras estructuras.

1. El teatro debería estar al alcance de toda la Sociedad, y no ser nunca privilegio de una clase opresora.

2. Esta clase social exige un teatro que sirva de coartada a su alienación vital. Un teatro colaboracionista, mítico y digestivo.
 3. Para la burguesía, el arte — artículo de lujo— supone una justificación de su realidad. A esto le llaman «Realismo». En el teatro, esta tendencia desemboca en el naturalismo escénico con carácter exclusivo.
 4. La idea determina el acto. El autor es siempre el centro del hecho teatral.
 5. El hombre de teatro está alienado por la situación. Nombre en el cartel, escaladas por vías no profesionales, tiranía de un horario de trabajo, desamparo oficial, carencia de asociaciones reivindicativas. Estos son los factores que crean una competencia ilícita e imposibilitan su profesionalidad.
 6. El hombre de teatro desprecia todo aprendizaje. Trabaja irracionalmente y confía en lo que llama «intuición», como elemento incitador de un éxtasis romántico.
 7. Dentro de esta situación hay posturas falsamente progresistas: el arte por el arte, la técnica por la técnica, y la cultura como un producto de moda.
2. Debería ser testimonio y denuncia de nuestra realidad. Un teatro de guerrilla, desenmas-carador y purgante.
 3. El arte —producto de consumo— se refiere inexorablemente a una realidad objetiva: hechos concretos y no ideas abstractas. El teatro debe desembocar en un realismo crítico, pues el arte es transposición.
 4. El acto determina la idea. El autor es sólo el precedente del hecho teatral.
 5. El hombre de teatro debe imponerse una toma de conciencia. Debe entender el teatro como un medio y no como un fin. Un medio de comunicación y de actuación social, no sólo de supervivencia. Antes de hombre de teatro, es hombre.
 6. El hombre de teatro, como ser histórico, debe asumir la creación progresiva de otros hombres, y tratar de enriquecerla. Esto es la técnica, e incorporarla exige aprendizaje.
 7. No hay forma sin fondo, y no hay fondo sin forma. Escindirlos es también una evasión.

NOSOTROS entonces, convencidos de que estamos ante un problema de estructuras, de que todo planteamiento individual supone inexorablemente una inserción en las mismas y de que la última categoría del hombre es la del ser social, creemos que la única solución supone un enfrentamiento a ese mismo nivel, y por ello:

DEFENDEMOS NUESTRA OPCION POR UNA EXPERIENCIA COLECTIVA DEL TEATRO.

A partir de aquí, se inicia lo que podríamos llamar nuestra experiencia cooperativa, derivando el grupo hacia un mayor grado de profesionalización, con el necesario apartamiento de todo miembro «amateur». Se consolidan así los medios de subsistencia, mediante la aportación económica que supone el trabajo de cada miembro, encuadrado en dos vertientes: una artística (interpretación, dirección, escenografía, etc.), y otra técnico-administrativa (trabajos de secretaría y Relaciones Públicas, talleres de escenografía y de confección de vestuarios, etc.). Todos los presupuestos de esta tendencia quedan sintetizados en el hecho de la omisión intencionada de los nombres de los componentes del grupo —consecuencia de un proceso evolutivo que, desde un primer momento, en que se hacen públicos los nombres de los que intervienen en cada reparto, se pasa a incluir los de la totalidad, en una larga enumeración por orden alfabético, hasta terminar por eliminarlos bajo la denominación común de Los Goliardos—, acentuándose de este modo el carácter colectivo de nuestro quehacer y el significado que se desprende de él, en relación con una situación teatral con la que estamos en pugna.

De manera regular, y durante medio curso, sigue funcionando la escuela ya con un plan de estudios definidos, aunque no excesivamente rígidos. Por otra parte, los presupuestos estéticos e ideológicos que se desprenden de los nuevos estatutos hayan su plasmación en un nuevo montaje que señala una ruptura con todo lo anterior. Al mismo tiempo se amplía el círculo de espectadores, con la actuación en temporada en el Teatro Beatriz, de Madrid, y a lo largo de una serie de giras por provincias dándose así un primer paso hacia la captación de un público popular.

PASO ATRAS, PASO ADELANTE

La primera gran oportunidad para dar el salto al campo profesional se nos ofrece con el estreno de «La noche de los asesinos». La obra tenía garra, y al disponer de un escenario comercial, las perspectivas eran prácticamente ilimitadas. Pero, desgraciadamente, a una semana del estreno nuestras ilusiones se vienen abajo, con la prohibición tajante del autor —¡un autor socialista!— a que presentemos su obra en España. Este jarro de agua fría desanima a muchos pero tiene la virtud de abrir los ojos definitivamente a los que deciden quedarse: es imposible desen-

volverse y conseguir algo positivo dentro de los cauces que ofrece el teatro comercial. Instrumentalizado a partir de cierta concepción de la función social del espectáculo, no permite mayor juego que el que a la burguesía le interesa: digerir con tranquilidad. Nuestra declaración de principios se perfila así ajustándose a la realidad concreta que nos toca experimentar. Es preciso marginarse. A partir de este momento, buscaremos claramente la profesionalización, pero fuera de las estructuras propuestas por el teatro comercial. Aparecen entonces en PRIMER ACTO nuestras «27 Notas anárquicas a la caza de un concepto» donde se define de forma bastante clara nuestra postura. Para nosotros, el Teatro Independiente supone ante todo una concreción: el compromiso ya no será sólo compromiso ideológico, sino que nos impondrá como realidad ineludible en el quehacer cotidiano. Tendremos que elaborar nuestros propios textos, improvisar nuestros propios escenarios, tender nuestras propias redes de distribución, en una palabra, tendremos que hacer *nuestro propio teatro*. La Estética vendrá después y será un resultado, no un punto de partida. Las «Historias del Desdichado Juan de Buenalma», construidas a partir de varios textos de Lope de Rueda, constituirán el espectáculo que se corresponde con esta nueva actividad. La simplificación alcanza su punto máximo: seis actores vestidos con cuatro trapos recorrerán toda España actuando en los sitios más insólitos —desde una iglesia hasta un «living-room» pasando por un corral de comedias—. Más de sesenta mil espectadores presenciarán nuestro espectáculo a un precio medio de 20 ptas. El esfuerzo ha merecido la pena.

SITUACION ACTUAL

A pesar de lo reducido que ha sido nuestro presupuesto, hemos logrado alcanzar cierto grado de capitalización, el mínimo indispensable para hacernos con los bienes de producción que nos permitan plantearnos la continuidad de nuestra empresa: una furgoneta, un equipo móvil, una red de enlaces eficaz. Por el contrario, la situación interna no ha conseguido estabilizarse. El grado de penuria que se exige a cada goliardo raya en la miseria y de esta forma, los atractivos del grupo no son suficientes como para mantener un equipo estable. De los que iniciamos el programa Lope de Rueda apenas quedamos tres. Siempre hay gente nueva dispuesta a correr la aventura, también es cierto, pero la coherencia del grupo se resiste con tanto ir y venir. Solo la profesionalización, con todo lo que ésta acarrea, podrá interrumpir semejante trasiego. Y en ello estamos. Por de pronto la gran mayoría de los actuales miembros cuentan con carnet sindical lo que evitará dificultades a la hora de constituirnos en compañía. Sólo aguardamos al ligero empujón que nos permita alcanzar el suficiente desahogo económico como para empezar a distribuir sueldos. Nos hemos dado un plazo último: mediados del año 71. O conseguimos nuestro objetivo o tenemos que cerrar «por defunción».

En cuanto a nuestra proyección exterior, «Juan de Buenalma» nos ha servido para aprender muchas cosas, pero sobre todas destacaremos dos: 1.^a. No es posi-

ble el «teatro popular»; o mejor dicho, es mentira. El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía instruida del siglo pasado. Sólo es posible el teatro «de clase» o si se prefiere el «teatro para la clase». Todo lo demás es jugar «a los maestros». 2.ª. Al teatro sólo acude la burguesía. Se haga donde se haga y teniendo en cuenta que hay sitios en que no permiten hacerlo, claro está. No deben equivocarnos ciertos componentes del público que pudiésemos identificar con el «sector agrario»; el campo español todavía no ha entrado en la dinámica histórica como factor activo, y por tanto no puede considerarse como «clase» propiamente dicha. Se trata simplemente de siervos que reaccionan miméticamente al ritmo de sus señores. En consecuencia, se nos impone como tarea necesaria elaborar un teatro dirigido a la burguesía con la finalidad de romper su frente monolítico, propiciar tomas de conciencia en uno u otro sentido y disgregar inmovilismos seudointelectuales; en una palabra, pretendemos hacer crítica destructiva. Y para ello hemos recurrido al joven Brecht. Ni más ni menos, éstos son nuestros propósitos al plantearnos recorrer España por segunda vez con «La Boda de los Pequeños Burgueses».

L. G.

(QUE ES) BULULU*

Bululú

Al tratar de situar los motivos que condicionan la formación y existencia de BULULU como grupo de teatro de Cámara, no podemos olvidarnos de considerar una serie de factores que atañen a la vida teatral española en el campo de lo comercial. Una vida teatral normada desde supuestos tradicionales tanto en el fondo como en la forma.

Ninguno de los elementos que forman el grupo se plantea su actividad teatral como algo marginal y no relacionado con su realización profesional, sino que todos ellos están unidos por un deseo común: participar activamente en la sociedad española a través del teatro. Por esto, ninguna de las realizaciones del grupo parte de supuestos que no tengan en cuenta, de manera directa y profunda, las características de esta sociedad, los cauces por los que se desarrolla su capacidad crítica y su postura ante los problemas concretos que tiene planteados.

Nosotros no queremos eludir nuestra responsabilidad de hombres pertenecientes a esta sociedad concreta. No estamos de acuerdo en seguir el juego a quienes organizan teatro teniendo en cuenta —únicamente— las posibilidades de negocio que éste ofrece. El teatro, pensamos, es arte antes que industria. Sabemos que no es incompatible una realización artísticamente lograda, con las ventajas económicas que pueden derivarse de ella. Consideramos el teatro como nuestra profesión porque profesamos este arte y tratamos de vivir de él. Hemos sobrepasado ya el período de tiempo en que como grupo de cámara debíamos organizar nuestros esfuerzos tendiendo hacia la función única y no aspirar a otra cosa. Conocemos la idea que tenemos del teatro. La hemos estudiado durante mucho tiempo. Estamos seguros de que el futuro del teatro español está mucho en la dedicación que, tanto nosotros como otros grupos de cámara, estamos vertiendo. Y queremos realizar nuestro trabajo decentemente, sin olvidar la satisfacción económica que nos permita continuar nuestra tarea.

A este nivel, pensamos, no traicionamos ninguna pureza artística, sino que hemos llegado a un planteamiento lúcido, sin masoquismos ni posturas empíricas.

* Publicado en «Primer Acto». N.º 103, Octubre de 1968.

Simplemente rechazamos, por ahora, el ambiente del teatro comercial, por considerar que en él se mezclan muchos intereses creados, no precisamente por nosotros, y que obstan nuestra inserción. No podemos entrar en ese terreno escuchando los argumentos de un empresariado que únicamente llena su función en la ausencia de riesgo ante la perspectiva de aceptar un autor novel, un método expresivo nuevo o unos actores que todavía no han conseguido su «consagración» ante el público.

Por otra parte, nuestra postura joven e inquieta nos invita a la experimentación: Queremos hallar el cauce por el que debe discurrir el teatro para lograr su máximo de eficacia. Sabemos que, en este sentido, no se trata solamente del fondo, sino también de la forma. Queremos investigar en esa forma. Nuestros esfuerzos van dirigidos a esto. A lograr la forma más asequible para nuestras realizaciones. El fondo está ya sabido. No es problema. El fondo del teatro para nosotros es el fondo de todo arte: la creación al servicio de las necesidades concretas de nuestra sociedad. No nos olvidamos de la función que el teatro tiene de divertir, pero tampoco nos engañamos pensando que el único modo de divertirse es eludir los problemas que nos afectan. No aceptamos la idea de un teatro descomprometido de los problemas que afectan a la sociedad a la que se dirige, porque ello equivaldría a reducir injustamente sus objetivos.

Cuando elegimos las obras sobre las que vamos a trabajar, nunca olvidamos esta premisa. Sólo en la medida en que la llena o da posibilidad de cumplirla, aceptamos la obra. Después procedemos a un trabajo laborioso, sobre la mesa, en el que analizamos el texto frase por frase, situación por situación, personaje por personaje. De este análisis lógico ha de surgir el estilo a adoptar. Y el estilo será algo fundamentalmente ligado al método expresivo. Para después dotar este estilo de sus mayores alcances de eficacia, utilizamos todo el material que nos ha otorgado la experiencia (reacciones del espectador, alcance emotivo de situaciones y efectos, etc.). En este trabajo intervienen todos los elementos del grupo (por eso no se detallan gradaciones ni jerarquías en los programas de mano que se dan al público). Luego corresponde al colectivo de dirección (formado normalmente por dos o tres directores), la selección y elección entre el material teórico acumulado. Una vez definidos tanto el planteamiento plástico directamente ligado al estilo, como el ideológico referente a personajes y situaciones, comienzan los ensayos sobre el escenario. Durante éstos se perfilan una serie de datos que habían quedado como consideraciones generales en los trabajos de mesa, o bien se modifican incluso partes más o menos fundamentales de acuerdo con las exigencias estéticas que resulten de la combinación de todos los elementos del espectáculo.

En lo que se refiere a la organización del grupo en el orden interno, existe en nuestra norma un reparto equitativo de funciones que consideramos extra-artísticas (mantenimiento de material, vestuario, confección de atrezzo, departamento de electricidad y luminotecnia, etc.). Cada uno de los elementos del grupo tiene asignada una función que cumple al margen de la otra, relacionada a su actividad puramente profesional o artística.

Y de este modo, combinando nuestra postura artística con nuestra capacidad organizativa, aspiramos a realizar dignamente nuestros objetivos, esto es, hacer el teatro que consideramos necesario, partiendo de nuestra sensibilidad, posibilidades y conocimientos, basados particularmente en la sociedad española y generalmente en la sociedad universal.

B.

A LA BUSQUEDA DE UN TEATRO POPULAR*

Jordi Teixidor

TEATRO DE SUBURBIO

Allá por el año 1960, se crearon en Barcelona unos grupos que se proponían llevar el teatro a los suburbios. Estos grupos aglutinaron a gente de teatros de cámara, aficionados, escritores, poetas, artistas, etc. que se lanzaron con ilusión a tan ingrata tarea.

Se montaron obras que respondían a unas determinadas exigencias culturales y sociales, con un lenguaje muy accesible. Durante seis o siete años, estos grupos hicieron representaciones en lugares que no reunían las condiciones mínimas para hacer teatro: tabernas, fábricas, salas parroquiales y centros sociales, pero los grupos adaptaron sus montajes a cualquier tipo de escenario.

Hace cuatro o cinco años, fueron desapareciendo los grupos pioneros: el «Gil Vicente» y «La Pipironda», y actualmente creo que sólo quedan dos grupos: el «Teatre Popular Amateur» y el «Grup de Teatre Popular El Camaleó».

Ningún grupo llegó nunca a cumplir eso que parece la condición mínima para merecer el apelativo de «popular»: conseguir una gran audiencia. Más bien, procuraron adaptarse a un público reducido y a unos escenarios imposibles. Debido a la irregular marcha de los grupos, no fue tampoco posible edificar entre todos un circuito estable que habría permitido una continuidad de las representaciones en cada centro. Una gran dificultad era la falta de un repertorio adecuado a las exigencias de los grupos, los cuales tuvieron que recurrir a adaptaciones y, al fin, a escribir ellos mismos las obras. El marco de las representaciones y la ausencia de recursos económicos impusieron unos montajes austeros y, a menudo, francamente pobres, cosa que, por mucho que satisficiera el espíritu misionero de los actores, no tenía posibilidad alguna de impresionar favorablemente al público al que buscaban. Entre los actores, uno podía descubrir montañas de sanas inquietudes, pero la vocación teatral no era siempre la dominante entre ellas.

* Publicado en «Serra d'Or», n.º 116. Barcelona, Mayo de 1969.
Traducido del catalán.

Mi experiencia teatral se inscribe casi exclusivamente en el grupo «El Camaleón». Más que la historia de nuestras actividades, creo que al lector le podrá interesar la exposición de unas ideas —aún poco maduras— surgidas de la práctica teatral.

EL TEATRO ES UN MEDIO

El concepto de «teatro popular» ha sido llevado a la práctica, sobre todo, por intelectuales, y la palabra «popular» refleja bastante bien su tendencia. Un principio básico de casi todos los grupos ha sido que el teatro no es un fin, sino un medio. Esto, sin embargo se presta a confusión. No se puede exigir al teatro más de lo que éste puede dar. Aunque no descarto que una representación pueda ser un despertador, éste no es su objetivo.

Puede que hoy sea muy urgente influir en un público determinado; en definitiva, lo considero posible, pero con reservas: pienso en las dificultades que lleva consigo el hecho de reunir un gran auditorio y de multiplicar este tipo de representaciones. A pesar de ello, la labor es más propia de predicadores que de gente de teatro y, al afirmarlo, no hago un juicio, sino que pretendo constatar un hecho: una cosa es utilizar recursos teatrales para influir en el público, y otra cosa es hacer teatro a partir de una determinada concepción del mundo.

TEATRO POPULAR

Hay adjetivos que me ponen siempre en guardia: *democrático*, por ejemplo, o *social*, y también *popular*. Son palabras que halagan el oído y acostumbran a ocultar el cogollo de las cosas. Ultimamente han surgido muchas iniciativas que han sido etiquetadas de manera bien curiosa. Es frecuente ver la palabra «teatro» vestida de «popular». Ahora bien, que yo sepa —y he procurado saberlo—, el pueblo jamás ha declarado que quisiera teatro. Con esto quiero decir que el concepto de «teatro popular» sólo tiene sentido si define un propósito o una inquietud intelectual: la busca de un teatro, como medio de expresión, que pueda cumplir una función social.

Para quien extrae conclusiones de la práctica, le es difícil exponer de forma ordenada unos conceptos que sólo desde el punto de vista teórico son disociables. Para entendernos, podríamos decir que la búsqueda de un nuevo teatro lleva consigo tres aspectos: búsqueda de un contenido, búsqueda de un lenguaje y búsqueda de un público.

LA BUSQUEDA DE UN CONTENIDO

La base de la acción dramática es un conflicto. Y este conflicto ha de ser capaz de interesar al público, es decir, tiene que abordar temas que el público sienta co-

mo propios. Ahora bien, todo depende de cómo estos problemas sean expuestos. No se trata de crear ilusiones, de hacer llamamientos al sentimentalismo, de rebajar la *Kultur*, de hacer pasar un buen rato que ayude a pasar la vida. El teatro comercial explota la necesidad de evasión que tiene el hombre para poder vivir en una sociedad que le niega. Si el nuevo teatro no rechaza radicalmente la evasión, la palabra «popular» se convertirá en una engañifa, e ir al teatro puede convertirse, a su vez, en una manera fina de ir al fútbol. Teatro popular quiere decir destruir ilusiones y enfrentar al público con su propia realidad.

Y aquí tropezamos con una contradicción. La concepción que tiene el público de su propia realidad no es la que tenemos de ella los más o menos cultivados. Un hombre que realiza diez horas de trabajo embrutecedor, y cuya mujer friega escaleras —nos complace imaginarnos así a los futuros espectadores—, tiene una visión muy estrecha del mundo y de él mismo.

¿Es posible superar este abismo entre unos y otros? En teatro, pienso que sólo la práctica puede acercarnos: unos como actores y otros como público, y todos con los oídos y la inteligencia bien abiertos y libres de prejuicios más o menos culturalistas o románticos. Y con constancia: en la investigación, los errores son tan positivos como los aciertos.

LA BUSQUEDA DE UN LENGUAJE

Un problema grave que se nos plantea es el del idioma. Quien busque un público popular no puede ignorar que entre nosotros el castellano es el idioma corriente de una buena parte de la clase trabajadora. No diré en absoluto que, de cara a ellos, haya que emplear sólo el castellano. Pero no se puede exigir que el teatro haya de ser forzosamente una escuela de catalán para los que no lo entienden en absoluto. El idioma tiene que ser un puente. Por otro lado, creo más adecuado teatralmente un vocabulario popular, que enfrentar al público con un idioma ajeno.

De todas formas, en teatro lo más importante no es lo que dicen los personajes, sino lo que hacen. El autor no piensa en palabras, sino en acciones: sus ideas no deben quedar representadas en el diálogo; sino que, más bien, el acto de hablar ha de ser una de las acciones de los personajes. El autor no ha de dominar solamente la forma literaria del diálogo, sino todo el lenguaje teatral. Esto le exige casi una práctica teatral, y define al texto de la obra como guión.

«El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos reales o inventados con la finalidad de divertir», dice Bertolt Brecht en el primer punto de su «Pequeño Ogonon». Y añade en el segundo: «Esta es la función más noble que hemos encontrado para el teatro». El teatro es, sobre todo, espectáculo. Creo que es su aspecto más importante y ello le aproxima más al circo, a la revista, que a la novela o al cuento.

La noción de espectáculo exige poner en juego todos los recursos posibles: la

mímica, la danza, la canción, la música... No hay razón para rechazar estas técnicas si pueden ayudar a que nos entendamos.

LA BUSQUEDA DE UN PUBLICO

Los posibles espectadores de un futuro teatro popular no sienten necesidad alguna de teatro; y es que la sociedad actual les fuerza a no sentir más que las necesidades que pueden satisfacer, es decir, las que puedan ser concretadas en objetos vendibles. La necesidad de expresarse y de sentirse expresados estéticamente sólo es sentida por individuos privilegiados o por gente que nada contra corriente. Esta última, naturalmente, es la que quiere un teatro popular.

Por lo tanto, no podemos crearlo partiendo de esos espectadores. Si lo que proponemos, lo que nos proponemos, es conseguir un amplio auditorio que se sienta expresado en las representaciones, es evidente que sólo la participación en esta búsqueda de dicho auditorio —o de su embrión— posibilitará que surja «su» teatro.

Es necesario, pues, acercarse a los posibles espectadores, pero no solamente observarlos, sino casi convivir con ellos; no solamente saber cómo son y cómo sienten y porqué, sino identificarse con ellos, ser como ellos pueden ser, sentir como pueden sentir. Sólo las representaciones *con* (no *ante*) este público pueden llegar a ser fructíferas. Sólo esta actitud y esta práctica pueden enfrentarnos correctamente con los problemas estéticos y de difusión que plantea el concepto de teatro popular.

No podemos esperar a que un día, y después de una amplia transformación, esa cosa mal conocida a la que llamamos pueblo acuda espontáneamente y en masa al teatro, y asimile una estética que no ha nacido con su participación. No obstante, y admitiendo al fin y a la postre que sea posible atraerle mediante la propaganda, será preciso saber qué decir y cómo decirlo. Mientras tanto, es posible forjar el instrumento: las representaciones son la base de esta tarea, y en consecuencia también lo son para la creación de un público popular.

J. T.

TEATRO COMERCIAL, TEATRO INDEPENDIENTE, TEATRO DE AFICIONADOS*

Xavier Fábregas

LA NECESIDAD DE HACER UNAS PRECISIONES

Las características que muestra el hecho teatral entre nosotros han provocado la aparición de un léxico que a menudo aplicamos de manera mecánica. Los tres calificativos con los que definimos el teatro —teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados— presuponen el intento de una clasificación que nunca hemos probado querer establecer expresamente. Es cierto que todos sabemos o creemos saber a qué nos referimos al aludir a cada uno de estos teatros, como ramas de ese tronco único que sería, simplemente, el teatro catalán actual. Se impone, no obstante, una consideración de la realidad a fin de ver hasta qué punto las palabras son capaces de expresarla.

EL TEATRO COMERCIAL

Podríamos decir que el teatro comercial es el que se propone como objetivo la obtención de un beneficio económico y que, por lo tanto, subordina a ello los valores culturales y sociales. Subordinar, en principio, no es sinónimo de olvidar; pero el teatro comercial funciona según los preceptos capitalistas: cuenta con un empresario, el cual ha de evaluar los gastos —alquiler del local, nómina de los actores, seguridad social, derechos de autor, publicidad, impuestos— y los ingresos: la recaudación de taquilla. Es preciso que este balance se cierre con un saldo positivo y, por eso, el producto que es objeto de comercio ha de reunir las cualidades que le permitirán, como se espera, ser bien vendido. Se trata, pues, de enganchar con el «gusto» del público. Da igual que el público sea una entelequia: en poten-

* Publicado en «Serra d'Or». n.º 120. Barcelona, Septiembre de 1969.
Traducido del catalán

cia, todo el mundo puede convertirse en público, o sea, en cliente, pero los estudios de mercado se encargan de hacer las previsiones oportunas y señalar qué condiciones es preciso reunir en un caso determinado. Esto, en el teatro, depende de diversos factores: el precio del espectáculo —una butaca de platea vale aproximadamente lo mismo que el salario mínimo de un obrero por toda su jornada de trabajo—, el horario y el barrio en el que está situado el local. Si el precio delimita el público en gran medida, los otros dos factores no lo hacen menos: entre nosotros, el teatro comienza y acaba tarde en comparación con los demás países europeos, y las sesiones de noche —las únicas a las que puede acudir quien esté sujeto a un horario laboral completo— no son compatibles con levantarse entre las siete y las ocho de la mañana, o lo son nada más que como acontecimiento excepcional. El barrio es otro factor determinante; la mayoría de las personas no está en disposición de hacer desplazamientos desde lugares periféricos e invertir más de una hora entre ida y vuelta.

La falta de ayuda económica por parte de la Administración hace que nuestro teatro lleve una vida precaria. Las compañías son inestables y a veces se forman para la representación de una sola comedia; cuando una pieza ha alcanzado el éxito, éste es exprimido hasta el límite y se procura imitarla con la esperanza de que el fenómeno se repetirá. Cuando, en los medios del teatro comercial, alguien habla de la función del teatro en tanto que instrumento de cultura y de toma de conciencia colectiva, recibe el calificativo de «intelectual»; ello comporta que se le escuche con gran curiosidad y que todo el mundo se cuide de hacerle caso tanto como de escaldarse. El «intelectual» es un loco capaz de arruinar al que se deje convencer por él. En general, el empresario cree que al público lo que hay que hacer es divertirlo —lo cual es, por otro lado, incuestionable—, pero identifica distracción con evasión. Esta creencia presupone un pesimismo de fondo según el cual la vida, tal y como se nos ofrece en nuestra sociedad, es del todo desagradable e irredimible, y verla reflejada en un escenario no puede hacer otra cosa que irritar al espectador. Es evidente que, con estos criterios y un poco de suerte, alguien puede elaborar un teatro que distraiga, pero está incapacitado para elaborar un teatro que interese.

La precaria existencia del teatro comercial hace que pocas veces pueda cubrir de una manera absoluta las necesidades de quienes se dedican a él: el propio empresario acostumbra a invertir en él un capital ganado en negocios más sólidos. La mayoría de los actores han de buscar otras actividades para prevenir los períodos de desempleo —período que, a veces, duran meses— y no sólo en el campo de la radio, el doblaje o la publicidad —más o menos afines al teatro—, sino en cualquier rama del comercio o de la industria. Esto les limita, no sólo porque les priva de una dedicación plena al trabajo que han escogido por inclinación profesional y les reduce el número de horas que pueden dedicar al estudio y al perfeccionamiento, sino porque en un momento dado les priva de efectuar desplazamientos prolongados que no compensarían el riesgo de quedarse sin la fuente de ingresos, que es complementaria, pero esencial.

EL TEATRO INDEPENDIENTE

Es difícil precisar cuándo comenzó a emplearse la palabra «independiente»; cabría buscar su auge en el descrédito de palabras de circulación más antigua, como, por ejemplo, teatro de cámara, que sugieren el concurso de un público minoritario y que, precisamente por serlo, y no por ninguna otra razón, se inclina a creerse selecto. Con el apelativo de «independiente», uno pretende afirmar la presencia de un teatro no subsidiario de las servidumbres de la escena comercial, pero con una vocación de normalidad, de pleno desarrollo profesional. El teatro independiente no ignora los mecanismos económicos que hacen posible una temporada de teatro; ignorarlos equivaldría a suicidarse. Pero no quiere depender de ellos, no quiere someter sus objetivos. Para explicar las diferencias entre el teatro comercial y el teatro independiente de una manera extrema y comprensible podríamos decir que, mientras el primero se realiza para obtener un beneficio económico, el segundo no menosprecia este beneficio para poder realizarse. En uno y otro, fin y medio se invierten.

La compañía independiente no tiene empresario individual: es empresa ella misma; y los beneficios, en lugar de repartirse entre sus componentes, son dedicados a garantizar la calidad de los siguientes montajes. El teatro independiente, sin protección y obstaculizado de mil maneras, ha intentado cumplir una función social y convertirse, más que en fuente de ganancia, más que en objeto de comercio, en instrumento ideológico. La búsqueda de un público específico ha sido una de sus aspiraciones; esta búsqueda ha sido asumida principalmente en dos direcciones; hacia los universitarios y hacia la clase trabajadora. El segundo intento ha llevado el teatro a las barriadas obreras y a las poblaciones industriales del Principado, y ha estimulado en diversos lugares la aparición de grupos autóctonos.

Dentro del marco del teatro independiente, se ha efectuado la representación de las obras de los autores catalanes que no se han sometido a las limitaciones del circuito comercial, o sea, de todos los autores que cuentan, que han dado alimento a nuestra escena en los últimos años. Y, a la vez, han introducido en el Principado —a menudo, en la Península, como en los casos de Arnold Wesker, Bertolt Brecht y Peter Weiss, entre otros— a los dramaturgos contemporáneos. La figura del director ha alcanzado una importancia antes desconocida y ello ha traído consigo un notable renovación de las técnicas escénicas; así, el actor se ha sometido a una disciplina estricta, se ha extendido la práctica de los ejercicios de expresión corporal y de las «italianas», o sea, de la nemotecnia, a fin de prescindir de la figura tradicional del apuntador.

El actor independiente no vive del teatro, pero vive para el teatro; es una profesión en el pleno sentido de la palabra, porque es una persona que ha hecho *profesión* de teatro. Si tiene que buscar en otros quehaceres sus medios de subsistencia —como a menudo ha de hacer el actor comercial— no es por falta de vocación, sino por la estrechez de un medio que no encuentra en la sociedad catalana,

tal como hoy está configurada, los instrumentos normales que permitirían su pleno desarrollo.

EL TEATRO DE AFICIONADOS

En Cataluña hay una tradición teatral de una densidad casi sin parangón en la Europa actual. Los grupos de aficionados han enviado, desde hace siglos, sus representaciones desde la ciudad al más pequeño lugar de nuestra geografía. Esta tradición ha hecho que casi todas las poblaciones dispongan de un local más o menos equipado para representar en él teatro, y que haya personas habituadas a verlo, a leerlo y a hacerlo. Un teatro humilde, sin pretensiones, entendido por unos y otros como una simple afición, pero debajo de la cual pueden surgir de cuando en cuando empresas más ambiciosas. La pléyade de grupos aficionados hay que buscarla en las casas parroquiales, en los antiguos centros de reunión de la clase obrera, en las cooperativas, en las sociedades recreativas de los pueblos y los barrios, donde acuden las personas que sienten la necesidad de representar una obra para sus vecinos y organizarse como compañía.

En general, el teatro de aficionados se muestra subsidiario del teatro comercial; sus hombres cobijan los éxitos de los escenarios barceloneses y ponen las obras de éstos con ingenuo afán de emulación. Hay, entre los aficionados, actores con dotes notables y con un seguro dominio de las tablas, por desgracia muy a menudo presa del amaneramiento por falta de estudios teatrales. Los más veteranos de entre estos actores se erigen en directores de sus compañías y, bien o mal, llegan a crear escuela. Aunque, en general, el nivel de las representaciones de aficionados acostumbra a ser mínimo, y el concepto que sus hombres tienen del teatro es más limitado todavía que el que existe en el campo comercial, no se puede menospreciar esta vertiente de nuestro teatro, aunque sólo sea por lo que tiene de fenómeno colectivo, de hecho social.

El teatro de aficionados cuenta con un número bastante grande de autores exclusivos: hay, en efecto, bastantes *fournisseurs* que dedican horas y horas a escribir teatro —un teatro que casi siempre se concreta en dos géneros: sainete y melodrama— y que se consuelan así de no haber conseguido el reconocimiento del teatro comercial, el único al que realmente admiran. Tales autores se identifican con los actores que las interpretan y el público que acude a presenciar sus producciones, y disponen de colecciones editoriales idóneas desde las cuales dar a conocer sus textos —a veces, mediante la financiación de parte de la edición—, de concursos, etc., y algunas de sus obras han llegado a hacerse centenarias. El teatro de aficionados constituye todo un mundo mal conocido para aquéllos que no participan en él de una manera directa; y, aunque en estos momentos se puede constatar la desertión de bastantes grupos, cuyos componentes han sucumbido a las exigencias de la sociedad de consumo —las salidas dominicales con el utilitario, la fascinación televisiva, etc.—, parece que continúan funcionando en el Principado

unas ochocientas compañías de aficionados que representan teatro con mayor o menos intermitencia.

LA DINAMICA TEATRAL

Estas tres divisiones serían completamente válidas si la realidad fuera una cosa estática; felizmente no es así. El teatro comercial, el teatro independiente y el teatro de aficionados, cada uno con objetivos muy definidos, mantienen relaciones entre sí y reciben su recíproca influencia. Se podría decir, sin embargo, que la expansión conseguida por el teatro independiente se ha hecho notar sobre la de sus dos vecinos. En efecto, el teatro independiente ha intentado, desde hace años y con fortuna diversa, el asalto del reducto comercial a fin de abandonar el régimen de representaciones únicas o con cuentagotas. Los actores de la escena comercial, cuando han sido solicitados por directores independientes, han acudido de buen grado y han demostrado una vez más que su vocación es auténtica, no circunstancial; no han ahorrado esfuerzo con tal de adaptarse a técnicas de interpretación que les resultaban inhabituales, han aceptado trabajar junto a actores a los que, desde su óptica, acostumbraban a considerar como aficionados, y, en general, han tenido éxito. De esta colaboración entre elementos que representaban un nuevo planteamiento intelectual y los que representan la experiencia y la cotidianeidad, no ha habido más que un beneficiario: nuestro teatro. A pesar de ello, la colaboración no ha pasado de ser un tanteo y hay que esperar que en las próximas temporadas consiga un mayor grado de continuidad y madurez.

También el teatro de aficionados —bien dotado de actores aptos para la escena comercial— ha sufrido la influencia renovadora del teatro independiente. La gente joven de los grupos no parece demasiado bien dispuesta a trabajar por pura diversión; comienza a ver el teatro como un lugar desde el cual se pueden discutir los problemas más cercanos o plantear los problemas universales que preocupan al hombre de hoy. Este cambio ha producido algunas tensiones generacionales; en muchos grupos, la gente más mayor se ha mostrado dispuesta a dejar a los jóvenes plena libertad, en definitiva, a colaborar en ello de una manera activa; pero en otros —los menos, vale la pena decirlo— han adoptado una actitud suspicaz, como si temiesen que se les arrebatará un antiguo patrimonio.

El tiempo nos dirá hasta qué punto el teatro independiente ha actuado de revulsivo, sobre todo en los medios comerciales. Sin embargo, no cabe esperar cambios espectaculares. Nuestro teatro es demasiado débil para desencadenar grandes tempestades. Pero tampoco es lícito olvidar las nuevas inquietudes que surgen por doquier: hay que detectarlas, observarlas y, en la medida de lo posible, animarlas.

X. F.

CONCLUSIONES DE UN ENCUENTRO DE GRUPOS DE TEATRO DEL MARESME*

Primero: Las clases dominantes que administran, disponen y controlan los grandes vehículos de comunicación social, difunden el teatro que se adscribe a sus intereses y postulados partidistas y conservadores. Desde su posición de preeminencia (y utilizando elementos extrateatrales de enorme eficacia: radio, televisión, etc.) consiguen que *su teatro* llegue al público multitudinario, el cual, desconociendo la intención encubierta con la que éste le es dirigido, lo acepta sin discriminaciones. Por la gran amplitud de su divulgación, se puede decir que es un teatro «popularizado»; pero se trata de la «popularización» de un teatro antipopular, en tanto que induce a los espectadores populares a la huida *inconsciente* hacia un teatro cuyo contenido, intención y forma postulan intereses opuestos a los verdaderamente suyos.

Segundo: Hay otro teatro que, en el texto y en la intención, se preocupa realmente de la problemática de las capas populares; un teatro restringido, no obstante, al cenáculo de unas minorías de escasa ascendencia pública y faltas de medios propios de divulgación. Este teatro consigue llegar sólo esporádicamente al público de mayorías, que es, por derecho y ley, su destinatario «natural». Este es, pues, un teatro eminentemente popular, no *popularizado*.

Tercero: En nuestro país, durante muchos años, el teatro amateur, sobre todo en medios rurales, ha estado usufructado —y lo sigue estando en muchos casos— por el llamado Teatro Parroquial, sometido a una exhaustiva supercensura ejercida por el clero, que filtraba las obras hasta la pura inocuidad, y adscrito, por lo tanto, como el del primer punto, a postulados partidistas, quizás aún más restrictivos. Aunque a un menor nivel, este teatro ha hecho un uso monopolístico de la situación, gracias al cual le ha sido posible prodigarse hasta la reiteración; ha podido también, al nivel de nuestros pueblos, *popularizarse* y llegar a ciertos sectores realmente populares. De su contenido no se puede decir nada: generalmente, no tiene ninguno.

* Publicadas en «Serra d'Or», n.º 122. Barcelona.
Noviembre de 1969.
Traducido del catalán.

INDEPENDENCIA ECONOMICA*

Los Goliardos

«Teatro independiente» es un término que se impone día a día dentro del campo teatral no comercial; que suele insertarse a menudo y de forma indiscriminada en ese «cajón de sastre» compuesto de «teatro de cámara», «teatro universitario»...; sólo que el teatro independiente rechaza, de la mano de sus hermanos, la comercialidad, pero no la profesionalidad, a diferencia de éstos. Factor importante de su «independencia» es, por lo tanto, la suficiente base económica que permita su desarrollo, el cual comporta la plena dedicación de sus miembros, la posesión de unos medios de producción suficientes, la planificación económica, por tanto, de la «empresa». Por todo ello nos parece fundamental una primera aproximación al tema, desde una óptica estrictamente económica.

En principio aparecen dos posibilidades distintas ante el individuo que pretende «hacer» teatro: amateur y profesional. Y esto, claro está, independientemente de los resultados cualitativos que puedan alcanzar cualquiera de los dos sistemas.

El campo amateur, en su generalidad, no entiende de problemas económicos, fuera del inmediatamente primario de sufragar los gastos de cada representación; no se plantea en ningún caso cubrir las necesidades económicas de los individuos que hacen posible su actividad —es más, la mayoría de estos individuos se ignoran como trabajadores—, ni se trata de procurar una base económica que permita la supervivencia y el crecimiento autónomo de cada grupo.

En cuanto al teatro, como resultante de una actividad creadora —valor de uso— se transforma en un elemento de consumo sometido a las leyes del mercado —valor de cambio—, aliena su dimensión humana, insertándose así coherentemente en el sistema capitalista que rige nuestra dinámica social. En primer lugar nos topamos con el empresario de un teatro, atento únicamente al beneficio de su inversión fijado en términos del cincuenta por ciento sobre el ingreso bruto —taquillaje—. A continuación, el empresario de compañía que, a cambio de un cierto riesgo, especula con el trabajo de los individuos que participan directamente en la elaboración del producto teatral —director, actores, equipo técnico—. Estas dos figuras

* Publicado en «Primer Acto», n.º 119. Abril de 1970.

se corresponden claramente con dos de los sujetos protagonistas de las relaciones de producción: capitalista e intermediario.

Por último, «el pobre, pero honrado obrero», el último escalón: el actor. La inferioridad de condiciones en que éste se encuentra es evidente. Sujeto a las fluctuaciones de la oferta y la demanda, obligado por ello a la competencia más deshumanizada, tiranizado por un sistema de trabajo agotador —doble función diaria, pluriempleo—, indefenso ante la situación al carecer de asociaciones reivindicativas mínimamente eficaces, falto de centros de formación dramática que puedan calificarlo profesionalmente, sometido a un proceso inadecuado de elaboración del producto final —irracionalidad del sistema de producción, insuficiencia planificadora e incluso estrictamente temporal—, hecho éste que imposibilita a su vez un trabajo medianamente científico, etc., etc., etc.

Todos estos factores específicos del mundo profesional, sumados a la enajenación característica de la sociedad en la que habitan, eliminan toda posibilidad de enfoque crítico desde dentro, a la vez que empujan a cada unidad productiva a una lucha sin cuartel en pos de la categoría —nombre en el cartel, primer camerino, etc.— y del máximo salario. Cerrado a cal y canto el acceso a la propiedad de los medios de producción que les han sido arrebatados, pretenden un equilibrio por la vía del consumo. Lo importante será la nevera o el descapotable. También acceder al ámbito de los iniciados —como los toreros o los futbolistas— mediante el pretigio social. Todo esto implica un desorbitado encarecimiento del producto definitivo: el espectáculo.

¿Quién puede pagar 125 pesetas por una butaca —salario mínimo: 124 pesetas— y arrimar así el ascua de la representación a la sardina de su aburrimiento?: la burguesía —de alguna forma hay que llamarla—. Los resultados están a la vista; el teatro comercial es sólo el resultado de las exigencias propias de una clase que necesita calmar su mala conciencia y olvidar ocho horas de trabajo «por cuenta ajena». Un teatro colaboracionista, mágico, digestivo.

Dentro de estos supuestos, todo intento de actividad individual está condenado al fracaso y a la absorción en el seno de la misma. Sólo queda la posibilidad de una labor colectiva; a partir de un grupo se puede avistar la posibilidad de marginarse del sistema —aquí, las formas de convivencia juegan también un papel esencial—, negándolo y combatiéndolo en acciones aisladas, castigándole los flancos. Con esta táctica se consigue un cierto debilitamiento del «status» ortodoxo, y una correlativa afirmación, en el campo de los hechos, del fenómeno que tratamos de situar. Desembocamos así en un teatro de guerrillas.

Invertimos pues todos los términos; el proceso se inicia a partir del equipo que realiza el trabajo, o mejor que *se realiza* en el trabajo, que proyecta vitalmente su acción a través de un medio teatral. De tal punto de partida se desprende una consecuencia lógica importante, y es la desaparición de una de las principales piedras angulares del sistema anterior: el lucro.

Este equipo, liberado de tan pesada carga, comporta en sí mismo todos y cada uno de los elementos indispensables para la producción —director, actores, equi-

po técnico— que, el unirse, económicamente hablando, mediante unos vínculos de carácter cooperativo, eliminan la figura del empresario para poner en su lugar la de una organización gestora colectiva. Todo vuelve así a su cauce más justo: labor creadora, riesgos, beneficios y pérdidas quedan adscritos a los sujetos implicados directamente en el hecho teatral. «El Teatro para quien lo trabaja.»

Este sistema de fabricación «artesana», al resultar plenamente satisfactorio para los individuos que lo realizan, elimina la necesidad de un beneficio económico compensatorio, pudiendo moverse en consecuencia con márgenes mucho más reducidos. A este respecto conviene apuntar, sin embargo, la existencia de un elemento encarecedor con respecto al sistema habitual: el tiempo empleado en el proceso de elaboración aumenta en un 300 por 100 aproximadamente, circunstancia que, en contrapartida, redundará directamente en la superior calidad del producto final. Con todo ello, los beneficios obtenidos por el teatro independiente son tan altos que, incluyendo los dos factores expuestos, los precios descienden aún de forma astronómica —en un 60 por 100 como poco—, siempre que se persista en una acción marginada de las cadenas de distribución —locales al uso— manejadas por los matarifes de la plusvalía.

De esta forma se consigue terminar un producto libre de mediatizaciones extrañas y, por tanto, con un registro mucho más amplio. Al mismo tiempo, este teatro libre —dentro de la libertad que permiten las coordenadas generales del sistema— se encuentra en condiciones de elegir el tipo de mercado que más le interesa.

Resumiendo, para hacer un teatro distinto, lo primero *hacerlo* —fabricarlo—; lo segundo —no conviene separar demasiado—, utilizar un nuevo tipo de locales, ubicados en nuevos circuitos de distribución. Esto permite trasladar el fenómeno teatral a unas clases sociales distintas, objetivo inicial de este nuevo planteamiento. Primer capítulo pues de la «independencia»: la económica. Con perdón para los señores del «noventa y nueve por ciento».

L. G.

CUESTIONARIO DE LA ENCUESTA REALIZADA POR «LOS GOLIARDOS»*

Los Goliardos

1. Nombre del grupo. Ciudad. Fecha de fundación.
2. Evolución interna. Situación actual.
3. Entidad de que depende. Local habitual de ensayos. Local habitual de actuación.
4. Formas de subsistencia económica.
5. Proyección geográfica.
6. Relación con la Universidad. Con clubs juveniles. Con otras asociaciones.
7. Número de miembros. Grado de dedicación de los mismos.
8. Tendencia dramática que se sigue.
Teoría y práctica.
9. Forma de comprensión del teatro.
10. Montajes y número de representaciones realizadas a partir de 1.º de octubre de 1967.

* Las respuestas a este cuestionario fueron publicadas en la revista «Primer Acto» a lo largo de los años 1969 y 1970.

POR UNA ACCION CONJUNTA DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

Feliu Formosa

No pretendemos, con las notas que siguen a continuación, dar soluciones definitivas a los defectos e insuficiencias que padece el teatro de habla catalana en lo que se refiere a su productividad social y a los aspectos estéticos y técnicos. Me parece que, a diversos niveles, todo el mundo es consciente de que han de pasar muchísimas cosas para que se produzca un cambio cualitativo en la situación del teatro como espectáculo de masas en nuestros pueblos y ciudades. Lo que pretendemos es favorecer unos comportamientos nuevos que lleven, a la gente que se interesa por el teatro, a obtener una mayor conciencia de los problemas con los que se enfrenta cada día, es decir, proponer unas actividades que, en el presente momento, nos permitan resolver una mínima parte de los problemas pendientes, sin olvidar el carácter parcial y provisional de toda posible solución.

A. ASPECTOS PRACTICOS DE UNA COORDINACION

1. Se ha hablado mucho de una posible coordinación del teatro independiente que se hace en las comarcas. Xavier Fábregas, en las notas que publica en esta misma revista, lo ha mencionado muchas veces; ha hablado de reuniones ya celebradas y ha reproducido, en definitiva, un magnífico documento sobre teatro popular, realizado por un cierto número de grupos del Maresme. Independientemente de los resultados obtenidos y de las diferencias de criterio o de nivel que a menudo dificultan las cosas, me parece que conviene hacer un recuento de actitudes previas y de perspectivas, partiendo siempre de un germen (casi de una simple idea) de coordinación de actividades.

2. Por múltiples razones, me parece que no es preciso hacer historia ni entrar en detalles sobre reuniones efectuadas ni sobre proyectos para el futuro. La inten-

* Publicado en «Serra d'Or», n.º 127. Barcelona. Abril de 1970.
Traducido del catalán.

ción coordinadora de los grupos independientes del país es un hecho que, al margen de la fase actual en la que se pueda encontrar, interesa como fenómeno inédito dentro de la evolución de nuestro teatro. Así, los contactos mantenidos hasta este momento nos ha descubierto unos cuantos problemas que queremos comentar en estas notas y que constituyen seguramente una mínima parte de todos los que se han presentado.

3. El primer problema no afecta únicamente a las comarcas, sino también a los grupos de la capital: es la falta de textos. No hay duda de que esto constituye una dificultad de primer orden. Creemos que, precisamente, la existencia de un intento de coordinación de grupos comarcales podría situar la tarea de la edición de textos teatrales bajo una nueva luz. Se trata de que una posible colección teatral cuente con la existencia de estos intentos coordinadores y, al mismo tiempo, los favorezca y estimule. El criterio de lanzamiento de una nueva colección sería entonces muy distinto del que tiene un editor cuando lanza al mercado cualquier texto literario. La diferencia quedaría determinada tanto por el criterio colectivo como por el tipo de distribución que habría que hacer.

En cuanto al criterio de selección, creo que la colección tendría que depender directamente de nuestra vida escénica: tendría que alimentarla y habría de alimentarse de ella. Por tanto, sería preciso publicar textos estrenados por los grupos (originados e inéditos, clásicos, traducciones y montajes) y también textos que permitieran a los grupos programar una temporada con cierta variedad. En una palabra: es preciso superar a muy corto plazo la insuficiencia de textos en catalán. Entonces, el editor no se asegurará la comercialidad de los títulos sobre la base de un éxito editorial obtenido en otro país o sobre cualquier otra consideración válida para otros géneros literarios, sino que hará depender su catálogo de las necesidades que tenga nuestra vida escénica real.

Estas características obligan sin duda a que el planteamiento comercial también sea diferente. Hay que ampliar el sistema de distribución habitual de los libros (sin abandonarlo, lógicamente). Conviene, pues, dirigir la propaganda a los grupos que compongan una posible red comarcal y, sobre todo, utilizar el sistema de suscripciones. Ligándolo a los posibles centros de coordinación comarcal, se aseguraría una venta superior a la que es normal cuando se trata de una colección de teatro. Además, es posible vender ejemplares de los libros al público que asiste a las representaciones de las obras correspondientes. En resumen: la colección sería lanzada con la seguridad previa de poder colocar los ejemplares mínimos para cubrir los gastos editoriales.

Supongo que hay maneras legales de llevar a cabo todas estas tareas sin la necesidad de ningún organismo nuevo que hubiera que legalizar. Sólo un funcionamiento semejante eliminaría el riesgo que trae consigo hoy editar las obras de los dramaturgos catalanes: no habría que esperar a que estos dramaturgos tuvieran un premio para editar regularmente sus obras.

4. Otra actividad posible es la coordinación de representaciones, que se podría realizar por medio de contactos espontáneos entre los grupos, una vez que

éstos se conocieran a través de las reuniones comarcales y actuaran con más continuidad.

Las dificultades que hoy impiden que se dé esta continuidad no son tema de este trabajo. Podemos decir, no obstante, que hemos podido observar una mejora en este sentido y que hay una serie de grupos que se desplazan a la sombra de otros grupos. Se produce, por lo tanto, el intercambio de experiencias escénicas deseado y, sin duda, muy necesario para la revitalización de la actividad de todos los grupos considerados globalmente. En una etapa posterior, la coordinación de representaciones podrá estar organizada por comisiones constituidas en cada comarca.

5. Otra actividad importante es la pedagógica. Para vencer las dificultades que lleva consigo el desplazamiento de las pocas personas que hoy tienen alguna noción de pedagogía teatral entre nosotros, parece aconsejable que los grupos cubran una buena parte de esta tarea mediante el estudio conjunto de textos sobre dirección escénica y sobre historia del teatro. En este sentido, sería suficiente mantener reuniones de asesoramiento con los centros de pedagogía escénica que funcionan en Barcelona, para iniciar después el estudio con plena independencia. En estos momentos, resulta necesaria una actividad de información sobre aspectos de la realidad histórico-cívica no relacionados con la escena de forma inmediata. Es necesario, además, que estas tareas se traduzcan en material escrito que pueda ser objeto de intercambio entre los grupos. A partir de ahí, serán posibles coordinaciones y desplazamientos.

6. Dentro de este programa, evidentemente maximalista, pero no voluntarista (así lo espero), también está el capítulo de la programación: el hecho de tomar en consideración una serie de textos teatrales teniendo en cuenta las características de cada sector del público al que nos dirigimos. Y también aquí se impone no solamente una visión muy clara de las necesidades de nuestros públicos, sino una voluntad coordinadora, para aprovechar bien todo el material disponible, el cual puede ser *programado* pensando en todos los grupos que operan en una comarca y que después pueden intercambiar representaciones. Una cosa que, por ejemplo, nunca se ha hecho, y que reflejaría una situación de madurez en la coordinación comarcal, es un ciclo de obras (de un autor, de una época, de un país, etc.) representadas por grupos diferentes.

7. Un último aspecto: el estudio de la colectividad en la que nos movemos, es decir: no conformarse con el público que puede ser movilizado por una representación concreta, sino estudiar la conformación social de cada comarca, ciudad o pueblo, para proyectar campañas de representaciones que puedan atraer la cantidad más grande de público que sea posible y puedan facilitar un aumento cualitativo del mismo.

8. A manera de conclusión, podemos decir que la actividad más importante de los grupos sería siempre la representación teatral. Toda posible organización comarcal ha de existir, exclusivamente, como estímulo de este hecho escénico y nunca con la intención de ejercer un control mutuo o con el simple afán de organi-

zar por organizar. Esto parece obvio y no lo diría sino pensara que tal peligro existe. Teniendo en cuenta la precariedad de nuestra vida teatral, la creación de una red de comarcas podría *devorar* o *destruir* esta vida teatral si la gente más responsable no sabe actuar al compás que marca la evolución de la realidad del país en cada momento. Esta realidad es diversa y concreta, no uniforme y abstracta.

B. DIEZ NOTAS PRAGMATICAS

1. La base de actuación y proyección del teatro independiente catalán ha de ser ampliada.

2. Es preciso estimular la actividad de muchos grupos comarcales que ahora se forman con una gran intuición de lo que ha de ser el fenómeno escénico y con un gran deseo de proyección social.

3. Hay que defender férreamente el proceso pedagógico que comporta la convivencia dentro del grupo y el estudio de un texto. Y eso, sabiendo que este proceso puede ser paralizado o interferido por malas interpretaciones críticas posteriores o por una *oficialización* esterilizadora dentro de cada contexto social en el que el grupo actúa.

4. Es imprescindible conservar una agilidad máxima y no ligarse, pues, a ninguna institución que pueda limitar la libertad de programar con una concepción civil del espectáculo.

5. Hay que convertir en eficacia una realidad innegable: en cada momento lo podemos perder todo; cada día tenemos que resucitar de las cenizas de una actividad anterior anulada o asimilada por las estructuras vigentes o por una autossatisfacción que no deja de ser comprensible, aunque muy a menudo carente de razón.

6. Así como en el campo de la pedagogía catalana hay personas que han sabido partir de una experiencia anterior a la guerra, habrá que establecer una relación con los posibles aspectos positivos de nuestro pasado teatral y escénico, y trabajar con la idea de difundir el teatro entre las masas que pueden participar en él activamente (más que ser simples espectadores). He aquí una línea de conducta que, ya de entrada, reivindica para el teatro una función pedagógica para grupos de personas que actualmente se forman con una idea nueva de la propia promoción social.

7. Es preciso poseer una enorme capacidad de sacrificio y una confianza absoluta en la importancia del teatro como portador (entre otras actividades) de un nuevo concepto de convivencia entre la gente joven de nuestros pueblos. Porque la verdad es que trabajamos totalmente abandonados, sin ninguna perspectiva inmediata de institucionalización y sin ninguna base económica.

8. La contradicción entre diversión y pedagogía, formulada por Brecht, hemos de considerarla bajo una nueva perspectiva. Para nosotros, es pedagogía la restauración dentro de nuestra sociedad del espectáculo escénico con todas las fun-

ciones que para él reivindicamos. A partir de aquí, podremos replantear totalmente (y no parcialmente, como hasta ahora) una evolución del espectáculo como hecho escénico. Eso quiere decir que, en la actual etapa pedagógica, el teatro experimentará sobre hechos escénicos forzosamente importados o bien producto de una asimilación insuficiente de nuestro pasado. En un segundo término, no menos importante, está la adquisición de una técnica y la conciencia de que la situación actual tiene unas características peculiares, es decir, que también hace historia.

9. El teatro independiente está en crisis en Barcelona porque ha olvidado dos factores que son imprescindibles en un grupo no oficializado:

- La igualdad de oportunidades de todos los miembros en cuanto a su participación en el hecho escénico (lo que no quiere decir un olvido de las diferencias individuales).
- La necesidad de una política conjunta, en lugar de la competencia o de la rivalidad. Esta política tendría que afectar tanto a los aspectos internos como a la proyección externa de los grupos, así como a las actividades que se han de adoptar ante las entidades oficiales y ante el público al que pretenden ser dirigidas. Me parece que estos dos defectos señalados son obvios y demuestran que los responsables no han adquirido una conciencia de la situación en la que se encuentran (como la han adquirido otros artistas y profesionales).

10. Los planteamientos que hacemos no son producto de una alternativa (teatro profesional-teatro independiente), sino que aspiran a resolver una problemática global: la del teatro catalán como hecho global y estético que interesa a la mayoría activa del país: a la población trabajadora.

F. F.

LAS DEPENDENCIAS DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

José Sanchis Sinisterra

Al margen de las posibles discrepancias de enfoque, creo que todos partimos de una evidencia común: el hecho teatral tiene hoy una sola vía de liberación —o de escape— de las manipulaciones alienadoras de la industria cultural. Esta vía tiene un nombre: el teatro independiente; pero este nombre es poco más que un concepto huidizo, una palabra mágica que busca aún su significado preciso, un significado cargado de múltiples connotaciones que es preciso deslindar para situar la cosa designada, el hecho real de un teatro independiente, al margen de (e incluso frente a) la industria de la cultura.

Bien es verdad que el teatro, el hecho teatral por sí, por su propia naturaleza fáctica, no standardizable más que a través de la repetición del acto creador, parece oponer resistencia a convertirse en un producto fácilmente explotable por el sistema mercantilista —y quizás en ello radique el raquitismo económico del teatro en comparación con el cine y la TV. Pero no es menos cierto que el teatro comercial aspira denodadamente a engancharse en el furgón de cola de estos productos culturales y a beneficiarse de su gran poder de penetración y difusión en la sociedad de masas. De hecho, algunas empresas están tratando de insuflar oxígeno a una especie de «mini-star-system», utilizando como reclamo la figura de tal o cual «vedette» popularizada por la televisión o por el cine. Un estudio acerca de la evolución de la publicidad teatral en estos últimos años lo demostraría.

Frente a esto, el teatro independiente, eso que tenemos en la mente cuando decimos «teatro independiente», toma su fuerza precisamente de la voluntad de no convertirse en un producto vendible, asimilable, integrable en esa superestructura compensatoria que es la cultura-mercancía.

Ahora bien, yo me pregunto: ¿existe en España un teatro independiente? ¿Existe como conjunto, como estructura, como sistema capaz de oponerse a este otro sistema en el que está integrado el teatro comercial? ¿En qué medida existe? ¿En qué medida es realmente independiente? ¿Qué criterios definen la independencia de un

* Publicado en «Primer Acto». N.º 121. Junio de 1970.

grupo teatral? ¿Qué límites la niegan? ¿Qué dependencias reales frustan la independencia del teatro no comercial español? ¿Puede existir, en las actuales circunstancias, una verdadera independencia?

Mi intención era aportar algunas respuestas a estas preguntas, e incluso tratar de deducir algunas fórmulas concretas que apuntaran a la real —y posible— independencia de un teatro capaz de inscribirse activamente en los procesos revolucionarios de nuestra sociedad. Lamentablemente, los resultados de mi trabajo han quedado bastante por debajo de mi intención.

No se me ocultan, pues, las limitaciones de esta modesta aportación a la problemática del teatro independiente. De estas limitaciones, algunas proceden, sin duda, de mi propia capacidad analítica; pero otras están ya en la base misma de la investigación: el material utilizado. Dicho material es la encuesta que «Los Goliardos», a través de PRIMER ACTO, vienen realizando desde hace poco más de un año entre los grupos no profesionales españoles, heterogéneo conjunto formado por un centenar de equipos escénicos. En el análisis de estas cien encuestas he basado, pues, mi estudio¹.

Y esta es ya su primera limitación, puesto que los cien grupos encuestados no constituyen la totalidad de los que desarrollan su labor en el marco vocacional; simplemente, hojeando la sección «De toda España», que recoge en esta misma revista la actividad teatral en provincias, se advierten en la encuesta algunas ausencias, no todas desestimables.

No están todos los que son. Pero tampoco son todos los que están. Un tanto por ciento imprecisable está bastante lejos de ofrecer las mínimas apariencias de algo que podría llegar a ser un teatro independiente, lo cual no es referible a todos en un sentido peyorativo. Por ejemplo, un grupo dependiente de una Delegación Provincial de Sindicatos, que manifiesta no seguir ninguna tendencia dramática en concreto, que no expresa ninguna concepción del teatro y que exhibe un repertorio compuesto por «Los palomos» y «Este cura», ambas de Alfonso Paso, no parece susceptible de integrarse en un concepto, por muy amplio que sea, de teatro independiente.

Otra limitación básica del material utilizado radica en el hecho de que el planteamiento de algunas preguntas de la encuesta no exige respuestas concretas, analizables estadísticamente, ni siquiera rigurosamente objetivas. Esto hace que las respuestas sean en muchos casos imprecisas, aunque bien es verdad que, a preguntas bastante concretas, muchos grupos tienden a contestar de un modo ambiguo, poco explícito y hasta contradictorio. Véamos algunos ejemplos:

A la cuestión, «Forma de comprensión del teatro», responde un grupo: «El teatro es un fenómeno estético-religioso-socio-cultural, destinado a ser parte fundamental del alimento espiritual humano, mediante el milagro de la literatura dramática en proyección emotivo-psíquica, que une al autor con el público mediante un conductor (director-actores)».

Otro grupo, a la misma pregunta, responde: «Igual que cualquier “sabio” madrileño o barcelonés, pero... con más sentimiento».

Un grupo que ha afirmado realizar un teatro «vivo que aborda problemas y necesidades del momento presente», muestra en su repertorio:

«El casamiento a la fuerza», de Molière.

«Asia» de Lenormand.

«El gran teatro del mundo», de Calderón.

«La guarda cuidadosa», de Cervantes.

«Tres pasos», de Lope de Rueda.

A la pregunta por la proyección geográfica del grupo, uno responde que sólo la ciudad en que radica, pero que se piensa ampliar el campo de acción por la provincia. Y se apresura a añadir: «El señor delegado de Información y Turismo está muy interesado en esta idea y ha prometido su ayuda».

Otro grupo responde a la pregunta sobre formas de subsistencia económica: «El entusiasmo».

Estas respuestas y otras muchas que podrían aducirse, quizá vengan motivadas en su ingenuidad y confusión por la excesiva juventud de los componentes de algunos de estos grupos, pero testimonian un estado de cosas real que no puede perderse de vista. Son datos reveladores, sí, pero a otro nivel del análisis: al nivel interpretativo. Desde el punto de vista estadístico, cuantitativo, tienen un valor muy discutible.

Por otra parte, el contenido mismo de la encuesta, una actividad artística se resiste por naturaleza propia a toda reducción cuantitativa. Las condiciones objetivas no determinan implacablemente la dimensión cualitativa de los hechos en ellas producidos. Así, por ejemplo, un grupo dependiente de una entidad y cuya forma de subsistencia económica es la subvención, puede desarrollar una labor más independiente, incluso más comprometida, que otro totalmente auto-financiado y no vinculado a ninguna institución. Del mismo modo, la independencia total no es sinónimo de calidad artística y rigor ideológico, ni la más evidente dependencia administrativa engendra mecánicamente la mediocridad y el reaccionarismo.

Por último, no hay que olvidar que parte de las conclusiones —o mejor apreciaciones— de este trabajo se basan en las obras representadas por cada grupo. Pero todos sabemos que el texto dramático es únicamente el proyecto literario de una creación colectiva que sólo se realiza plenamente en la representación. Y que si bien el texto es único, el hecho teatral admite tantas posibilidades como enfoques, montajes y representaciones. Así, aunque la elección de unos u otros títulos revela en algunos casos el nivel de seriedad y coherencia ideológica del grupo, en muchas ocasiones nos quedamos sin saber hasta qué punto la realización escénica multiplica, reduce o incluso anula los valores positivos del texto. Y a la inversa.

Lo dicho hasta ahora, que aparentemente se reduce a una introducción con carácter metodológico, nos proporciona en realidad alguna iluminación sobre aspectos centrales del tema.

Por de pronto, nos informa sobre la existencia en España de un crecido número de agrupaciones escénicas no profesionales: más de un centenar.

También nos revela la tremenda heterogeneidad de este conjunto, tanto en lo que se refiere a la coherencia ideológica de los grupos como a su madurez teatral y, presumiblemente, a su calidad. Los grados de dependencia o independencia institucional y económica son, como veremos, igualmente diversos.

Nos revela también la escasa información que cuantos nos interesamos por el teatro no profesional tenemos de la existencia, características y problemas fundamentales de estos grupos; el mutuo desconocimiento, la desconexión y, por vía indirecta, la necesidad de reunir y poner a disposición de todos una información detallada y objetiva, un «quién es quién» riguroso, base indispensable de cualquier intento de coordinación.

Precisamente como una pequeña aportación a esa necesidad de conocimiento mutuo, este trabajo intentaba analizar el material provisional de que disponemos, la encuesta de PRIMER ACTO, precario e insuficiente a todas luces, pero el único que puede ayudarnos a dilucidar los tipos y grados de dependencia en que se mueven nuestros grupos no profesionales, con vistas, naturalmente, a trazar los caminos de su superación. Cualquier definición realista del teatro independiente debe partir de la constatación clara en los límites que, hoy por hoy, dificultan su existencia. Diciéndolo con otras palabras: ¿qué dependencias hay que eliminar o reducir al mínimo para posibilitar el desarrollo en España de un auténtico teatro independiente?

Estas dependencias son, sucintamente descritas, las siguientes:

1. En primer lugar, y como condicionamiento máximo, pero insuperable desde el terreno estrictamente teatral, las dependencias políticas. Tales dependencias caen fuera de nuestro estudio, en primer lugar, porque las encuestas analizadas aportan muy pocos datos explícitos al respecto, y en segundo lugar, porque su importancia y complejidad desbordan las posibilidades de un somero análisis. Instrumento concreto de la super-estructura política en su directa acción sobre el teatro, la censura es al mismo tiempo la expresión de una impotencia, de una inseguridad, de un miedo. Pero no por ello contribuye menos a esterilizar en muchos casos las posibilidades críticas o simplemente intelectuales de cualquier actividad cultural, tanto más en aquéllas que, como el teatro, necesitan para su plena realización de un amplio margen de libertad e independencia. En tanto no desaparezcan las condiciones objetivas que exigen la existencia de tal instrumento, más perjudicial cuanto menos se perfilan sus atribuciones y criterios, no será posible atribuir a ningún grupo la denominación de teatro independiente más que en un sentido muy relativo.

2. En segundo lugar, las dependencias sociológicas, patentes en la procedencia burguesa o pequeño-burguesa de los componentes de estos grupos, lo cual, si bien no impide radicalmente una actitud de rechazo y ataque hacia la clase social propia, en muchos casos dificulta una auténtica toma de conciencia (y valga el cliché) y limita el contacto y la proyección del grupo sobre otros niveles de la sociedad, con la consiguiente asunción de una problemática distinta.

Sin que sea posible asignar a estas cifras un gran exactitud, dada la imprecisión de muchas respuestas, podemos advertir que menos de un 30% de los grupos en-

cuestados deja entrever de modo más o menos claro su proyección sobre públicos populares. Una mayoría indeterminable del 70% restante parece limitar su labor habitual a salas de actuación que se asocian automáticamente con los esparcimientos culturalistas de la pequeña y mediana burguesía de provincias. En muchos de estos casos, la mención de las obras representadas confirma plenamente tal impresión. Al referirse a las tendencias dramáticas seguidas por cada grupo, que analizaremos más adelante, sólo catorce afirman buscar o realizar un teatro de tipo popular.

No obstante, la movilidad geográfica de los grupos es mayor de lo que podría suponerse; parece que se tiende a superar el estatismo de los teatros de cámara o de ensayo, que solían vincular sus actividades a un limitado público de fieles seguidores. Hoy, en cambio, sólo el 25% limita su radio de acción a la localidad de origen. Más del 30% extiende su actividad por el área provincia, y supera el 20% la cifra de los que tienen una proyección regional o pluri-provincial. Otro 20% trasciende a varias regiones españolas, pudiéndosele atribuir una cierta proyección nacional. Por último, el 5% restante ha conseguido traspasar nuevas fronteras y actuar en uno o varios países europeos.

Esta movilidad no debe, sin embargo, hacernos pensar en que la actividad de los grupos vocacionales abarca y sostiene la vida escénica de toda la geografía española. Muchas de sus incursiones se limitan a la sesión única y nunca más repetida, por lo que la penuria teatral de la mayor parte del país no se encuentra apenas modificada. Catorce provincias españolas, además de las Baleares, no aparecen representadas en la encuesta, y quince lo están por un solo grupo. Constratan con estos «desiertos» teatrales las provincias «superpobladas», como Barcelona, con dieciséis grupos (diez en la capital); Madrid, con nueve (concentrados todos en la capital); Asturias, con ocho y Alicante, con siete. No hace falta decir que la mayoría de los grupos, setenta, radica en las capitales de provincia, mientras que solamente veintiséis están localizados en poblaciones de muy diversa envergadura. Los cuatro restantes se encuentran en Las Palmas de Gran Canaria, uno; Melilla, dos y Tarifa, uno.

3. En tercer lugar, como consecuencia directa de las sociológicas, las dependencias ideológicas, manifiestas fundamentalmente en el confusionismo, la ambigüedad, las contradicciones y hasta el reaccionarismo —consciente o inconsciente—, que impregnan la labor de gran parte de los grupos. Puede rastrearse este tipo de dependencias en las referencias al «compromiso», en las alusiones o formulaciones rotundas en torno a la función social del teatro, a su conexión con los procesos sociopolíticos del país, etcétera. Es cierto que el concepto de «compromiso» no pasa de ser una fórmula estereotipada, pero está dotado entre nosotros de connotaciones bastante precisas, que, debidamente expresadas y complementadas, le confieren cierto valor definitorio. Aunque la encuesta no exige una referencia explícita al mismo, su mención puede perfectamente estar implicada en la pregunta 9: «Forma de comprensión del teatro». Una interpretación —no siempre fácil— de las cien respuestas nos da la siguiente clasificación:

- No se definen al respecto: 49.
- Expresan un compromiso ambiguo: 27.
- Aceptan un compromiso más o menos concreto: 12.
- Rechazan cualquier forma de compromiso: 12.

Moviéndonos en un terreno aún menos firme, podemos intentar determinar el grado de rigor ideológico de los grupos contrastando algunas de sus afirmaciones teóricas, formulaciones doctrinales, etc., con datos más concretos, incluso unívocos, que aparecen en otras respuestas. Esto no siempre es posible, y así nos encontramos con más de un 15% de casos en los que tal determinación no tiene base suficiente. Con esta exclusión, podemos afirmar que un amplio 60% se desliza por las vertientes de la franca contradicción, de la ingenuidad claramente adolescente, del idealismo trasnochado o levemente actualizado y del más evidente espíritu cavernario. Sólo el 25% restante testimonia una mayor o menor coherencia intelectual, un mayor o menor realismo, un progresismo de variado alcance o incluso un rigor que podemos calificar de dialéctico para entendernos.

4. Estrechamente conectadas con las dependencias ideológicas y de más clara detección, nos referimos en cuarto lugar a las dependencias culturales. Por una parte, es fácil apreciar una mayoritaria concepción de la cultura —y del teatro como fenómeno cultural— en un sentido elitista, minoritario, esotérico a veces, considerándola como receptáculo y expresión de una verdad superior con un código propio, con una escala de valores autónoma, cuya posesión revela un cierto tipo de superioridad espiritual, a la vez que oculta más concretas interioridades. Estas dependencias culturales vinculan, a veces de un modo mimético, la actividad de ciertos grupos a las directrices de una «Intelligentsia» que va muy por delante (?) de la mediocridad cultural del país, originando un desfase de consecuencias funestas.

Por otra parte, estas dependencias se manifiestan en el bajo nivel intelectual que reflejan gran parte de estos grupos, nivel que no es más que la expresión del subdesarrollo cultural de la sociedad española. Cabría pensar que una actividad artística tan concreta como es el teatro comportaría en sus realizadores vocacionales un cierto grado de especialización, de rigor intelectual, de precisión a la hora de definir sus postulados teóricos o de enunciar sus directrices estéticas en la práctica. No es así. Tópicos, vaguedades, ingenuidades, cuando no verdaderos despropósitos, ocupan bastante a menudo el lugar de las respuestas a preguntas como «Tendencia dramática que se sigue» y «Forma de comprensión del teatro». Como ya hemos dicho, es frecuente la contradicción entre las formulaciones doctrinales de un grupo y su práctica escénica, evidenciada parcialmente en un repertorio mediocre o incoherente.

Solamente 28 grupos afirman seguir una tendencia dramática más o menos concreta, más o menos definida:

- Teatro de vanguardia: 4.
- Teatro de provocación: 4.
- Esperpento-farsa: 5.
- Teatro épico: 4.

- Síntesis Brecht-Artaud, o B.-Stanislawski o B.-«Living»: 9.
- Grotowski: 1.
- Técnica propia (?): 1.

Incluso entre estos grupos hay algunos cuyos repertorios parecen responder en muy poco a línea dramática señalada anteriormente.

Los 72 grupos restantes dan respuestas difíciles de interpretar y de catalogar. El conjunto más numeroso (37) no afirma seguir ninguna tendencia dramática determinada. Unos hablan de teatro de calidad (20), otros de teatro moderno, con técnica y temática «actuales» (8); otros dicen tratar de conciliar la modernidad con el nivel artístico (3), y, finalmente, los hay que no dan la menor referencia (6).

Un segundo conjunto (14) se refiere a un teatro de problemática social —sin especificar más—, de corte realista y de orientación popular (imposible deslindar lo que hay de populismo).

Una docena de grupos se manifiesta en pro de una actitud ecléctica, bien en función de la obra a representar, bien como síntesis de varias tendencias que no siempre son mencionadas.

Los siete grupos restantes hacen referencias vagas a un cierto tipo de teatro humanístico o testimonial, cuyos perfiles no quedan suficientemente explícitos.

Aún cabría mencionar, entre las dependencias culturales, aquéllas que se refieren a la cuestión, puramente bibliográfica, de accesibilidad de los textos dramáticos. Conocida es la penuria editorial española en materia de obras teatrales, penuria que hoy empieza a remontarse gracias a la aparición de varias colecciones especializadas de evidente altura. No es de extrañar que los grupos vocacionales dependan en muy alto grado de estas publicaciones a la hora de ir componiendo sus repertorios. Gran parte de las obras representadas proceden de fuentes muy concretas: la colección «Teatro» de Editorial Alfíl, la revista «Primer Acto», la colección «El mirlo blanco» (antes «Primer Acto») de Editorial Taurus, la colección, «Teatro contemporáneo» de Editorial Aguilar, la revista «Yorick», la colección «Voz-Imagen» de Editorial Aymá, la colección «El sombrero de Dantón» de Editorial Occitania, y pocas más. Entre éstas algunas publicaciones hispanoamericanas como las de Losada, Nueva Visión, Losange, El carro de Téspis, etc. Los importantes títulos publicados por la colección «Libros de Teatro» de la Editorial Cuadernos para el Diálogo aún no han hecho prácticamente su aparición en los repertorios de estos grupos, probablemente por su dificultad teatral y por los problemas que algunos plantean de cara a una censura local.

Esta dependencia editorial explica, probablemente, muchas ausencias significativas en la escena no profesional española, pero su análisis escapa ya a nuestras posibilidades.

5. Situándonos en un plazo más empírico y más concreto, aunque quizás también menos determinante, pasamos a considerar brevemente las dependencias económicas y, en otro apartado, las que llamaremos administrativas o de entidad, para conectarlas posteriormente con datos de distinta procedencia.

Afirman no percibir ningún tipo de ayuda económica ni subvención 53 grupos, siendo sus formas de subsistencia más frecuentes:

- Recaudaciones de taquilla.
- Tanto alzado por actuación.
- Aportaciones de los miembros del grupo.

Reciben apoyo económico de procedencia y cuantía diversa 47 grupos, teniendo su origen estas subvenciones en:

- Ministerio de Información y Turismo.
- Entidad de la que dependen (directamente o a través de cuotas de socios).
- Organismos e instituciones municipales.

La forma de subsistencia más frecuente es la combinación de varias de estas fuentes de ingreso.

En resumen, los cien grupos encuestados pueden ser clasificados desde el punto de vista económico en: dependientes (47) e independientes (53).

Naturalmente, y según dijimos, esta dependencia o independencia económica no siempre condiciona el grado de autonomía de los grupos, pero veremos que, globalmente considerada, parece susceptible de ejercer cierta influencia. No olvidemos que el mecenazgo, de cualquier forma que se presente, es una forma de colonialismo cultural y tiene concretas finalidades sociopolíticas.

6. La existencia de los teatros no profesionales ha venido desarrollándose tradicionalmente como algo subsidiario que necesita del amparo de instituciones de todo tipo más o menos vinculadas con la cultura, pero con inequívoca personalidad jurídica. En los últimos años, se observa una reacción contra este tipo de dependencia y proliferan los grupos que desarrollan su actividad al margen de cualquier tutela administrativa.

De los cien grupos encuestados, afirman no depender de ninguna entidad: 48.

Depender de entidades diversas (y en distinto grado): 52, distribuidos del siguiente modo:

- Entidades culturales locales (Ateneos, Círculos Artísticos, Clubs juveniles, Sociedades musicales o recreativas, etcétera): 21.
- Organismos paraestatales (Información y Turismo, Educación y Descanso, O. J. E., S. E. U., etc.): 11.
- Instituciones religiosas: 9.
- Entidades municipales (Ayuntamiento, Casa de la Cultura, Diputación, Biblioteca Pública, Museo): 5.
- Instituciones culturales extranjeras: 2.
- Universidad: 2.
- Caja de Ahorros: 1.
- Asociación de espectadores: 1.

Clasificando la totalidad de los grupos en los cuatro apartados que se desprenden de los puntos 5 y 6, resulta el siguiente esquema:

- Grupos independientes no subvencionados: 34.
- Grupos independientes subvencionados: 15.

— Grupos dependientes no subvencionados: 19.

— Grupos dependientes subvencionados: 32.

No es necesario insistir en que los términos «dependientes» e «independientes» se aplican aquí únicamente referidos al hecho de estar los grupos adscritos legal o administrativamente a una entidad cualquiera. Sin embargo, prescindiendo de los casos particulares que constituyan una excepción, podemos observar las siguientes cifras:

De los 12 grupos que rechazan categóricamente cualquier forma de compromiso (Apartado 3), 9 dependen económicamente de alguna entidad protectora o reciben algún tipo de subvención. Por el contrario, de los otros 12 grupos que expresan un compromiso consciente, 10 son económicamente independientes.

En proporción menos expresiva que la anterior, puede señalarse que, de los 49 grupos que no se definen, casi un 60% está acogido a alguna entidad, mientras que el 40% restante es autónomo. Por último, de los 27 que expresan un compromiso ambiguo, el 55% no depende de ninguna entidad, mientras que el otro 45% pertenece al grupo de los dependientes.

Decíamos también que en estos últimos años la tendencia dominante es la independencia. Veámoslo con datos.

Prescindimos de 21 grupos que tienen diez años o más de existencia. De los 77 restantes (puesto que 2 no indican la fecha de creación), un total de 65 ha surgido hace menos de seis años. Y de estos, 65, cuatro tienen tres años de existencia o menos (2). ¿Hay algo característico en estos 41 jóvenes grupos? Por una parte, 18 de ellos dependen de alguna entidad, mientras que 23 son independientes. Por otra parte, 14 de estos grupos reciben algún tipo de subvención o ayuda económica, en tanto que 27 son económicamente independientes.

También parece reflejarse una relativa diferencia cualitativa entre los grupos autónomos y los dependientes de entidad al considerar los autores más frecuentemente representados por unos y otros. En efecto, el dramaturgo que más a menudo aparece en los repertorios de los grupos independientes es Brecht (18 montajes), seguido de Valle-Inclán (10), mientras que Casona y Lorca figuran en primer lugar entre los dependientes, con 17 y 9 montajes respectivamente. Es significativo asimismo el hecho de encontrar, entre los grupos independientes no subvencionados, 7 espectáculos creados colectivamente, lo cual, sin tener en cuenta el aspecto cualitativo, testimonia una actitud en consonancia con las nuevas tendencias del arte dramático. Los otros tres espectáculos de este tipo corresponden al conjunto de los subvencionados.

A título puramente informativo, ofrecemos un cuadro de los autores más representados por la totalidad de los grupos encuestados. Son los siguientes, con mención del número de montajes efectuados de cada uno:

- 1.º Brecht (26).
- 2.º Casona (22).
- 3.º Valle-Inclán (18).
- 4.º García Lorca (16).

- 5.º Sastre (15).
- 6.º Beckett (12).
- 7.º Calderón, Mrozec y Muñiz (10).
- 8.º Cervantes y Chejov (9).
- 9.º Ionesco, Dragún y Unamuno (7).
- 10.º Arrabal, Büchner y Jorge Díaz (6).

La lista es reveladora en sí misma, tanto por los nombres que figuran en ella y el número de montajes, como por las ausencias, quizás más significativas.

* * *

Hasta aquí, los resultados de mi trabajo. No cabe duda de que, incluso con los escasos y poco rigurosos datos de la encuesta analizada, podrían extraerse conclusiones más precisas y reveladoras. El material está ahí y cualquiera puede intentarlo. Es más, pienso que debe intentarse, y que debe incluso pensarse en la posibilidad de otra encuesta más compleja, exhaustiva y concreta, que no deje margen a la divagación ni a la imprecisión. Sobre sus respuestas podría elaborarse un panorama más exacto del teatro no profesional español, en el que se perfilan claramente los obstáculos que hay que salvar para dar forma a esa nueva forma de profesionalidad no sometida que quiere ser el teatro independiente.

J. S. S.

NOTAS

¹ La primera versión de este trabajo, leída como ponencia en el Festival de San Sebastián, se basaba en el análisis de 78 encuestas, las publicadas hasta entonces en P. A. Posteriormente, para la redacción del presente texto, me fueron enviadas las 22 encuestas restantes.

² Sería interesante averiguar las causas del sorprendente «boom» de grupos en el 68: un total de 21 surgieron a lo largo de este año. También es elevado (14) el número de los aparecidos en el 67. Contrastan estas cifras con los 5 grupos que han nacido en el año 69. Otros años para completar la pasada década: 1960 (4), 1961 (3), 1962 (6), 1963 (3), 1964 (8), 1965 (6), 1966 (10).

CONSIDERACIONES AUTOCRITICAS SOBRE UN FESTIVAL INTERRUMPIDO (SAN SEBASTIAN)*

José Monleón

No es posible, ni tendría sentido, que PRIMER ACTO adoptase una actitud meramente crítica ante lo sucedido en el I Festival Internacional de San Sebastián. En nuestro número anterior ya quedaron esbozadas las razones de nuestro interés por el Festival, que nos llevaron incluso a dedicarle, a título previo e informativo, la mayor parte de las páginas. Todo cuando ha sucedido, pues, en San Sebastián nos concierne en la medida en que afecta a uno de los movimientos teatrales en los que cabía —¿cabe?— depositar mayores esperanzas. El que los colaboradores de «P. A.» presentes en San Sebastián, y, más concretamente, puesto que soy el autor de esta crónica, el que yo no esté de acuerdo con varios aspectos del tono impuesto por los participantes a los coloquios, asambleas y representaciones, y, sobre todo, con la decisión de no permitir las últimas representaciones —tomada en un clima que extremaba las limitaciones preexistentes— como método para llamar la atención sobre una posición respecto de la censura, no es bastante para distanciar la posición de «P. A.» y de sus redactores de los grupos reunidos en San Sebastián y los objetivos generales de su trabajo. De ahí la inevitable necesidad de establecer una voluntad autocrítica, en la medida en que si bien uno presentó, en el momento oportuno, una moción contra la «interrupción» del Festival absolutamente desconsiderada por la asamblea, o se autoeliminó de unos debates estéticos que debían dirimir los valores de espectáculos acogidos con evidentes prejuicios y luchas de capillita, eso no basta para que, en un plano más general, y más allá de la actuación de cada grupo, el firmante no sepa que, al menos en teoría y dentro de su heterogeneidad, San Sebastián había congregado un tipo de fuerzas que representan, en su conjunto, la voluntad de renovar la escena española, proponiendo un teatro más libre y más popular. Y que su petición de una mayor libertad de expresión merece el máximo respeto.

No sé hasta qué punto será posible que los diversos grupos —incluso los que asistieron a título observador o como ponentes; quizá, incluso, ampliando el de-

* Publicado en «Primer Acto», n.º 120. Mayo de 1970.

bate a los que no fueron y se vean afectados— se pronuncien y hagan de PRIMER ACTO el terreno para una reflexión razonada y publicable, tanto sobre lo sucedido en San Sebastián, como —y esto es mucho más importante— sobre las posibles perspectivas, en todos los planos, del que llamamos —¿llamábamos?— «teatro independiente».

El problema está, visto lo de San Sebastián, en saber si es posible un análisis colectivo sin caer en los grandes gestos o en los enfrentamientos puramente anecdóticos y personales.

EL FESTIVAL Y SU ORIENTACION

Un examen del planteamiento de este Festival Internacional me parece que debe ser el primer punto, por cuando el Festival resultó, más allá de las generales y compartidas afirmaciones sobre la libertad de expresión, el objetivo, o la víctima, concreto de la acción emprendida. Esta podría ser la pequeña historia de su génesis:

Al Centro de Atracción y Turismo, pensando en alguna manifestación que atraiga la atención sobre San Sebastián, se le ocurre organizar un Festival Internacional de Teatro. Un Festival anual y regular, destinado a ser —lo ha sido— el primero de los existentes en España, si exceptuamos el discutido Ciclo Latino de Barcelona. Hasta aquí la iniciativa es digna de atención, pero todavía no es seguro que sobrepase la manifestación culturalista y paraoficial. Hay en el mundo innumerables compañías, al Este y al Oeste, que participarían gustosas en un Festival de este tipo, al modo del Teatro de las Naciones de París. Dado el contexto teatral español, la iniciativa, aun reducida a tales términos, si convocaba a compañías realmente importantes, tenía su interés para cuantos queremos seguir los procesos del teatro en el mundo.

Sin embargo, el CAT confía la organización del Festival a una pequeña comisión de gente joven que, rápidamente, piensa que es posible ir más allá. El objetivo será la puesta en marcha de un Festival de «teatro independiente», a imagen del que se celebra en Nancy. Tal objetivo, ya puede suponerse, no aparece en los carteles ni en el título oficial del Festival, pero la Secretaría Técnica, y, por tanto, un papel fundamental en la orientación sobre los posibles grupos participantes, se confía a «Los Goliardos», un destacado grupo teatral español que, además, ha participado en numerosos Festivales Internacionales. A San Sebastián llega pronto una razonable lista de compañías posibles, hecha a tenor de las referencias, generalmente de primera mano, tanto de los Festivales Internacionales como de las actuaciones de los grupos nacionales. Algunos grupos no incluidos en principio, pasan después a las secciones informativas. En todo caso, el tema de la «selección», caballo de batalla de tantos Festivales, sobre todo cuando hay obras a concurso y un premio, como en esta ocasión, no existe en San Sebastián el día de la primera representación. En cuando a la composición de Jurado, aparte del mayor

o menor interés de sus componentes, es obvio que ha rehuido todo carácter «académico», buscando los nombres entre los que se han ocupado a menudo de este tipo de teatro. La condición descentralizada de este Jurado resulta también evidente. El premio será único y el Jurado podrá motivarlo como estime oportuno. Incluso se piensa en la inclusión de un representante por cada grupo a concurso, de lo que luego habrá que desistir ante la imposibilidad práctica de que los representantes extranjeros permanezcan en San Sebastián toda la semana.

Pero el Festival no se conforma con esto. El llamado «teatro independiente» tiene su problemática particular; ni siquiera se trata de un concepto claro y parece interesante celebrar unas Conversaciones, a través de las cuales una lista de ponentes estudie determinados temas que luego serán discutidos por todos los asistentes. La lista de ponentes es, en términos generales, sensata y sin inclusiones extemporáneas. El debate subsiguiente es libre, sin que los asistentes se vean obligados a ceñirse a una temática concreta. La entrada al local es, prácticamente, pública. Por la mañana, una serie de debates, con asistencia de los directores de escena correspondientes, examinará los espectáculos presentados el día anterior. El Festival cree ofrecer así a los participantes la posibilidad de discutir tanto los problemas de su estructuración y su futuro como los relacionados con su lenguaje y su nivel estéticos.

En lo que se refiere a locales, el Festival cuenta con varios, de distintas características. Está el Teatro Principal, que se acomoda a la tradicional arquitectura a la italiana. Allí deberán celebrarse la mayor parte de las representaciones a concurso y la sesión de clausura. Está la abadía de San Telmo, que permite la libre disposición de gradas y áreas escénicas, en un ámbito muy expresivo. Está el teatro del Kursal, que es el menos interesante. Se tiene el Victoria Eugenia, que posee un gran escenario, para el «Volpone» de los portugueses, incluso se cuenta con un frontón, en las afueras de la ciudad, para que el T. U. de Murcia ofrezca su anunciada representación de «teatro popular» (que luego, debido a la lluvia, se realizará en un pequeño, inadecuado e improvisado escenario, ante un auditorio curiosamente dividido entre las gentes del pueblo y los teóricos del teatro popular).

En las fechas inmediatamente anteriores a la inauguración, según se dice insistentemente, algunas de las prometidas o esperadas subvenciones oficiales son retiradas. En Tarragona, con todos los auspicios favorables, sin que se hallen presentes los que llevan la pasión a San Sebastián, se celebran unas jornadas teatrales organizadas por la Federación de Teatros Universitarios. El Festival de San Sebastián se inicia con agustiosas perspectivas económicas y aun políticas. La organización será, dentro de sus titubeos, ejemplarmente coherente ante los conflictos que bien pronto van a plantearse. Repudiado, o semirrepudiado, «oficialmente» el contenido de este I Festival Internacional, el CAT lo pondrá literalmente en manos de sus participantes y beneficiarios. De ahí, precisamente, la absoluta necesidad de autocrítica.

CENSURA

Por lo visto, se esperaba contar con un estatuto especial en razón de tratarse de un Festival Internacional. Sin embargo, lo cierto es que los propios yugoslavos habían renunciado a traer un espectáculo de Popovic en el que abundaban los desnudos y que, a excepción de los textos de que en seguida se hablará, todos los grupos españoles concurrían con espectáculos sometidos al trámite vigente de la censura previa. Los tres espectáculos en cuestión correspondía a «Farsas contemporáneas», de Martínez Ballesteros; «Los mendigos», de José Ruibal, y «Kux, my lord», de Muñoz Pujol; los dos primeros programados en sesiones informativas, para un público fundamentalmente constituido por los participantes, y el tercero, en lengua catalana, a cargo de la Compañía Adrià Gual, para la sesión de clausura. De Madrid llegó un delegado que exigió, aparte de la censura previa en el caso de los textos nacionales, la realización de un ensayo general de cada espectáculo con vistas a su aprobación o denegación. En todo caso, la presencia de este delegado del Ministerio de Información y Turismo no alteró ninguno de los planes previstos, puesto que aceptó todos los títulos programados que le fueron sometidos.

El problema estaba en las tres obras ya citadas, al parecer presentadas a censura con mucho retraso. Este último dato, ignorado en principio, hizo que muchas de las lanzas se volvieran contra la comisión organizadora, que, a petición de los asistentes, envió una pequeña comisión a Madrid para tratar de resolver el asunto. Se sabía, sin embargo, que «Kux, my lord» había dividido en dos a sus primeros censores, y que eran necesarios nuevos trámites, para cuyo curso era obligatoria la presentación de una versión castellana de la obra. «Los mendigos» había motivado la retirada de un volumen de la colección «Alfil». «Farsas contemporáneas», aunque acababa de representarse sin problemas en el marco de las Conversaciones de Tarragona, y, antes, innumerables veces ante el público de San Sebastián, tenía prohibido uno de sus actos. Todo estaba en que Madrid comprendieran el contexto del Festival Internacional o que se atuvieran al curso y estado de los trámites reglamentarios. La comisión enviada desde San Sebastián no consiguió que ese segundo punto de vista fuera modificado.

Es obvio que el tema de la censura tenía que surgir en este Festival, por cuanto es un capítulo fundamental en la elaboración de un teatro «Independiente». También surgió, según nuestras referencias, en Tarragona al hablar de los nuevos autores españoles y del teatro universitario. Lo que es probable es que en San Sebastián se hubiera explicitado de modo distinto a como lo hizo —una de las ponencias trataba precisamente de la censura— de haber montado, ante un público minoritario, los tres títulos ya citados, uno de ellos en catalán. No sé exactamente quiénes desearon o manipularon unos obstáculos, cuyas consecuencias excedieron en mucho lo que hubiera supuesto el hecho teatral de las representaciones. Lo cierto es que de las trabas a tales títulos se pasó no ya a un examen de la censura y de las necesidades expresivas del teatro, sino a una «contestación» del Festival que, tal como anduvieron las cosas, quizá sea más una «autocontestación» del teatro

independiente, en el sentido de declarar su inviabilidad. ¿Era eso lo que, realmente, pretendían los «contestatarios»?

LA ASAMBLEA

Diariamente, a las cuatro de la tarde, en la atiborrada sala del cine Actualidades, cuatro o cinco ponentes leían sus textos. Era hora y media larga de lectura, de diverso valor, escuchada o soportada con atención o paciencia. Después, se hacía un breve descanso de diez minutos, y se abría un debate sobre las ponencias.

Eran debates de muy escaso rigor. Unos pedían poco menos que la «definición» del teatro independiente; otros, pasando por alto cuanto se había dicho anteriormente, aseguraban que «había que empezar» a hablar del tema; por lo común, el diálogo derivaba en enfrentamientos personales, en agresiones verbales veladas o descaradas. En mi caso, por ejemplo, al margen de la lectura de la ponencia y algunas consideraciones complementarias a mis modestos enunciados, sólo volví a intervenir —aparte de la moción— otro día para asegurar que yo no consideraba a «Brecht superado» y que, por tanto, era falsa la acusación que en ese sentido acababa de hacerse contra mí y contra PRIMER ACTO. La falta de rigor en el planteamiento del tema —y no culpo a nadie en concreto, sino a nuestro tono colectivo— fue apabullante y mi intervención de un esquematismo tristísimo. Y eso que procuré rehuir la discusión personal para centrar el tema, «Brecht y Grotowski», sobre supuestos objetivos. Pero no había nada que hacer. Los diálogos habían tomado un determinado ritmo y flotaba un aire totalmente contrario a la discusión creadora, a la voluntad de ir asumiendo los razonamientos de los demás para construir colectivamente unas conclusiones. Eramos unas cuantas docenas de solitarios como diría Jean Genet. La ponencia de Ricardo Doménech, por ejemplo, una de las más serias y documentadas, cayó en el vacío; mientras se aplaudían, paternalmente, los consabidos latiguillos. No hablábamos dentro de un discurso comunitario, sino para un público, como si allí, en aquella asamblea, se prolongase nuestra personalidad histriónica. Cada uno teníamos un nombre o pertenecíamos a un grupo teatral y cuando opinábamos lo hacíamos desde esa plataforma, sin intentar ese mínimo despojamiento grotowskiano que justifica la propuesta de un gesto. He vivido ya muchas situaciones semejantes. Se diría que los reunidos tienen miles de cosas que descubrir y que comunicarse. Sin embargo, cuando baja la tensión, cuando se han recorrido los mismos círculos por enésima vez, la asamblea se deshinchaba y se queda como vacía, vencida por su propia teatralidad.

En la asamblea, a la hora de discutir los temas teatrales y estructurales del teatro independiente, o el de la «contestación» del Festival, quizá fallamos los que deseábamos una mayor serenidad en los debates, aunque, finalmente, acabamos por pensar que esta serenidad era imposible (a dos elementos de «Los Goliardos» se les abucheó o insultó cuando señalaron la inoportunidad política de la interrupción o la necesidad de que los grupos fueran en lo sucesivo consecuentes con ella;

las palabras de húngaros e italianos, razonando la necesidad de no cargarse el Festival, fueron dejadas de lado rápidamente; la moción que, en el mismo sentido, firmábamos Doménech, Rebello, Sanchis Sinisterra, Bjorkman, Llovet y yo, fue leída y desoída dos veces, etc.). Por otra parte, me pregunto hasta qué punto teníamos derecho a intervenir, llegados a un determinado momento, quienes no pertenecíamos a ninguno de los grupos convocados. De algún modo pasamos a ser espectadores, en tanto que se gestaba un tipo de acción política directamente relacionado con el trabajo y la existencia de unos de teatro a los que no pertenecíamos. Yo, por ejemplo, me encontraría ahora incomodísimo sometiendo mi texto a las limitaciones expresivas habituales, tras empujar en San Sebastián a los grupos de teatro independiente a hacer de ellas una cuestión previa y, en pura coherencia, a desaparecer como tales grupos. Quizá tampoco escribiría nada de no haber intervenido, dentro de la asamblea, en la elaboración de un texto que planteaba la necesidad de no interrumpir el Festival o de llevar el discurso, superando todo desahogo circunstancial, hasta las últimas consecuencias.

Porque —y eso ya lo he escrito en «Triunfo»— una cosa es que una asamblea formada por representantes del «teatro independiente» solicite una mayor libertad de expresión y que se luche por ella y otra es que dicha petición se haga desde un escenario, ocupado sin ningún problema, a costa del interrumpido trabajo de unos actores y sacrificando todas las posibilidades, artísticas y políticas, de un Festival planteado en los términos en que estaba el de San Sebastián.

No hablemos de ideas. A la asamblea se la dio un poder, como representante del teatro independiente. Y lo que estaba en juego era una acción política; es decir, una acción concreta y eficaz.

LA «OCUPACION»

¿Mimetismo? Es casi seguro. Cuando se hablaba de la posibilidad de dar todas las representaciones programadas, alguien nombró el Odeón. Atrás estaba también la sombra de todos los Festivales «contestados». Festivales sin excepción —salvo el caso de Cannes, totalmente particular y adscrito a una situación revolucionaria— de carácter progresistas. El «caos» es siempre un buen pretexto para el «orden». Y detrás de cada «contestación», en la medida en que no está razonablemente articulada con los procesos generales de la sociedad, viene siempre el paso atrás, la «condena» y el nuevo hombre fuerte. Así ha sucedido en todos los Festivales. Así es presumible que ocurra también en éste de San Sebastián.

No tiene demasiado sentido examinar ahora las contradicciones de un proceso que culminó el penúltimo día, cuando, ante las últimas noticias de censura, el público —formado, en su mayor parte, por grupos que ya habían ofrecido sus espectáculos, previamente censurados— prefirió discutir la situación en vez de ver la anunciada representación del TEI. Un análisis de este tipo implicaría, inevitable-

mente, caer en una serie de precisiones sobre grupos y personas que está muy lejos de mis propósitos.

Consumida la asamblea de la mañana, continuó a las cuatro de la tarde. Húngaros e italianos manifestaron que era políticamente absurda la interrupción del Festival; paradójicamente, no se les escuchó alegando la «resonancia internacional» de la ocupación; se presentaron varias mociones, unas insistieron sobre el tema de la censura; otras intentando analizar, en el plano de la acción concreta, las disyuntivas que se ofrecían a la asamblea y aun la necesidad de no aceptar ningún tipo de ambigua provocación. Otros dijeron que se ocuparía el teatro para que los tres grupos excluidos hicieran sus funciones. Alegaron éstos que en tal caso serían ellos los fundamentalmente perjudicados. Con prisas —fue casi decisiva la intervención, aclamada, de un actriz del TEI que declaró que la «interrupción era algo que, de hecho, se había ya producido por la mañana, y que ya no había más salida lógica que mantenerla»— y sin la necesaria reflexión, en un clima que hacía de la duda una actitud reaccionaria, los grupos se desplazaron al Principal. Le pidieron a Roy Hart que no diese su representación; éste aseguró que debía darla. Se alzó el telón y a los dos minutos la función fue interrumpida. Se leyeron unos documentos y se explicó al público lo sucedido. Al principio, los ingleses creyeron que era una protesta tras la cual podría seguir el espectáculo. Unas cuantas voces y empujones les aclararon que no se trataba de eso.

Muchos espectadores se marcharon. Finalmente, el Principal se convirtió en una prolongación de la asamblea. Duró sin ningún incidente notable, hasta las dos de la mañana, más o menos la hora prevista para el cierre del local. No actuaron los húngaros, que debían presentar un espectáculo por la noche. Los asambleístas entraron y salieron sin más que exhibir el carnet de participantes en el Festival. En la prensa, como es lógico, no apareció la nota redactada por la asamblea, sino un artículo en el que, aparte de unos cuantos razonamientos muy dudosos —se decía que el problema de las tan mentadas tres obras era un cuestión de «capillitas», que sólo afectaban a los interesados—, se calificaba los sucedido de «bochornoso espectáculo» y de «ofensa a la ciudad».

Sería bueno, en todo caso, que tales argumentos no fueran tomados al pie de la letra por las «fuerzas vivas» a los que van destinados. Yo creo que ha sido un error, y una desconsideración a la hospitalidad rara vez ofrecida en España a los grupos independientes, la «ocupación» del Principal y la interrupción del Festival. Pero en vez de encontrar en la común actitud ante la censura un acuerdo momentáneo que dejaba en el tintero otras muchas cuestiones fundamentales, mejor hubiera sido que el «teatro independiente» hubiera estado a la altura de las circunstancias y buscado los medios de lucha que le son propios. En todo caso, para el «teatro independiente», para el teatro y para los españoles en general, siempre valdrá más reflexionar sobre una experiencia errónea que vivir con la necesidad emocional de tenerla. (...).

TELON

El tema de San Sebastián ha sido importante, muy importante. Quizá cuando nos limitábamos a desesperarnos ante la incongruencia de «nuestro diálogo» no lo comprendíamos del todo. Algunos, según me dijeron, salieron de allí con las manos llenas. Yo pienso, por el contrario, que el nivel general de nuestros espectáculos, de nuestros debates y de nuestra convivencia, ha probado hasta qué punto es necesario conquistar, en todos los órdenes, un mayor rigor. No creo, como apuntan gozosamente quienes están en contra de este movimiento, que lo sucedido en San Sebastián —y en muchas de las cosas que están sucediendo, incluido el bajo nivel de las sesiones, en el Marquina— sea un desastre irreparable, una prueba de que nuestros jóvenes grupos y autores no saben por dónde se andan. Quizá el problema pueda contemplarse de otra manera. Quizá se trate de primeros pasos, de inevitables titubeos, de filtraciones demagógicas, de las ingenuidades, en fin, propias de un teatro que necesita gritar antes de dominar la palabra. Lo importante es que la experiencia sea útil; que todos saquemos las consecuencias necesarias.

No descarto, por supuesto, la posibilidad de que mi juicio político sobre lo sucedido sea erróneo. En todo caso no hay contradicción entre lo que ahora escribo, lo que manifesté en San Sebastián y lo que he escrito acerca de otros Festivales «contestados» casi siempre seguidos —no es casualidad— de versiones más conservadoras. Con que todo esto sirva de base para una posible reflexión, me basta.

J. M.

SOBRE EL PAPEL DEL «AUTOR» EN EL TEATRO INDEPENDIENTE*

Miguel Bilbatúa

¿Qué interés presenta plantearse el papel del «autor» en el teatro independiente? ¿Por qué hacerlo? Saliéndonos de la rutina, el tema debiera parecernos insólito. ¿Acaso alguien ha planteado cuál es el papel del músico, o del escenógrafo, en el teatro independiente? ¿Por qué, entonces? ¿Por qué, específicamente, en el teatro independiente? No sirve la respuesta de que éste sea un Festival de Teatro Independiente. Volveremos sobre este punto. Fijémonos, ahora, en el primer aspecto de la cuestión. ¿Por qué hablar sobre el papel del «autor»?

En primer lugar, es preciso desterrar de la circulación el nombre de «autor» referido al dramaturgo en cuanto pieza del espectáculo teatral. Tal equivalencia supone, por parte del dramaturgo, una apropiación indebida. El dramaturgo se arroga la pretensión de ser el creador fundamental —el autor— del espectáculo. ¿Por qué? Por su real complejo de inferioridad y su pretendida superioridad.

Su complejo de inferioridad. El dramaturgo es, obviamente, un escritor. La palabra es el campo en el cual actúa, hasta convertirlo en significativo. Nada más, nada menos. La dramaturgia es un aspecto particular de la literatura. Parece ocioso decirlo. Pero no es así. El dramaturgo es el pariente pobre de los escritores. Por razones históricamente comprensibles, no considera que su finalidad se cumpla en el trabajo a través de la palabra. La palabra, para él, es sólo un medio para alcanzar, usurpándola, una significación posterior. El dramaturgo desprecia, paradójicamente, la palabra: el objeto sobre el cual trabaja. Para él, el texto dramático, el producto de su trabajo, carece, en tal estado, de sentido. En cuanto texto, para el dramaturgo, su obra no está cumplida.

La sublimación de este complejo de inferioridad origina su pretendida superioridad. El espectáculo teatral se convierte en la plasmación de la palabra. La puesta en escena al servicio del autor. Se llega a hablar de fidelidad a los clásicos (cuando los autores que hoy denominamos clásicos no eran respetados en su propia época), se inician discusiones acerca de la legitimidad o no de las adaptaciones (de

* Ponencia presentada en el Festival Cero de San Sebastián.
Publicada en «Primer Acto», n.º 121. Junio de 1970.

nuevo, el problema de la fidelidad), admitiéndose que es posible modificar el lenguaje —adaptarlo a los tiempos actuales—, pero negándose comúnmente cuanto supere un piadoso maquillaje.

Y, sin embargo, dentro de tal concepción debería encontrarse desterrada cualquier posibilidad de adaptación. Si lo importante es el texto, si la puesta en escena es únicamente el servir al texto, hacerlo llegar al espectador en condiciones óptimas, ¿cómo cambiar impunemente las palabras, la base del texto? El mito de la separación fondo-forma reaparece. Si la puesta en escena debía servir a la palabra; ahora, la palabra se convierte, a su vez, en servidora.

Negamos al escritor su propio trabajo: su trabajo sobre la palabra; el escritor reniega de su función. El vino viejo puede servirse en nuevos odres, como si en el trabajo del escritor el qué fuera separable del cómo.

Despreciando la capacidad significativa de la palabra; despreciando su autonomía; no aceptando que el texto es ya en cuanto texto una obra cumplida y que su finalidad se cumple con su publicación, es decir, con su capacidad física de comunicarse, en cuanto texto con el público, el dramaturgo degrada su función. Pero al necesitar del gesto para realzar la palabra, el dramaturgo —convertido en autor— empobrece no sólo su creación literaria, sino también el espectáculo teatral.

Porque hemos de tener presente la especificidad artística del espectáculo teatral en cuanto hecho artístico. Una especificidad que nace del elemento significativo que utiliza y que tal elemento no es la palabra. ¿En qué consiste el signo teatral? No se trata tanto de definirlo cuanto de mostrar su complejidad. El signo del espectáculo teatral no es, como el signo de la literatura, por ejemplo, un signo simple, sino un signo complejo. En él se integran el gesto, la palabra, el sonido —tanto en cuanto música como en cuanto modulación de la palabra—, el decorado (quizás conviniera mejor hablar de elementos físicos que encuadran la escena), e, incluso, el espacio arquitectónico escena-sala en cuanto condiciona a los restantes elementos.

Y este signo complejo es, en su globalidad, lo que el espectador recibe como significante. Porque el signo —tampoco el signo teatral— no es neutro; aparece ideológicamente cargado. Con una carga ideológica que no procede de la palabra, sino del conjunto.

Llegados a este punto parece conveniente abrir un paréntesis acerca de las responsabilidades de los críticos de teatro en esta confusión que pretendemos analizar. Y no nos referimos a los habituales gacetilleros de tanta prensa diaria, sino a quienes se plantean con cierto rigor su trabajo crítico. Su confusión entre literatura dramática y espectáculo teatral los lleva continuamente a juzgar la importancia de un estreno por el renombre culturalista del dramaturgo. ¿Cuántas veces no habremos leído: «por fin, Valle Inclán o Sartre, o Camus, o Sean O'Casey, o Brecht, en España»? Sin fijarse en el montaje, sin considerar que Brecht, pongamos por caso, puede aparecer en el escenario como un renovador, tanto estética como políticamente, o como el pretexto sobre el cual seguir ejerciendo pirotecnia

teatral. El crítico cubre entonces, porque el origen literario haya sido progresivo, una mercancía reaccionaria.

Porque el gesto no es ideológicamente neutro; más aún, puede modificar — incluso invertir— el significado de la palabra. Ya no se trata, entonces, de decir, sino de cómo decir. La puesta en escena no aparece ya como servicio de la palabra, sino como creación artística autónoma. Ya no servirá como juicio valorativo su mayor o menor fidelidad al autor, al dramaturgo, porque ella será el autor del trabajo artístico que aparece en el escenario.

Se nos presenta, por consiguiente, como necesaria una radical distinción entre literatura dramática y espectáculo teatral. Ambos independientes, aunque convergentes en algunos momentos —convergentes, en cuanto que la literatura dramática, el texto se integra, en algunas ocasiones, dentro del espectáculo teatral—, pero ambos autónomos en el alcanzar su finalidad expresiva y comunicativa. Pero ¿es posible en la práctica esta distinción que postulamos? Nos acercamos de este modo al segundo bloque de preguntas con que iniciábamos la ponencia: ¿Por qué referirnos al papel del autor en el teatro independiente? ¿Por qué específicamente en el teatro independiente? ¿Por qué esta distinción entre los llamados, para entendernos, «teatro comercial» y «teatro independiente»?

Refirámonos brevemente al teatro comercial. Es un tópico, y una realidad, decir que en España el teatro es privilegio de las capas altas de la burguesía. Sería más correcto decir que el teatro sólo puede ser consumido por las capas altas de la burguesía de Madrid y Barcelona —a las de las demás provincias, sólo queda el viaje a una de estas capitales, o la gira veraniega—. Y ello, por la propia estructura del teatro en cuanto producto económico. Producto caro, producido dentro de una economía liberal, objeto de lujo, únicamente rentable de un modo continuo donde existan amplias capas con poder adquisitivo suficiente, es decir, Madrid y Barcelona, en donde al mayor número de población fija se junta una amplia y continuada población flotante.

Pero esta estructura económica del teatro no sólo condiciona su localización geográfica, sino que incide, por un lado, en el tipo de obras que pueden representarse y, también, a la relación dramaturgo-espectáculo teatral. En cuanto se refiere al primer punto porque, lógicamente, el carácter de empresa privada exige al empresario montar obras que se acomoden a los gustos del público —y aquí no hablamos del público en general, sino del público concreto que tiene cada teatro—; por consiguiente, no es lógico apreciar diferencias de óptica entre el empresario que monte a Paso y el que monte a Genet: únicamente se dirigen a diferentes espectadores potenciales; por consiguiente, asimilación ideológica del teatro por la burguesía. En cuanto a la relación dramaturgo-espectáculo teatral, porque esta estructura económica exige al empresario el partir de una base fija, que le permita medir los riesgos de producción, y esta base fija no puede ser otra que el texto. De este modo, el texto —e indirectamente, el autor— se convierte en el elemento fundamental de un espectáculo degradado.

Ahora bien, siendo de carácter económico las bases en que se funda la relación

dramaturgo-espectáculo teatral —estando basadas en la estructura económica de la producción teatral— cualquier intento de modificarlas ha de incidir en este punto, con todo cuanto ello comporta, ya que no podemos considerar la producción teatral como algo aislado de la estructura económica y política en la que se inserta. Pretender superarla desde dentro del teatro es inútil: la solución no se encuentra allí.

Permítasenos un segundo paréntesis. ¿No se deberá a esta confusión entre literatura dramática y espectáculo teatral, a un negarse a considerar las específicas condiciones en que se produce el espectáculo teatral desde el punto de vista económico, el que ciertos críticos se hicieran durante años, y algunos siguen haciéndose, la pregunta: Por qué no estrenan nuestros autores de la llamada «generación realista»? ¿Acaso había un público —entre otras clases que se han anexionado al teatro— suficiente para gustar de los espectáculos que se crearan a partir de sus textos? Creemos un nuevo público, se decía. ¿Cómo? ¿A partir del propio teatro? ¿No sería, por el contrario, la propia dinámica histórica la que originaría el que nuevas capas y clases exigieran otro teatro?

Aquí aparece el posible papel del teatro independiente, no sólo en cuanto marginal a la estructura comercial del teatro, sino también en cuanto exigencia de un nuevo público, en cuanto expresión de los intereses y gustos de este nuevo público. Un teatro independiente que no se plantee como salto a la «profesionalidad» por caminos laterales, sino como investigación acerca de las necesidades que conlleva el crear un nuevo espectáculo teatral que exprese las exigencias y los gustos de la clase ascendente. Investigación que habrá de referirse, por consiguiente, tanto a nuevas fórmulas de comercialización del producto teatral como a sus elementos artísticos.

Por ello planteábamos cuál es el papel del dramaturgo en el teatro independiente. La posibilidad de una investigación sobre el signo teatral. Pero tengamos en cuenta que esta investigación no puede permanecer en los elementos formales —mejor dicho, todo signo es ideológico; pretender eliminar de un signo su carga ideológica es también una postura ideológica: sólo que reaccionaria— sino realizar una búsqueda de nuevas formas expresivas que representen las exigencias y gustos de que antes hablábamos.

No se trata, pues, de una negación de la palabra en el signo teatral; se trata de una integración de la palabra dentro del signo teatral: de su afirmación como uno de los elementos constitutivos del mismo.

M. B.

DEL TEATRO DE CAMARA AL TEATRO INDEPENDIENTE*

José Monleón

El término «Teatro de Cámara», ampliado a veces a «Cámara y Ensayo», delimitaba un modo muy concreto de plantear la actividad teatral. No importa demasiado el significado conceptual de las palabras, ni lo que, en otros países y circunstancias, este tipo de manifestación teatral haya sido. Entre nosotros, durante varias décadas, el Teatro de Cámara y Ensayo ha respondido —y responde aún en muchos grupos que aceptan, por seguir la corriente, la calificación de independientes— a los siguientes principios:

LA SESION UNICA

Este ha sido el determinante fundamental. En algunos casos de éxito, cuando la censura no había impuesto la sesión única, se ofrecía más de una representación. Pero esto era lo excepcional, porque la contratación de actores, el convenio con la empresa de local y los restantes capítulos económicos respondían al «carácter único» de la representación. Carácter que, en última instancia, se convertía en un aliciente para los hipotéticos espectadores.

Es inútil insistir sobre las limitaciones de la «función única». Si el teatro español es, en su expresión regular, terriblemente minoritario, en su expresión estética, angustiosamente reiterativo, y su función crítica, lamentablemente ineficaz, hay que pensar que la sesión única sólo puede, desde una perspectiva sociocultural, y al margen de los ocasionales méritos de esta sesión, acentuar las señaladas limitaciones.

Trabajar durante semanas para agotar la creación en la sesión única es una experiencia desesperante. Siempre se piensa, de un lado, que nuevas representaciones perfeccionarían el hecho escénico, y, de otro, que nuevos públicos podrían be-

* Ponencia presentada en el Festival Cero de San Sebastián.
Publicado en «Primer Acto». n.º 123/124. Agosto/Septiembre de 1970.

neficiarse de aquella manifestación cultural. Ello al margen del sentimiento de frustración que la sesión única provoca en quienes participaron en ella.

El problema nos remite a una situación general. El hecho de que muchas obras fundamentales no pasen de ser «teatro de una sola noche y gracias», se convierte en una verdadera acusación contra un contexto socioeconómico que multiplica y favorece tantos fenómenos estúpidos o irrelevantes.

REPERTORIO

Estaba generalmente constituido por obras autorizadas por la censura para una o varias sesiones especiales, con el ambiguo prejuicio consiguiente. Pensemos, por tratarse de un fenómeno análogo, en el éxito inicial de las salas cinematográficas de Arte y Ensayo. Y, muy concretamente, en el de «Repulsión», de Polanski. En las viejas sesiones de cámara —la última y ya muy anacrónica edición la ofreció, no hace mucho, Luis Escobar, con el estreno de «El retorno», de Harold Pinter—, un sector del público tenía la sensación, por otra parte justificada, de gozar de un privilegio que le permitía ver espectáculos «fuertes», que no estaban al alcance de la mayoría. Las limitaciones diversas de una relación entre espectáculo y espectador, establecida sobre tales bases, son evidentes.

En algunos casos, los Teatros de Cámara escapaban a esta ley montando obras que no tenían problemas de censura, pero que, por su complejidad o sus valores culturales, no interesaban a las empresas y compañías profesionales. En este caso —dejando a un lado la posibilidad de que subsistiera el equívoco y una parte del público siguiese operando con sus represiones cotidianas—, el «éxito» solía ser menor, aparte de que el reclamo a que antes nos referíamos debía ser sustituido por el de la «celebridad» mundial del autor.

En España nunca hubo un Teatro de Cámara que tuviese fuerza, para, por ejemplo, promocionar de modo efectivo a los nuevos autores españoles. Recordemos que «Dido», el más interesante y activo de los teatros de cámara madrileños durante muchos años, tuvo que crear el Premio Valle-Inclán para establecer los supuestos de «expectación» que le permitieran seleccionar y estrenar una obra de Lauro Olmo y otra de Ricardo Rodríguez Buded. Un autor como José Ruibal, por entonces totalmente desconocido, vio su obra «El asno» sucumbir en la última deliberación del último Valle-Inclán, probablemente porque al Jurado y a «Dido», más o menos conscientemente, les debió de parecer que el prestigio del premio no era suficiente para arropar el estreno de un drama, cuyas características, aparte de su mayor o menor valor, eran insólitas y prefiguraban una noche verdaderamente experimental.

COMPAÑÍA

En general, no existía grupo propiamente dicho. Los actores se elegían para cada obra. A veces, la relación entre uno y otro montaje la daba la persistencia

del director o de algún que otro actor. A veces, como en el caso de «Dido», actores y directores eran cambiados en cada montaje. Esto implicaba, obviamente, una total supeditación de los Teatros de Cámara y Ensayo a la función de divulgar la literatura dramática antes que a la de mostrar un teatro nuevo o distinto, por cuanto la discontinuidad de los elementos entrañaba la ausencia de todo proceso de investigación escénica. Extremo paradójico, porque, atendiendo, además, al carácter minoritario de estas sesiones, parece que el libro ha de cumplir con mucha más fortuna esta función divulgadora.

Habitualmente, los repartos de las sesiones de cámara estaban cubiertos en su mayor parte por actores profesionales de segunda fila, para los que tales sesiones no pasaban de la esporádica oportunidad de ganar algún dinero y cierto prestigio intelectual. Normalmente se oía al apuntador, la escenografía era rutinaria, faltaba la necesaria unidad... Y, sin embargo, nadie podía honestamente atacar unos defectos que eran la consecuencia inevitable del planteamiento de las representaciones. Cuanto había de meritorio lo era «a pesar de estas limitaciones», lo que forzaba un tipo de crítica necesariamente benévola —en otro caso habría sido injusta—, e impresionada tanto por la importancia «cultural» de la obra como por los esfuerzos de sus intérpretes.

Aparte de otras significaciones, la falta de un grupo permanente de trabajo, o la reducción de este grupo a un pequeño equipo intelectual, con exclusión de actores, escenógrafos y aun directores, era la expresión del escaso valor que el teatro español ha solido dar al lenguaje escénico. Un teatro distinto parece que debe reclamar una forma distinta. Sin embargo, a todo el mundo le pareció natural, o al menos aceptable, que se agruparan circunstancialmente unas cuantas personas, sin más relación que su común profesionalidad teatral, para representar, ajustándose a lo que ya sabían, aplicando apresuradamente las convenciones del teatro tradicional, obras estimadas nuevas o de ruptura.

PUBLICO

Este teatro de cámara y ensayo aceptaba su destino minoritario. Su público procedía de una selección entre el público habitual. Iban los más inteligentes o los más curiosos, aparte de los que acudían por simple «snobismo», de entre los que frecuentaban las salas teatrales. Todas sus razones culturales estaban, en efecto, en íntima correlación con la insatisfacción producida por los vacíos de la cartelera, de manera que el espectador de estas sesiones solía ser, en el mejor de los casos, un hombre interesado en ampliar lo que le ofrecía el teatro cotidiano. Los Teatros de Cámara y Ensayo no se planteaban —no podían hacerlo, dados sus supuestos— la posibilidad de buscar o generar un nuevo tipo de espectadores, de escapar al marco socioeconómico en que el teatro burgués se produce.

En algún caso, se intentó organizar a todos los «presumibles» espectadores, a fin de evaluar previamente su aportación, disminuir los riesgos y ajustar el pre-

cio de las localidades. Sin embargo, esta asociación no se alcanzó, de forma efectiva, jamás y los Teatros de Cámara se limitaron a disponer de varios centenares de direcciones a las que enviar los programas, con la esperanza de interesar a un porcentaje razonable de destinatarios.

LUGAR DE LA REPRESENTACION. PRECIO

Las sesiones se hacían en los teatros comerciales, aprovechando generalmente la noche de descanso de que «gozaban» algunas compañías. A veces, en un breve puente entre dos de ellas. Toda la estructuración económica y social de las sesiones se sujetaba a los términos del teatro cotidiano. El problema estaba en amortizar en una sola sesión los gastos de montaje, local, compañía y publicidad. La solución más lógica era aumentar el precio normal de las localidades para cubrir el superior costo de la función única respecto de una representación regular dentro de la temporada de una compañía.

Resulta claro, por otra parte, que la representación en los teatros regulares, ocupados durante muy pocas horas y con la obligación de crear los menos problemas escenográficos y luminotécnicos posibles, suponía la aceptación —o contribuía poderosamente a ello— del lenguaje escénico habitual.

SIGNIFICACION SOCIOLOGICA DE LA HORA DE LAS REPRESENTACIONES Y EL PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Si el horario de las representaciones y el precio de las localidades —además del emplazamiento de los teatros— son expresiones del carácter clasista de la escena española, por cuanto ni uno ni otro guardan relación con los horarios y salarios laborales, el Teatro de Cámara y Ensayo, ofrecido en los teatros del centro de las ciudades, a la hora de la función de noche, a altísimos precios y con cierto aire de «gran acontecimiento», es evidente que no hacía sino reforzar esta servidumbre.

ORGANIZACION

La falta de compañía, la ocasionalidad del repertorio, la asistencia minoritaria, los agobios económicos, etc., despojaban al teatro de cámara y ensayo de toda función continuada y sustantiva. La tarea de los responsables solía limitarse una vez elegida la obra y el director, a preparar estas espaciadas sesiones, estableciendo los necesarios compromisos y afrontando las casi inevitables pérdidas. Generalmente, la tarea descansaba en una o dos personas, cuyo cansancio o falta de maniobra económica —las subvenciones legalmente establecidas eran irrisorias y

debían ir precedidas de un fatigoso y largo trámite— implicaba la desaparición automática del teatro de cámara.

Para ciertos actores y directores incipientes, las sesiones de cámara servían de trampolín hacia el profesionalismo, aceptado en sus formas establecidas, sin la menor rebeldía. En el mismo sentido, se suponía que determinadas obras debían probarse en estas sesiones, para, en el caso de obtener un éxito, incorporarlas al teatro profesional. El teatro de cámara y ensayo era, desde esta óptica, el hermano pobre pero culto del teatro de cada día.

EL NACIONAL DE CAMARA Y ENSAYO

El funcionamiento del Nacional de Cámara y Ensayo ha sido, tanto en la larga temporada de Modesto Higuera, como en la última del Español, la ilustración, pese a las ventajas económicas del patrocinio oficial, de esta imagen. Ciertamente, y ciñéndonos ya a la temporada del Español —salvando las invitaciones a espectáculos gestados totalmente al margen—, ha habido una serie de medrosidades y limitaciones que deben cargarse a la específica política teatral de la Administración, pero las serias protestas que la temporada provocó —hasta el punto que se decidió «congelar» temporalmente las actividades del citado teatro— deben enraizarse, sobre todo, en el rechazo, por parte del público joven, de esta concepción culturalista, servil, minoritaria y conservadora del teatro de ensayo.

UNA MATIZACION FUNDAMENTAL

En este esquema no entran los teatros universitarios, cuya problemática es distinta. Ni tampoco una serie de teatros de cámara que lograron salvar parte de los condicionamientos citados. Desde «Arte Nuevo», estrenando a una serie de jóvenes y aún desconocidos dramaturgos españoles, a la Adrià Gual, vinculando, hace ya diez años, las actividades del teatro de cámara a la investigación de su Escuela, pasando por los grupos que consiguieron mantener un equipo más o menos estable o que procuraron llevar las representaciones ante públicos populares.

Pero, aun soslayando estas actividades, y limitándonos a los teatros de cámara y ensayo organizados tal como se ha descrito, sería injusto condenarlos, porque, pese a estar condicionados por tan pésimos supuestos, en muchos casos realizaron una labor útil, dando testimonio de la pobreza de las carteleras y contribuyendo a la introducción de una serie de autores. El teatro de cámara y ensayo, pese al puesto que la sociedad y la burocracia le habían asignado —servía también de coartada; en un número de la revista teatral de la UNESCO dedicado a España aparecía un paronama verdaderamente brillante, simplemente a base de comentar los títulos ofrecidos en las sesiones únicas y hablar someramente del que se representa durante meses— cumplió, en su momento, una función positiva.

Con estas sesiones de cámara ha ocurrido lo que con tantas manifestaciones culturales españolas de los últimos años. Delimitadas para ser minoritarias, manejadas como autojustificación de una clase social, lo cierto es que la existencia y el comentario de estas sesiones de cámara ha contribuido a la creación de una serie de exigencias, las cuales, proyectándose autocríticamente sobre el teatro de cámara y ensayo, tal como se entendía años atrás, constituyen hoy las bases del llamado Teatro Independiente.

II

LINEAS GENERALES DEL TEATRO INDEPENDIENTE

Dejemos también a un lado cualquier discusión sobre el alcance de la terminología, sobre su propiedad o impropiedad. Lo cierto es que existe un nuevo concepto llamado «teatro independiente», y que éste procede de la evolución del que antes se tenía sobre el «teatro de cámara y ensayo». Resumamos brevemente las características o, mejor, las tendencias del «teatro independiente» a que aquí nos referimos, en contraposición a las del «teatro de cámara y ensayo». La brevedad de este análisis queda explicada tanto por el espacio prefijado a la comunicación, como por ser una materia que se analiza pormenorizadamente en otras comunicaciones.

SESION UNICA

Se excluye radicalmente. Los grupos procuran representar cada obra el mayor número posible de veces. De hecho, cada grupo dedica varios meses a estas representaciones discontinuas, mientras ensaya otro título.

Esta reiteración de las representaciones constituye la base de relación de los componentes del grupo y el origen de una nueva economía y una nueva organización.

REPERTORIO

La «autorización única» ha dejado de ser un reclamo. De un lado, las compañías profesionales han procurado conseguir el derecho a representar las obras «fueres»; del otro, esa motivación ha parecido cada vez más secundaria a los grupos de cámara, entre otras razones, porque han dejado de pensar en qué elementos podían impulsar al espectador burgués a asistir a esa «sesión única» en la que el teatro de cámara se jugaba antes, montaje tras montaje, la posibilidad económica de supervivencia.

El discurso es decididamente otro. El repertorio aspira a ser la «expresión» del grupo. Y, en muchos casos, esta expresión se hace con el apoyo de los nuevos dramaturgos españoles, cuyas circunstancias e ideas son afines a las del Teatro Independiente que los representa.

COMPañIA

Un grupo permanente trabaja durante semanas, realizando ejercicios, investigando el lenguaje dramático y ensayando las obras. Faltan medios económicos para cumplir adecuadamente los planes, aparte de las eternas trabas burocráticas y administrativas. Un hecho, en todo caso, es incuestionable: los grupos luchan por conseguir una unidad de trabajo y una coherencia ideológica y estética en tanto en grupo, de forma que los sucesivos títulos vayan trazando los resultados o las dudas de su discurso.

Los grados de participación colectiva son distintos. Pero, obviamente, se ha superado la vieja imagen del responsable o el impulsor único de las actividades.

A la compañía le interesa la perfección. Y los espectáculos, lejos de agotar su función una vez celebrados, son el origen de nuevas autocríticas, de nuevos ensayos, de nuevos trabajos. Los obstáculos que impiden el que ello se cumpla y que tantos grupos se disuelvan sacudidos por crisis de diversa índole no enturbia lo más mínimo el hecho de que nos encontremos ante esta imperiosa necesidad de hacer de cada espectáculo el presupuesto comunitario del siguiente.

Los actores profesionales al viejo estilo, o la colaboración con los que trabajan en las funciones regulares, han desaparecido prácticamente de este teatro independiente, dado que ya no se solicita la esporádica presencia de nadie por el simple hecho de su pericia.

PUBLICO

En general, los Teatros Independientes no aceptan el trabajar para un solo público. La idea de hacerlo sólo en los Colegios Mayores, aparte de las dificultades creadas en el ámbito universitario, tampoco es aceptada. El quedarse una sala para una o dos sesiones parece ser, a la vista de los riesgos económicos, poco recomendable. No hay, en definitiva, una norma, porque este Teatro Independiente lo que quiere es trabajar donde sea y para todos, sin que, por otra parte, le interese la «crítica» profesional o la resonancia en la «prensa» más allá de los términos escuetos en que esto pueda favorecer su trabajo. Existe una idea de «éxito» o de «prestigio» que al Teatro Independiente no le interesa gran cosa, tomados ambos términos en el sentido de viabilización de nuevos actos de consumo. Si pudiera, montaría muchas de sus representaciones en las fábricas. También se interesa por trabajar ante públicos populares. Aunque todo ello, desprovisto de la antigua mística paternal.

LUGAR DE LA REPRESENTACION. PRECIO DE LAS LOCALIDADES. HORARIO

No se aceptan las «normas» del teatro comercial. Dado que el teatro se hace en cualquier lugar, cada representación tiene su adecuada ordenación sociológica. La hora es la que conviene a los destinatarios. El lugar, aquél favorece su concentración, aunque, a menudo, no reúna las condiciones necesarias para una buena representación. El precio, el que «corresponde» a estos destinatarios. Puede ir desde una cifra muy baja a otra incluso superior a la que se paga en los teatros comerciales. En muchos casos, la entidad que presenta el espectáculo fija un tanto alzado con el Teatro Independiente, facilitando el acceso a sus socios.

ORGANIZACION

Es evidente que una actividad de este tipo requiere ya cierta organización. Hace falta tener local propio, en el que poder reunirse y ensayar, sitio en donde acumular los elementos escenográficos, y un trabajo de coordinación que permita tanto el ensayo de los nuevos espectáculos, como la representación de los ya montados.

Si a esto unimos que la dedicación «plena» a que aspiran los miembros del teatro independiente exige una profesionalización mínima, tendremos esbozado un planteamiento económico cuya solución ya no puede confiarse a gestiones esporádicas.

Tanto en el plano ideológico, como en el estético, como en el económico, los teatros independientes han de contar con una organización suficiente que permita elegir, ensayar y montar la obra en diversos lugares, cubriendo el presupuesto establecido. Un presupuesto siempre cuantioso, dadas las diversas limitaciones que envuelven las actividades de este teatro, sin o con muy escasas subvenciones.

Señalemos como dato muy significativo el hecho de que la mayor parte de los teatros independientes no se limitan a elegir, ensayar y montar unas obras. Sino que, paralelamente, necesitan realizar seminarios y trabajos de investigación sobre el lenguaje escénico, no como expresión de una «curiosidad» o un prurito «formalista», o un deseo de «esta al día», sino como resultado de una reflexión sobre el fenómeno dramático y la creciente conciencia de que no puede resolverse a través del simple análisis de los textos de ensayo. El teatro deja de ser la ilustración de un texto literario para plantear una problemática general, que envuelve al actor, al director, al escenógrafo, etc. Dada una posición del componente del grupo y del grupo en su conjunto, urge buscar no sólo los textos que la expresan, sino las formas que corresponden a esos contenidos, para evitar la contradicción de servirlos con convenciones adecuadas a otras imágenes de la realidad. Dadas las raíces ideológicas de la teoría establecida, este trabajo de depuración y búsqueda del lenguaje teatral resulta imprescindible.

A todo ello ha de responder una organización montada sobre bases movilizadas.

III

¿ES POSIBLE UN TEATRO INDEPENDIENTE?

Es evidente que las nuevas exigencias ponen totalmente en cuestión la legislación establecida para el teatro comercial y para las sesiones de cámara y ensayo. Supongo que de ello hablarán extensamente otras comunicaciones. Yo sólo quiero decir que la colisión entre el teatro independiente y la vieja legislación del teatro de cámara y ensayo es total, y que, según ocurre cada vez que las cosas se ponen difíciles, basta aplicar con rigor las disposiciones vigentes para que el teatro «independiente» se atasque.

No debiera olvidar nuestra Administración, que tanto gusta de citar nuestras relaciones con América Latina, que en Argentina, Uruguay y Chile el teatro dio un gran salto cuando se viabilizaron las actividades de una serie de grupos más o menos afines a lo que aquí llamamos ahora teatros independientes. Y que, en definitiva, aparte de subsistir los viejos teatros profesionales junto a las nuevas formas del teatro «vocacional», los menos rigurosos se han visto arrastrados a subir de nivel para ponerse a tono con la cultura del nuevo público.

Quiero concluir con una reflexión sobre la necesidad de no valorar excesivamente los datos definidores del teatro «independiente» aquí esbozado.

1.º Porque los propósitos no aseguran la creación de un lenguaje teatral estéticamente válido.

2.º Porque el teatro, en tanto que hecho sociopolítico, puede llegar a públicos muy reducidos si no cuenta con la autorización del sistema.

Y 3.º Porque la actual estructura social española puede tolerar nuevas formas de organización teatral, siempre que siga controlándolas. Los empresarios, por ejemplo, no tolerarían hoy un teatro seriamente concurrente a mitad de precio, aunque permitan, y hasta sirva de coartada cultural de clase, aquél que llega a minorías, asociaciones culturales o circunstanciales audiencias populares.

J.M.

¿Y UN TEATRO SALVAJE?*

Alfonso Sastre

1. Lo que, como resumen, se ha de proponer en este escrito es la creación —en las formas que, según los países y las situaciones sociopolíticas de que se trate, se estimen convenientes— de un «teatro natural», entendiendo por natural algo así como lo que se entiende cuando se contraponen, con ademán justiciero o reparador, las instancias del derecho natural a las exigencias determinadas y promulgadas como legalidad por el derecho positivo, convencional, en un momento y lugar determinados. Esta proposición no es un mero invento teórico, sino que recoge, de algún modo, en lo que pretende ser una teoría válida, el clamor que está cristalizando ya, en distintos países, en experiencias de este tipo. Por ejemplo: las experiencias brasileñas o las de R. G. Davies en los Estados Unidos de Norteamérica, para las cuales los trabajos meramente definibles como «off Broadway» ya han sido localizados y asimilados por el sistema que se trata de contestar. Lo mismo puede decirse, en cuanto a asimilación, tanto de los llamados «teatros populares» subvencionados por los Estados más o menos «liberales» y las Comunas más o menos «progresistas» como de los llamados teatros independientes (experimentales, universitarios, de vanguardia, etc.) que trabajan en el marco de la legalidad administrativa, en sus respectivos países.

2. Extremando un poco los términos de la expresión, podría decirse que de lo que se trata es de la construcción (y destrucción y reconstrucción, en términos de gran movilidad) de un teatro no «legal» o (podría decirse) «guerillero» frente al teatro convencional, estable y administrativamente regular, que viene siendo asimilado, hasta en sus expresiones más inconformistas, durante los últimos años; si no es que, dada la agudeza de sus planteamientos, entra en crisis y desaparece.

3. En sus «14 tesis sobre el teatro documental», Peter Weiss establece la diferencia entre un hecho teatral y un hecho propiamente político, ya sea una manifestación de calle, un mitin, etc. Pues bien, se trataría no de una reducción (empobrecedora) del teatro a política (reducción que sería empobrecedora, en efecto, no só-

* Ponencia presentada al Festival Cero de San Sebastián.

Publicada en «Primer Acto», n.º 123/124. Agosto/Septiembre de 1970.

lo para lo que el acto tuviera de teatral, sino también para lo que tuviera de propiamente político), pero sí de agudizar fuertemente el carácter político del teatro, conveniendo éste sus formas artísticas esenciales: una representación imaginaria de la dialéctica de lo real, con actores-disfrazados-de (los personajes imaginarios), y no unilateral o panfletaria; en lenguaje no unívoco (científico), ni equívoco (cotidiano): en lenguaje poético o artístico (polisentido o polisenso: Galvano della Volpe), desarrollo de una situación (o de varias) en la forma artística de una fábula o mito (en lo que, como sabemos, hay acuerdo Brecht-Aristóteles), formalidad que puede reducirse en gracia a los experimentos, en curso, de teatro-documental (rama que, en cualquier caso, no pasará de ser colateral al teatro propiamente dicho, el cual, en su sentido propio, como decimos, es uno de los desarrollos posibles de la imaginación dialéctica).

4. Nosotros, en nuestro trabajo en España, hemos pasado por varias alternativas que, de algún modo, se han ido reflejando en nuestra obra teórica y en nuestras tentativas prácticas de un teatro político: actuante e interventor en la vida real de nuestro país.

5. Nuestra intención fue desde un principio que el teatro se constituyera en productor de determinado conocimiento —no, por supuesto, científico— y de cierta actividad, a nivel superior al meramente moral-individual: en el plano social-político. (Que estas producciones se realizan «more lúdico», siendo como es, algo obvio, para nosotros ha sido, sin embargo, un tardío descubrimiento: hemos considerado la actividad teatral como una ocupación estrictamente «seria», quizá hasta que Brecht nos llamó la atención, en el «Pequeño Organon», sobre el carácter lúdico, recreativo, de todo teatro —hasta el más serio—. Nuestra seriedad era, sin duda, una réplica casi colérica y, de seguro, angustiada a la bárbara banalidad de los espectáculos habituales, a la risueña trivialidad —el teatro como mera diversión— de la escena cotidiana, del teatro de consumo. El descubrimiento estribó en que se trataba de reclamar una diversión a la altura de nuestros tiempos).

6. Este carácter lúdico, siendo lo que la filosofía tradicional, neoaristotélica, llamaba «un propio» del teatro, es decir, acompañando necesariamente a la esencia del teatro y hasta del arte y de la literatura «de ficción» en general, no la constituye o agota: va en el resto de su carácter: el de ser una producción (sui generis) de conocimiento y de actividad, y se imbrica o articula con el carácter de esas producciones del arte teatral: las cognoscitivas y las políticas; las cuales aparecen de tal forma que las segundas son las consecuencias prácticas de las primeras. Esto es así porque: el conocimiento producido por el teatro es de carácter no objetivo y desinteresado, sino de índole moral o, diríamos, intencional: apunta la acción. Este conocimiento, cuando se produce, es decir, en los espectáculos conseguidos, presenta la forma de una doble toma de conciencia: la de nuestra situación existencial (como seres individuales, contingentes, cuyo horizonte es la muerte), y la de nuestra situación histórica (como agentes del presente y del futuro de la humanidad): es decir, conciencia de nuestra doble condición de seres agónicos y políticos o: patéticos y prácticos. Cualquier reducción de nuestra condición, ya a lo pa-

tético, ya a lo práctico, nos situaría en el falso terreno de la pseudoconcreción, en el que, por cierto, viven los personajes de muy grandes creaciones teatrales: ya los agónicos —y nada más— de Beckett, ya los prácticos —y nada más— de Brecht; lo que unos hacen es sólo morir, lo que otros hacen es sólo trabajar. (Estos ejemplos tan ilustres, ¿abonarían la idea de que el campo propio del teatro es el de la pseudo-concreción? A lo que decimos: el teatro que postulamos no es el ya existente —por ilustre que sea—, sino el por hacer, estamos mirando hacia delante).

7. Entre nosotros, en la situación generada por la guerra civil, la empresa de un teatro activo, político, interventor en el proceso social, se manifiesta en seguida como ilusoria.

La primera tentativa —un «teatro de agitación social» (T. A. S.)— se frustró antes incluso de realizarse el primer espectáculo (prohibido por la censura), lo mismo que las tentativas particulares de varios autores, y la experiencia del «Grupo de Teatro Realista» y otros grupos, que sólo remodelándose de algún modo con arreglo a las circunstancias han conseguido realizar trabajos, por otra parte muy notables, con alguna continuidad: trabajos todos ellos asimilables por el sistema, que incluso ha podido presentarlos luego como prueba de la libertad de que goza el arte teatral en nuestro país; así, las experiencias épicas del grupo «Adrià Gual» de Barcelona e incluso el «Marat-Sade» hecho en Madrid y Barcelona en 1968. Se puede decir que el grado de posibilidades ha sido proporcional al grado de desarme o, por lo menos, de «camuflaje» ideológico de las obras o los grupos; o bien, al de su posible utilización —a efectos de propaganda exterior de nuestra «libertad»— y asimilación como arte más o menos extravagante, curioso, interesante, etc. Este cuadro ha permitido la presentación de espectáculos abstractamente (en cuanto exóticos) fuertes, sin que se haya seguido de ellos conmoción alguna, es decir, sería repercusión en el plano social-político (ejemplo: el citado «Marat-Sade», a pesar de su punzante, violenta representación).

8. Estas experiencias negativas se han reflejado, entre nosotros, en generalizaciones del siguiente tipo (véase mi libro «Anatomía del realismo»). El arte —teatral o no— es un inútil actual, cuya utilidad se verifica mediatamente en la forma de una progresiva toma de conciencia (por parte de los sectores sociales sobre los que dicho arte actúa).

Este paso atrás en nuestra primitiva, más o menos irónica, confianza, se ha formulado con la siguiente connotación compensatoria: la actividad política que el teatro no puede asumir es preciso desarrollarla extramuros del teatro: éste queda así liberado de responsabilidades que no puede tomar sobre sí y evita la angustiada inmovilización de quien se ve en el trance de emplear como instrumento una formalidad no instrumental, es decir, no apta para ese político menester —no apta «en la realidad», pues, sin duda, es posible «imaginar» un espectáculo enorme subversivo, agudamente político—, lo que podría generalizarse en un precipitada teoría del arte como frustración social e individual: el teatro (si de él se trata) no podría cumplir su función; o, dicho de otro modo, su función consistiría en realizar lo irrealizable.

9. Esta teoría de la «inutilidad actual» del arte está pensada por nosotros sobre la realidad de nuestro trabajo: 1.º un trabajo legal, y 2.º un trabajo que se desarrolla en las peores condiciones imaginables: las de la censura administrativa, previa y obligatoria. En estas condiciones, por emplear una imagen taurina, todos los toros son previamente afeitados —o no salen al ruedo—. Pero a la vista de un panorama más general, y del desarrollo del teatro en los países sin censura, la teoría de la no intervención del teatro en la vida real (si no es mediatamente y en el ritmo lento, imperceptible incluso en los términos de un «hic et nunc» generosamente concebido) parece confirmarse. Sólo aquel teatro fronterizo, documental, repercute de algún modo político en su inmediato contorno (ejemplo: «El vicario» o «Soldados», de Hochhuth). Piezas como «Mac Bird», de Bárbara Garson, son con bastante holgura asimiladas. Y si, en fin, la viveza de un espectáculo pasa a cierto nivel, el status social ha sido trasgredido y aparece «a posteriori» lo que nosotros, en España, tenemos «a priori»: la censura, la prohibición (si no es que ésta llega antes, como en el reciente caso de una pieza de Gatti en el T.N.P. francés).

10. Nuestro punto de vista actual, considerando lo dicho, es que la teoría de la inocuidad inmediata del teatro es válida en los términos del teatro legal, convencional; y que esa teoría es seguramente objetable en los términos de lo que hemos llamado un teatro salvaje. Entre nosotros, por ejemplo, este teatro no admitiría la legalidad de la censura previa obligatoria y trabajaría exclusivamente en lugares no convencionalmente teatrales. En estos términos, aparecería, creemos, un fenómeno nuevo, cuyos caracteres irían siendo determinados por la práctica. Nuestra información sobre experiencias análogas en otros países es hasta ahora insuficiente.

11. Está claro, creemos, que la supresión de la mediación administrativa y mercantil, y de los lugares y medios convencionales (escenarios, luces, etc.), implicaría una conexión social directa; y que de ningún modo ha de entenderse el término teatral salvaje en un sentido más o menos rousseauiano, o de reducción del hombre social a sus caracteres primitivos o «naturales». Se trata, esto sí, de suprimir las mediaciones enajenadas de la relación Teatro-Sociedad (o Cine-Sociedad, etc. Parecer ser que Godard, después de cierta insatisfactoria experiencia en Inglaterra, anunció su propósito de prescindir de los grandes aparatos convencionales de la producción y la distribución del cine mercantil, y salir a la calle con una cámara de 16 mm. Esta sería la vía de un cine salvaje. En poesía se trataría de organizar una especie de guerrillas de la poesía, recitales relámpago, agitativos, etc.). Es en este marco, en el que habría que entender lo que este teatro tuviera de salvaje o silvestre. Los agentes de este teatro —a los que, con un término de la tradición teatral española podríamos llamar bululúes, y tal es el feliz nombre de uno de nuestros más notables grupos (Bululú)— serían perseguidos o encarcelados por el carácter políticamente revolucionario de su práctica, y no por andar desnudos en un campo naturista —valga el ejemplo—.

12. Ni que decir tiene que la estructura de estos grupos sería radicalmente di-

ferente, tanto a la de los elencos profesionales como a la de los llamados teatros independientes (etcétera), que, a fin de cuentas, suelen estructurarse a imagen y semejanza de aquellas compañías, de las que son, digamos, reflejos de carácter «vocacional» o «amateur». Esta estructura vendría determinada por la práctica. El tratarse de una actividad amenazada e inmediatamente golpeable —por su carácter, digamos, ilegal—, determinará probablemente la formalidad muy móvil, proteica, de dicha estructura, como condición de su supervivencia y de la continuidad de su trabajo.

13. La propuesta de que se realicen experiencias de «teatro salvaje» no implica, desde luego, el abandono de las tentativas convencionales. Parte, esto sí, de la conciencia de la insuficiencia como arte y como conexión social, y de la asimibilidad por el sistema del teatro regular, legal o convencional, y propone la apertura de un nuevo frente —«guerrillero»—, sin que por ello haya que abandonar las posiciones adquiridas en el aparato convencional del teatro, en el que hay que trabajar con todo tipo de defensas y reservas, y, desde luego, poniéndolo a la mayor precisión, mediante las más audaces experiencias y los más «imposibles» proyectos.

14. Todas las anteriores notas son provisionales y necesitan de ulteriores discusiones y contrastes prácticos.

A. S.

METODO Y CONTENIDO (LA EXPERIENCIA TEATRAL)*

María Aurelia Campmany

Vivimos absolutamente inmersos en las modas críticas, según la expresión de Manuel Sacristán en su prólogo a la poesía de Joan Brossa. Comenta allí cómo el vanguardista de hoy puede estar pasado de moda mañana, y cómo el autor ayer, arrinconado por inoperante, puede convertirse hoy en vanguardista. El surrealismo y el automatismo poético de Joan Brossa, se estimaron superados en la década de los sesenta, y hoy, tras una cómica y delirante liquidación del «arte social», el surrealismo vuelve joven y pimpante para ocupar la vanguardia. Esta oscilación pendular que nos lleva desde el arte objetivista y extrovertido a las meditaciones más íntimas y subjetivas, ni es nueva ni debe sorprendernos. La querella de antiguos y modernos que marcó la entrada del neoclasicismo ni fue nueva, ni naturalmente, fue la última; lo que sucede es que el vaivén que antes se producía en el lapso temporal de siglos se produce ahora por décadas, y aún esta pauta de las décadas es aceptable por cómoda, pero ni es rigurosa ni surge de una observación de los fenómenos de la moda. Este hecho, repito, no tiene en sí nada de malo; que hoy los teatros de Europa hayan agotado su entusiasmo por Brecht y abran sus puertas al miserabilismo de Grotowski, no significa ninguna pérdida, sino todo lo contrario: Brecht, su obra, su método, ya existen, y ahora comienza a existir un nuevo método, fruto de una nueva experiencia, con el propósito de comunicar un contenido. Y cuando digo comienza a existir, quiero decir que comienza a operar en la superficie, porque ya hace precisamente diez años que Grotowski inició su experiencia, en plena hegemonía del realismo épico.

Pero debemos advertir que tratándose de la influencia que los más opuestos movimientos artísticos ejercen sobre la vanguardia teatral del país, formada por los que, para entendernos, llamamos grupos independientes, el problema es otro y la acción nefanda de las modas críticas evidente. Porque lo malo de la cuestión está en que el aplauso se dirige a la moda y no a la obra realizada. En el espectácu-

* Ponencia presentada en el Festival Cero de San Sebastián. Publicada en «Primer Acto», N.º 123/124. Agosto/Septiembre de 1970. Traducido del catalán.

lo de cabaret, de Jaime Vidal Alcover, «Manicomio de verano», la actriz cantaba:

«No leerás un solo libro,
aunque mucho te guste,
si algún estructuralista
no le da el visto bueno.
No tengas ninguna idea
que no esté al día;
si no tienes ninguna, pregunta
y la moda te responderá.»

Porque si bien la influencia de la moda de cara a un posible público es una derivación lógica que ha de conducir consecuentemente al éxito, en la medida en que la moda no se produce de una manera gratuita, sino que se extiende sobre tierra abandonada, la responsabilidad del crítico va mucho más allá de la simple aceptación.

Cuando Marcel Proust hace su crítica contra la crítica de Saint-Beuve, no saca a relucir el que se haya equivocado, sino que la causa de halagar el espíritu mediocre del lector medio, es decir, de destruir cuanto hay de auténtico en la obra y de marginar aquellas otras que no son fácilmente asimilables.

Si pensamos, además, que en el páramo más bien desértico de la cultura teatral hispánica, el crítico especializado no se dirige al público propiamente dicho, sino a una minoría dedicada al teatro, comprenderemos que su responsabilidad es aún mayor. Su labor no es sólo aclaradora, sino orientadora, y su juicio de valor ha de ir acompañado de los necesarios argumentos para que aquello que defiende y propugna tenga sentido y sea creador en vez de destructor. Es decir, si durante la década de los años sesenta hemos visto defender, apasionadamente la obra de Brecht, hemos de creer —y así nos lo ha permitido creer la crítica especializada— que no se hacía la propaganda de un producto manufacturado, sino que se intentaba desvelar su interés y polarizar la atención sobre los beneficios de un método y los conocimientos que este método proporcionaba. Tanto da que el adjetivo «brechtiano» adquiriese en la crítica precipitada y cotidiana el valor de una calificación elogiosa. Incluso podíamos reírnos a menudo al ver que una misma obra —y cabría citar diversos ejemplos— era tildada de «brechtiana» por quienes la defendían y de «antibrechtiana» por quienes la atacaban, sin que ni unos ni otros se hubieran parado a pensar si la obra analizada era realmente brechtiana o no. Con un mecanismo de enternecedora simplicidad, toda obra que mereciera el calificativo de progresista, o de denuncia, o vagamente izquierdista, tenía que ser brechtiana, mientras toda obra sospechosa de conservadurismo era adjetivada con la sentencia de no brechtiana.

Pero todo eso no era más que el reflejo de un contenido ideológico, es decir, la moda; y lo más grave es que la moda varíe antes de haber existido las motivaciones que deberían producirla. Aquí es donde radica la gran responsabilidad de la crítica especializada y de los grupos de teatro llamados independientes.

Y que quede bien claro que no me refiero ahora a la permeabilidad del gran público ni a las reacciones de entusiasmo y de rechazo que una obra provoca al margen de su valor intrínseco, gracias a su adecuación u oposición con la situación sentimental de ese público. Melchinger explica los silbidos que recibió Hauptmann el día del estreno de su obra «Dorothea Angermann», en 1926. Después, añade que los que le silbaban —él se encontraba entre ellos y recuerda al anciano Hauptmann, con su cabello blanco, aceptando imperturbable la protesta— defendían unas obras que no han resistido el paso del tiempo, mientras la obra de Hauptmann se mantiene válida. Hauptmann, simplemente, era viejo y la creación teatral que había iniciado en 1889, con «Antes de que salga el sol», no interesaba a la juventud revolucionaria de 1926.

Mas en los escenarios hispánicos no silbamos a Hauptmann, no silbamos las obras brechtianas, es decir, no sabemos a quién silbamos. Simplemente, abandonamos un camino recién iniciado, como si ya estuviésemos de vuelta; reflejamos, de manera burda y superficial, una luz que nos llega de fuera. Parecemos esos negros de tribus recién colonizadas que se visten de frac o cubren la cabeza con un casco de acero, y todo ello, repito, a nivel de crítica seria y de teatro independiente.

No se trata, naturalmente, de predicar la salud espiritual por la fidelidad a una ortodoxia. El método de Brecht no nos ha de curar de ningún mal, pero la continuidad y el rigor en el método dan siempre buen resultado. Ya Descartes nos recordaba que, para salir de un bosque, nada mejor que seguir siempre en una misma dirección; cambiar de opinión cada tres pasos no hará sino confundirnos. No hay duda de que si hoy se habla de crisis a nivel de grupos independientes, se debe a que la mayoría de los grupos han perdido la carta de navegar.

Porque un método no es una herramienta de trabajo, un método lleva en sí mismo un contenido. Ni Descartes ni Brecht inventaron un método sin saber para qué lo necesitaban, y, como decía Claude Bernard, *quien no sabe qué busca no busca*, es decir, que no es que no encontrará nada, sino que ya no puede ponerse a buscar. Aparte de que incluso toda una vida para una dedicación seria es poca cosa.

Insisto, pues, en esta idea: si nuestras escuelas, si nuestros grupos independientes, si nuestra crítica especializada no consiguen comunicar al público que les sigue una básica coherencia, si en vez de expresar un propósito, mantener en marcha un método que consiga un sólido contenido, si en lugar de la función rectora que les corresponde, se agotan en intentos múltiples, empujados por los cambiantes vientos de la moda, no dejaremos nunca de ser, por más pretenciosos que sean los propósitos, una desgraciada pequeña provincia de las metrópolis europeas.

Y que conste que no me adhiero a las posiciones *castizas* y autárquicas tan frecuentes en el país; toda influencia es buena si es realmente influencia, si despierta auténtico interés y desencadena conocimiento; pero ser sensible a las influencias no quiere decir imitar la gesticulación sin captar lo que estos gestos expresan. Es tristísimo que Rubert de Ventós pueda escribir: «*Hubo un momento en que tocó*

—en este país (se refiere a Cataluña)— *ser brechtiano, ahora parece que toca ser grotowskiano*».

¿Por qué tocó ser brechtiano? ¿Desde cuándo? ¿De qué modo? ¿Con qué resultados? Ricard Salvat y Juan Antonio Hormigón, por citar dos directores que se tomaron en serio la didáctica de Brecht, nos podrían hablar de sus personales peripecias. Pero, y ésta es la más grave de todas las cuestiones: ¿Sobrepasó su trabajo docente cierto mandarínismo? ¿Impregnó la conciencia de los medios teatrales al nivel de la calle lo que ellos querían decir a través del método? ¿Hubo algún momento en que dejara de ser una discusión bizantina sobre el rigor del método usado?

¿Es que tocó ser brechtiano del mismo modo que tocó vestirse con *blue-jeans*, beber *gin-tonic* y moverse al ritmo del rock? ¿Se consideran suficientes diez años escasos para desterrar un teatro polvoriento, para aprender un arte nuevo, para comunicar al público un contenido ideológico?

Y que conste que si insisto sobre la fidelidad a un método es precisamente porque detesto el dogmatismo de escuela, que es una cosa muy distinta. La fidelidad a un método es condición óptima para el trabajo y nada tiene que ver con la intransigencia en aceptar la viabilidad de otro camino, de otro método. Ser riguroso con el propio trabajo no significa abominar el trabajo que hacen los demás.

Y quizá aquí se encuentre el problema más grave, en torno al cual nos debatimos: la superficial sensibilización a lo que llamamos la moda, que tiene como resultado la marea de histerismo colectivo que se ha extendido sobre los grupos independientes que se llaman de vanguardia.

Rubert de Ventós, en su artículo ya citado «*Actualidad del puritanismo grotowskiano*» (PRIMER ACTO, enero 70), expone, analiza, y rechaza el dogma Grotowski concluyendo: «*Aunque con retraso, como de costumbre, Grotowski ya está aquí*». Quizá tendríamos que decir, utilizando palabras de Grotowski que él mismo cita: *los elementos convulsos, caóticos y muy indefinidos... estados de histeria durante el espectáculo... ballets de prostitutas... están aquí*. Porque no se trata de gritar, gemir, moverse, sino de una técnica precisa. ¿Y dónde está esa técnica precisa?

El primer artículo que nos habló de Grotowski apareció, hace ocho o nueve años, en «Serra d'Or», con una detallada información de Fabiá Puigcerver, que había estado en contacto con el grupo, por entonces en Opole. Y más tarde, en el 67, Gianni Lo Scalzo, durante su «stage» en la compañía Adrià Gual, dio noticia, a través de varias comunicaciones que resumían su experiencia como becario de los cursos para extranjeros de Wrocław. Se desprendía, en primer lugar, rigor, disciplina, lento trabajo para dotar al actor de un cuerpo nuevo y, a través de esta ascética exigente, llegar a lo que podríamos llamar dimensión místico-atea de Grotowski.

Si lo que nos llegase a través de este «ser grotowskiano» fuese el rigor de Grotowski, de nuevo pondríamos la esperanza en un método, aunque no estuviésemos dispuestos a seguirlo hasta sus últimas consecuencias, pero sí, como nos tememos,

éste *ahora toca ser grotowskiano* no hace otra cosa que sensibilizarnos a la marea de irracionalismo que ha invadido el espíritu cansado y decepcionado de la joven generación, estamos ante un nuevo fracaso, mucho más grave que el fracaso del brechtismo. Porque el irracionalismo ambiental nos conduce a la pura improvisación, a la pura exhibición, al puro mimetismo simiesco, al puro descontrol, al cual estamos por incultura de siglos tan bien preparados.

Porque, desgraciadamente, el espectáculo puro que se propone vulnerar un texto para conseguir una profunda inversión, un revulsivo contra la cultura estereotipada, ha de tomar como punto de partida la existencia de esa cultura que se discute. Destruir un poso cultural que no existe es un trabajo difícil. Tomar los grandes héroes de la tragedia, Hamlet, Antígona, Edipo, Fausto, para rechazar su supremacía, su dictadura, cuando aún está por andar el camino que permita llegar hasta ellos, es, simplemente, llenar un cesto de agua. Hay que tener a Hamlet metido en la médula de los huesos para construir con eficacia «Rosencrantz y Guildenstern han muerto». ¿Qué hemos de destruir para construir en nuestra anticultura? ¿Es «Segismundo» un personaje vivo en el hombre de cultura media, lo es Manelic para el autor y el actor catalán que se proponen deshacerse de la pesada losa de los tópicos?

Con auténtica preocupación me planteo el tema del método y el contenido, pues temo que hemos entrado, con el corazón alegre, en una feria de irresponsabilidades, de la que no saldremos sin quebrantos. Y que ahora, más que nunca, el problema está en ser consecuentes y saber que el lugar donde vivimos y el espacio que nos ha sido dado para movernos son elementos esenciales que no tenemos derecho a olvidar.

(Traducción de José Monleón).

M.A.C.

CUESTIONARIO DE LA REVISTA «PRIMER ACTO» SOBRE EL FESTIVAL CERO DE SAN SEBASTIAN*

1. ¿Qué opináis sobre la decisión de suspender el Festival?
2. ¿Qué opináis sobre los objetivos de la «ocupación»? ¿Y sobre el desarrollo o el alcance de la misma?
3. Juicio crítico sobre las manifestaciones estéticas del Festival.
4. Ante los resultados obtenidos ¿consideráis eficaz la posible liquidación de un certamen organizado por una entidad municipal y desarrollado dentro de los términos de libertad y según el programa del Festival Cero?
5. ¿En qué medida afecta a la actividad de vuestro grupo y a la posición actual lo «sucedido» en San Sebastián?
6. Ante la caótica heterogeneidad ético-estético-política manifestada a lo largo del Festival por los diversos grupos ¿tenéis alguna idea de lo (que) puede hacer el Teatro Independiente?

* Las contestaciones a esta encuesta aparecieron en el cuarto trimestre de 1970 en la revista «Primer Acto».

PROYECCION FUTURA DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

Gonzalo Pérez de Olaguer

I

Tenemos en Barcelona —centro y eje teatral de la región— una incuestionable tradición real de Teatro Independiente. En una u otra fase del acontecer diario, más o menos actual, pero siempre «presente». A través de estos casi treinta años, hemos podido constatar su importancia y los evidentes huecos que ha abierto en el decaído panorama teatral profesional. A pesar de ello, ha llegado la hora de señalar sus equivocaciones, sus errores, para procurar solucionarlos más que nada, y encontrar una nueva línea —o concretar todas las líneas de trabajo en una, sola y definitiva— para intentar hacer más presente esta labor. El teatro profesional, al menos cierto teatro profesional, comienza a situarse en su lugar, lo que hace que el Teatro Independiente se replantee muchas cuestiones. Una buena parte del público «normal» parece que puede ya distinguir la diferencia entre unos montajes y otros, y también eso que se entiende por honradez profesional. Hubo una época en la que ser «no profesional» constituía un motivo de orgullo legítimo, dado lo que realizaba el teatro profesional.

Me parece que ahora un grupo independiente no se ha de limitar ya a representar «obras interesantes», porque su labor ha de ir más allá. Hubo una época en la que estaba justificado —y con creces— «dar a conocer», simplemente, un texto dramático. Hoy, pensamos que ya no lo está.

II

En la evidente mejoría de la vida teatral —me refiero a ciertos espectáculos— no solamente barcelonesa, sino también española, la presencia del Teatro Independiente ha tenido buena parte de influencia. Evidentemente, todo puede ser mejorado, pero eso no quiere decir que lo hecho hasta ahora no tenga su lado positivo. Entonces, ¿por qué han nacido tantos grupos que —y nos referimos sólo a

* Publicado en «Teatre independent a Catalunya». Gonzalo Pérez de Olaguer. Quaderns de Cultura. Ed. Bruguera. Barcelona, Julio de 1970. Traducido del catalán.

aquéllos que vienen trabajando desde hace poco—, al cabo de un tiempo, dos, tres, cuatro o cinco años, han desaparecido? Veamos algunas de las causas.

Muchos de estos grupos nacieron en torno a un director. No fue la gestación de una idea— social, teatral o política— la que inspiró la creación del grupo, sino la decisión, más o menos sustentada económicamente, según los casos, de un director concreto. En definitiva, sus ideas eran las que daban cierta coherencia a la labor del grupo, lo que hacía que a éste le faltara así eficacia de cara a la realización de una labor continua de carácter público. Por otro lado, se puede observar que éste es el hecho que determina que se dé un continuo tráfico de actores, ya que su unión no obedece a la vinculación a una idea, sino al llamamiento de un director u otro. Y así pasa que, a veces, se producen una serie de coincidencias —la inteligencia del director, el buen nivel medio de unos actores escogidos, el interés o no de la obra— que determinan que una única representación salga casi perfecta. Pero, ¿y después? ¿qué supone este éxito? ¿qué consecuencias produce? Admitamos que hay quien opina que todo esto es ya suficiente y que al Teatro Independiente no se le puede exigir más. A nosotros, en cambio, nos parece que sí, que el Teatro Independiente debe buscar algo más que todo eso.

Otra cuestión: el carácter minoritario.

Hemos presenciado la gran labor popular de grupos como La Pipironda, Gil Vicente, Teatre Amateur Popular, El Camaleón, etc. Y hemos expuesto cuánto de bueno hay en ella. Pero es fácil advertir que los grupos independiente de «estreno» actúan prácticamente para sus respectivos «cenáculos» públicos adictos —por razones de amistad, de parentesco, de interés político— dirigidos y atraídos finalmente por un lógico interés cultural. La coincidencia de todos ellos en el Off-Barcelona podía haber roto esta situación y hacer, en parte, un poco más positiva la labor de estos grupos, haciéndoles tomar conciencia de cuál es su papel en el marco de las necesidades de la sociedad vista como colectividad receptora.

Finalmente, señalaremos, como una posible causa interna de la desaparición de ese conjunto de grupos, la postura individual de cada uno de ellos, o si se quiere de una manera más clara, de la tremenda falta de contacto entre los grupos y entre sus responsables. Es evidente que siempre ha habido problemas comunes a los grupos de Teatro Independiente y su análisis colectivo posiblemente habría evitado más de una desaparición o, al menos, habría servido —y, de hecho, sirve— para tener una conciencia general de su situación real. Pero lo que no podemos negar ni ocultar es que la actuación del TI, considerado como un fenómeno general, no supera las fronteras de un público de hecho, ya interesado por el teatro, y no va más allá, a las capas que precisamente tendrían más necesidad de la acción de un teatro diferente al profesional-comercial.

III

Hemos podido ver también, a lo largo de estos años, que los medios informativos —con algunas magníficas y honrosas excepciones— no han apoyado como se

merece el esfuerzo loable —no hace falta decirlo— de estos grupos. De esta forma, la difusión de su trabajo se ha hecho más difícil, sobre todo de cara a que llegara auténticamente a la calle.

Y mencionaremos, como otra razón externa —que quizás podría ser señalada como la primera— la siempre peliaguda cuestión económica, desde las dificultades para encontrar local para las representaciones, hasta los precios de todo lo que entra en una representación, pasando por la lógica imposibilidad de «lanzar» este trabajo como se lanzaría a un detergente o a un ídolo. Todo ello lleva implícito el difícil tema de los precios con los que ha de actuar un grupo, cuando la mayoría no tiene ayudas de ningún tipo, y que conduce al contrasentido de ver cómo a veces hay grupos que fijan unos precios «prohibitivos», en una línea totalmente «comercial».

IV

¿Cuál es el futuro del Teatro Independiente? ¿Qué camino debería seguir? ¿En qué situación concreta se encuentra al inicio de la temporada 1969-70?

Fracasada, al menos momentáneamente, la operación Off-Barcelona, los grupos vuelven a su habitual y absurda postura individual, sin conexión de ningún tipo entre ellos.

No obstante, indiquemos tres puntos que nos parecen sustanciales de cara a apuntar posibles caminos del Teatro Independiente, a fin de posibilitar desde ahora una labor continua y realmente eficaz:

- a) *Profesionalización del Teatro Independiente.* Es una posibilidad difícil. Pero el camino trazado por Los Goliardos, de Madrid, es quizás el más adecuado a nuestras actuales circunstancias: crear un concepto nuevo de teatro, el Teatro Independiente Profesional. Formación teatral e intelectual del grupo al servicio de cada montaje. Es decir, una compañía profesional, pero que actúa en el sentido que hemos expuesto al hablar de un teatro enérgicamente opuesto al profesional-comercial.
- b) *Coherencia del repertorio.* El teatro, para estos grupos, debería de ser, por encima de todo, una aguda necesidad de integración en los procesos históricos de la sociedad actual. Por eso, no es posible limitarse a la obra «interesante» —las hay muchas y dignas de ser conocidas—, sino que es preciso seguir una línea ya trazada a través de la cual el público pueda desarrollar poco a poco su sentido crítico. Por este camino, la labor del TI cobrará la eficacia plena que le está reservada.
- c) *Deshacer los cenáculos.* Hay que buscar y encontrar fórmulas válidas para que el trabajo de un Teatro Independiente no siga siendo planteado únicamente ante los «cenáculos» de adictos de los que hemos hablado anteriormente. Hay que ir más lejos. Hemos de traspasar las barreras e ir más lejos. Sólo la profesionalización de estos grupos —quizás por encima de sus propios componentes— podrá situarlos en tal camino.

Terminemos estas líneas reconociendo —y haciendo un justo y merecido homenaje a sus desvelos y realizaciones— lo que los grupos de Teatro Independiente han significado en la vida teatral de Catalunya que es mucho. Y dando a todos ellos el auténtico sentido y valor real que, como eslabón de una larga cadena, les corresponde. Pero exigiéndoles mucho más a partir de ahora. Hay que superar la función teatral que queda limitada al tiempo de la representación, por bien hecha que esté. Hay caminos —como hacer el teatro de la última vanguardia o poner sobre escena, una noche sí y otra también, obras de los nuevos autores; especialización, en una palabra —que esperan a este nuevo Teatro Independiente que habrá de ser consciente de la posibilidad que existe en el Arte del Teatro para liberar al hombre de su condición. Este teatro —aficionado, amateur, de cámara: estos fueron sus nombres antiguamente— tendrá siempre que experimentar, intercambiar opiniones, plantearse cuestiones vitales de funcionamiento y de «forma de ser y pensar», vivir el teatro del momento— y, en consecuencia, ir marcando su evolución— y finalmente crear un frente común para explicar su marcha, a contracorriente de las plateas —un camino libre, pero en el que encontrará más de una piedra— y sus planteamientos de trabajo, radicalmente diferentes de los que se plantea un teatro comercial.

Todo lo que hemos dicho exige, por encima de todo, continuidad —lo más difícil de conseguir, sin ningún género de duda—, una continuidad que creemos posible alcanzar con las nuevas bases que una sincera y renovada conciencia del Teatro Independiente parece plantearse ahora.

G.P.O.

EL TEATRO DE LOS AÑOS SETENTA*

Xavier Fábregas

Apenas iniciados, los años setenta buscan definirse, como si una impaciencia enfermiza les llevara a querer diferenciarse de los años precedentes. El teatro de hoy, del hoy más inmediato, también ha experimentado esta prisa por autodefinirse. Así, «Le Monde» ha publicado en dos columnas las diferencias esenciales entre el teatro «avanzado» de los años cincuenta y el teatro «avanzado» de los setenta. Más que de un análisis, se trata de un juego, porque nuestra perspectiva no nos permite, todavía, saber cuáles serán las líneas más incisivas de la investigación teatral. Puesto que es un juego, hemos de aceptar, pues, las calificaciones de «Le Monde», pero se trata, al fin, de un juego orientador que, como mínimo, nos ha de hacer reflexionar. «Sipario», la revista teatral más importante que se publica en Italia, ha reproducido el esquema de «Le Monde». Ahora lo hacemos nosotros. Helo aquí:

AÑOS CINCUENTA

Locales nuevos
Sin escenario tradicional
Los actores, de cara al público

El mayor número
Atraer el público
Todas las clases populares
Formar al espectador
Suscitar abonos

AÑOS SETENTA

Dónde

La calle, el lugar de trabajo
Sin ninguna estructura fija
Los actores, en medio del público

Para quién

Pequeños grupos
Ir hacia el público
Primero, la clase obrera
Someterse al espectador
Suscitar adhesiones inmediatas

* Publicado en «Serra d'Or», n.º 149. Barcelona. Febrero de 1972.
Traducido del catalán.

A través de quién

Artistas en ayuda del público	Artistas al servicio del público
Herederos legítimos	Voluntarios
Artisanos	Aficionados
Especialistas en interpretación	Militantes espontáneos
Directores	Agitadores

Para qué

La cultura, para todos	Una lucha política
Democracia cultural	La revolución permanente
Un orden mejor	El desorden

De qué manera

Con el buen teatro en sí mismo	El teatro en sí mismo no existe
Los clásicos, sobre el altar	Los clásicos, al basurero
Desaburguesar la herencia	Rechazar cualquier herencia
Exaltar lo que une	Mostrar aquello que ha de dividir
Buscar lo universal	Denunciar el contenido de clase
Ilusión lírica	Lección de realismo
Reconciliar el héroe y el mundo	Invitar a la lucha
Cambiar las relaciones obra-escena	Cambiar las relaciones escena-público
Admiración pasiva	Participación activa
Culto al héroe	Exaltación del grupo
Rito	Fiesta
Educación moral	Explosión física
Rigor	Exuberancia
Utopía necesaria	Victoria posible
Teoría generosa	Práctica violenta
Aplausos	Slogans
Reflexión	Acción
VILLAR: «Hay que hacer una buena sociedad; una vez que la tengamos, haremos buen teatro»	BENEDETTO: «Hay que practicar el teatro con el propósito de crear una sociedad en la que cada uno hará su propio teatro».

X.F.

NOTAS SOBRE EL TEATRO VALENCIANO*

Rodolf Sirera

I

Es evidente que nuestra cultura o, para ser más exactos, el sector especial de nuestra cultura al cual pertenecemos, está conociendo en estos momentos una recuperación bastante interesante. Es evidente también que este neo-renacimiento que vivimos, y no es cosa nuestra estudiar con detalle sus causas, tienen muy poco que ver con aquel otro renacimiento, el de Teodor Llorente y sus compañías, y no sólo por la mera cuestión cronológica, sino también —o, sobre todo— porque los supuestos de los que partimos, los objetivos que se trata de conseguir, y, en definitiva, los grupos y personas que lo forman, no son ya, como tampoco lo es el tiempo que nos ha tocado vivir, los que conoció el insigne cantor de la barraqueta valenciana. Esta nueva y polémica toma de conciencia hacia el problema del idioma, que a todos los que vivimos en este país nos afecta de una u otra forma, ha traído consigo otros elementos no tan sencillos de calificar como uno podría pensar y, además, adquiere hoy, a pesar de todo y a pesar de todos, unas características que afectan a su desarrollo total y a sus últimas consecuencias. Los intelectuales que alientan este movimiento —al menos, los más honestos— han abandonado sueños, utopías y falsificaciones «folkloristas» de la realidad y, a través de un método correcto, tratan de encontrar un camino que, partiendo de la verdadera base socioeconómica del país, les permita una comprensión total y crítica de los problemas que éste padece y de las posibilidades de superarlos. Estas nuevas generaciones, a pesar de las excepciones —casi tan numerosas como la regla— o las defecciones continuas, ya no se contentan con la contemplación pasiva, diti-rámica, de los aspectos más superficiales de nuestro ser colectivo, sino que, adoptando una postura activa, tratan de investigar, de buscar las raíces de los problemas; en suma, de comprender el mundo en el que viven, para después actuar sobre él y ayudar a transformarlo. Este movimiento y sus hallazgos teóricos y estéticos

* Publicadas en «Serra D'Or». N.º 154, Barcelona, Julio de 1972.
Traducido del catalán

se reflejan, cada vez con más fuerza, sobre los elementos y sectores más progresistas y preparados de las clases populares, y podemos decir de él que, poco a poco, y a pesar de los inmovilistas, a pesar de los continuos frenazos y los retrocesos, a pesar de las presiones exteriores, una nueva conciencia de lo que somos y de lo que hemos sido los valencianos, y de lo que podemos ser, se está formando en el país. Por ahora, las reivindicaciones no pasan del terreno de la cultura, y es en este campo, y con estas armas, donde puede iniciarse la lucha. Después, claro está, el problema adquirirá su auténtica dimensión, y este frente único cultural se romperá por sus propias contradicciones internas. Pero eso es harina de otro costal que nosotros, por ahora, no estamos en condiciones de amasar.

II

El otro punto de partida es la aparición, hacia los años 60, de lo que en principio se denominaban teatros «de cámara», teatros de «ensayo», teatros «universitarios», y después teatros «populares», «experimentales» o, simplemente, teatros «independientes».

Este fenómeno, que es común a toda la península en unos márgenes temporales determinados, ha sido estudiado, encuestado, cantado, idealizado o criticado tan a menudo, que nos ahorramos una introducción general al mismo. Queremos señalar, sin embargo, que en nuestro caso el problema presenta numerosas características propias, en comparación, por ejemplo, con el esquema del Principado, que tan bien analiza Fábregas en el apéndice de su libro *Teatro catalá d'agitació política*. Tratemos de hacer una relación de las mismas:

- a) La mayor parte de los grupos que se han formado en el País Valencià han gozado de una vida efímera y han trabajado *siempre* —salvo esporádicas excepciones— en castellano.
- b) En un altísimo porcentaje, estos grupos se nutren de universitarios, en la mayoría de los casos movidos al campo del teatro por intereses tangenciales, o por simples afanes culturalistas. Igualmente, en algunas circunstancias, han cumplido la misión de dar a conocer algunos autores o algunas obras interesantes, pero siempre de una manera esporádica, sin continuidad ni coherencia en la programación.
- c) Prácticamente, ningún grupo ha llegado a plantearse el problema de la profesionalización —no hablo de la profesionalización al uso, claro está—, y su alcance y difusión no han traspasado —exceptuada «La Cazuela» de Alcoy— el ámbito local.
- d) Hay que remitirse a los años 70 para encontrar grupos que se planteen el problema del idioma de una manera mínimamente seria. Así, en el número 101 de «Oriflama» de noviembre de 1970, Frederic Segundo pudo exponer todavía un informe francamente desalentador, aunque un poco superficial —dado que no contempla más que la realidad inmediata de causa próxima a efecto— sobre la situación del teatro en el País Valencià. Y qui-

zá parafraseando, sin acordarse, las ya antológicas y lapidarias frases de J. A. Bardem referidas al cine español, Segundo encabezaba su artículo con estos adjetivos «reveladores»: «Valencia: un teatro depauperado. Profesionales mediocres, Crítica prácticamente nula. Grupos independientes aislados. Teatro vernáculo casi inexistente».

- e) El planteamiento del problema del idioma siempre es consecuencia, en estos grupos, de otros planteamientos anteriores; sobre todo, consecuencia de una clarificación ideológica colectiva y de una concepción instrumental del teatro. El paso de un teatro minoritario a un teatro mayoritario, si se hace desde unos planteamientos correctos, es decir, realistas, suele llevar consigo, a más largo o más corto plazo, la utilización de nuestra lengua en el teatro, después de una etapa a menudo demasiado larga de confusión, durante la cual se baraja teatro en las dos lenguas. Además, y recíprocamente, la utilización consciente y progresiva de la lengua acaba por politizar al grupo y reafirmarle en sus planteamientos iniciales.
- f) Esta evolución dialéctica sólo se puede producir en los grupos que no están directamente —consciente o inconscientemente— al servicio de las clases dominantes, y de todas formas, se encuentra todavía en su fase inicial. En consecuencia, no podemos hablar más que de dos o tres casos aislados que, desde nuestra perspectiva, han iniciado el camino correcto. El retraso que tiene el País Valencià respecto del Principado es resultado del diferente nivel en el que se encuentran sus bases y, en consecuencia, sus respectivas superestructuras. Y, por otro lado, también de la distinta evolución que una serie de fenómenos socioculturales muy complejos han tenido en uno u otro.
- g) Por ahora, no cabe esperar nada del teatro comercial, ni del sector público de nuestro país. La incapacidad de nuestra burguesía no se manifiesta sólo en el campo económico, y esto es algo que todo el mundo sabe. Como dice Segundo, «a una economía cerrada le corresponde una cultura cerrada».

III

Tratemos, pues, de resumir el estado actual de nuestra dialéctica. Tenemos, por un lado, un hecho objetivo, del cual hemos hablado al principio de nuestro análisis: el aumento del interés por nuestra problemática y nuestra cultura que muestra un sector de la intelectualidad y de las capas progresistas del país, el deseo de actuar en ella y los primeros pasos dados para conseguirlo. Por otro lado, un fenómeno a escala peninsular: la aparición del teatro independiente —y su decadencia posterior, con todos sus hallazgos y todas sus contradicciones—, y la especial manera con que este fenómeno se ha producido en nuestra tierra. Por último, una síntesis: grupos de teatro —u hombres de teatro— unidos, a través de su trabajo, al movimiento de recuperación sociocultural de nuestro país. Y unos objetivos que conquistar, una acción teatral que ha de ser realizada. Pero esta acción teatral,

que ya hemos visto cómo se genera, no puede hacer *tabla rasa* con la situación que existe de hecho: la existencia de un llamado «teatro valenciano», poseedor de una determinada tradición teatral y de un concepto muy específico de la práctica escénica, a todos los niveles, desde el estético a la programación, la duración de los espectáculos, la construcción teatral de las obras, etc. Los grupos de teatro de los que antes hablábamos, que han atravesado, o están a punto de atravesar, el Rubicón lingüístico, ¿con qué situación de hecho se encontrarán a la hora de programar un nuevo teatro valenciano, de hacerlo real por medio de la representación escénica y de ponerlo en contacto con el público? De esto, como de cualquier otra cosa, hablaremos primero a nivel general, para entrar después en la consideración de los problemas parciales que requieren nuestra atención. Tratemos, pues, de clasificar los datos que encontramos:

- a) Hay en el país, entre los sectores populares de las ciudades y en los pueblos económicamente más desarrollados, una tradición teatral que se nutre de representaciones periódicas de un determinado tipo de teatro, generalmente interpretado en castellano: Hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Benavente y otros comediógrafos burgueses; algún drama tremendista (*Terra baixa* o *La ferida lluminosa* son unos de los que más éxito obtienen, pero, eso sí, siempre en castellano); alguna obra interesante programada por pura casualidad, o por afanes de «modernismo» (entre comillas) y, por último, zarzuelas y, muy de tarde en tarde, «piezas en valenciano».
- b) Este tipo de teatro va unido a unas determinadas formas exteriores muy características: una o dos funciones, generalmente los domingos, decorados de papel, actores aficionados con espíritu de *divos* a escala local, que preparan todos sus personajes por medio del sistema de personaje-tipo característico, determinado *a priori* —el actor A es viejo e interpreta a todos los viejos de todas las obras en las que salen viejos (y los hace todos igual), o la actriz B, que es la «*damita joven*» *in aeternis*, etc.— Utilización continua y exarcebada del apuntador, espíritu constante de improvisación —«tener tablas»—, ausencia absoluta de dirección escénica, desconocimiento radical del ritmo teatral, férrea resistencia no ya a cualquier intento de renovación, sino incluso a cualquier tipo de mejora técnica por parte de los actores y del director —«el arte no se aprende», eso está claro—; identificación emotiva del público con los personajes a través del actor, que es aceptado por principio en su tipo característico (la heroína no es Desdémona, sino Pepita López), etc.
- c) Generalmente, este tipo de teatro se ha formado al amparo de una sociedad cultural, un círculo católico, un casino, etc. y en líneas generales podemos decir de él que cada vez resulta más anacrónico y desfasado, y que se encuentra en plena decadencia. En la mayoría de los pueblos, como dicen los viejos actores, «la afición se está perdiendo»; la televisión, junto con el inmovilismo crónico de este teatro, es una de las principales causas

de esta decadencia. La gente joven no suele participar en él; prefiere crear sus propios núcleos de trabajo y diversión. En algunas ciudades, sin embargo, y concretamente en Valencia, todavía se mantiene, de manera marginal, y de cuando en cuando todavía alguno se atreve —muchos menos que hace dos años, por ejemplo— a «hacer bolos» por los pueblos de los alrededores.

De todas formas, este teatro ha contado con espectadores habituales y les ha proporcionado una imagen determinada del arte escénico que es imposible destruir del todo. Es un público resistente a cualquier tipo de innovación, y todo trabajo que se plantee una ruptura radical con esta tradición escénica que él conoce y ha asimilado, está condenado, desde el principio, al fracaso.

- e) En el terreno puramente «laboral», hemos de destacar la ausencia absoluta de compañías profesionales; concretamente en Valencia, los únicos teatros que funcionan más o menos habitualmente lo hacen siempre con compañías foráneas, que generalmente representan revistas o comedias de escasísimo interés. Por ahora, en España la actividad teatral se encuentra centralizada en Madrid y en Barcelona, y cualquier experiencia importante que se haga en este campo, como fueron el «Marat-Sade», «Las criadas», «El Tartufo», o «El retaule del flautiste», está condenada, por principio, a no llegar a «las provincias» (de los pueblos no hay ni que hablar). En consecuencia, el público carece de un contacto continuo con el teatro y con las experiencias y los autores más interesantes que, aunque sea a escala reducida, uno puede ver en Madrid o en Barcelona. En este sentido, las «Campañas Nacionales de Teatro», los «Festivales de España», o las «Campañas provinciales» (misérrima imitación de las nacionales, por cuenta de los capitales locales) no tienen apenas significación.

Esta es la base *real* con la que se encontrará cualquier grupo que quiera actuar en nuestro país. He dicho que quiera actuar, hacer teatro en general. Pero si este grupo quiere comprometerse de manera efectiva, como antes señalábamos, con nuestra cultura, los problemas —de base, seguimos diciendo— que encontrará serán aún más grandes, porque habrá que sumar, a los que hemos mencionado, los que constituyen la esencia misma de nuestras contradicciones.

IV

Como antes señalábamos, si se pasa revista a la programación de nuestros teatros dominicales, las obras en valenciano constituyen una de sus posibilidades, si bien no es una de las más corrientes. Y, aparte de esto, no hay más. En consecuencia podemos decir que:

- a) El teatro valenciano —a consecuencia de algunas manifestaciones formularias: funciones en Fallas, milagros de San Vicente, etc.— es una forma marginal de la «Renaixença», en su aspecto más «sub» y no tiene lugar

de manera continuada. Las representaciones son escasas y, en cualquier caso, acostumbran a tener lugar en las fiestas de los pueblos, y generalmente por compañías de la ciudad.

- b) Este teatro, en cualquier caso, es obra de aficionados —desde el apunador al director— y tiene las mismas características que el teatro en castellano al que antes mencionábamos.
- c) Hace tiempo que este teatro no ha producido ninguna obra. Su temática está prácticamente agotada, y podemos clasificarla, en líneas generales, en estos grupos:
 - Sainete rural de costumbres (los «clásicos» y los modernos; éstos menos numerosos).
 - Sainete cómico de tema pequeño burgués, del estilo de los contemporáneos en castellano (los modernos: el estilo más representado por ahora).
 - Drama, generalmente rural (los «clásicos», o más aún los modernos; poco numerosos).
 - Teatro «universal» o «serio», en nuestro idioma, del cual lo único verdaderamente valenciano es el idioma (los contemporáneos; muy escaso). (Está claro que en algún momento de su evolución, el teatro valenciano estaba fuertemente politizado... Pero ahora estoy hablando del teatro que se suele —o que se puede— representar en estos momentos: Tampoco nadie ha intentado incorporar piezas importantes del teatro extranjero a nuestra lengua. El teatro catalán, por otro lado, ha sido rechazado).
- d) Este teatro es considerado, generalmente, como «teatro menor» o «teatro cómico».

V

El nuevo teatro valenciano ha de ser construido a partir de esta base. Un teatro valenciano no sólo por el idioma. El teatro valenciano significa una opción «totalizadora» en tanto que no se trata sólo de una mera opción lingüística, sino de la adopción consciente y consecuente de un compromiso con la historia —pasado, presente, futuro— de nuestro pueblo, llevado a cabo por medio de un arte determinado: el teatro. Existe, sin embargo, el riesgo de pensar que, cuando hablamos de elección, nos referimos tan sólo a un problema idiomático. Es decir, que defendemos un teatro en valenciano por contraposición a un teatro en castellano, reduciendo la cuestión a los términos de un simplismo patrioter de Comisión de falla. O, de otra manera, que el idioma determina, *per se*, una actitud específica ante los problemas que tenemos como pueblo. Obviamente, ésta es la línea de menor resistencia, que salta de piedra en piedra sobre el río de la lógica científica: el orden de causa a efecto queda invertido en beneficio del inmovilismo social y cultural de nuestras gentes. Sin embargo, quien toma partido por la lengua mediante un recto camino de investigación consciente de la realidad que le rodea, ha de comprender forzosamente que el compromiso idiomático no es más que la consecuen-

cia de un compromiso anterior, el compromiso con nuestra historia; sobre todo, con la *otra* historia, la que tenemos que hacer, la que hacemos cada día. Porque hoy, en nuestro país, quien adopta una postura progresista —y no hablo sólo del campo de la cultura— ha de tener en cuenta que la lengua tiene un sentido más allá de la filología o lo social... es casi un sello de clase.

Su importancia en nuestra recuperación como pueblo, y en la creación de una nueva cultura autóctona y universal en estos momentos es muy grande y viene dada, entre otras cosas, por los siguientes hechos.

- a) Vivimos en un país en el cual la utilización pública de la lengua mayoritaria ha sido muy restringida.
- b) El idioma nacional no se enseña en la escuela; en consecuencia, un altísimo porcentaje de la gente del país no lo sabe leer ni escribir, y se encuentra marginada de la mayor parte de las opciones educativas que sobre ellos podrían incidir. El libro y la revista son instrumentos de élite, y muy minoritarios, porque nuestras élites son también poco numerosas y están escasamente preparadas.
- c) En consecuencia, no podemos recurrir más que a la utilización directa, oral, de la lengua, y esta utilización se puede llevar a cabo en la radio, la televisión, la canción, el cine, el teatro.

(No contemos por ahora con posibilidades más inconsistentes: conferencias, recitales de poesía, etc.). No tenemos radio, televisión, ni cine en nuestro idioma. Sólo podemos contar, por lo tanto, con la canción y el teatro. Ambos son medios directos de comunicación. La canción tiene la ventaja de su permanencia a través del disco (con todas sus limitaciones). El teatro, la ventaja inmediata de su capacidad de asumir imágenes sociales, de analizar sistemas tan próximos de comunicación como es el lenguaje, y de reflexionar, y hacer reflexionar colectivamente, sobre los hechos sociales, así como de ir creando, poco a poco, un sustrato formativo, una estética, una cultura, no del conocimiento, sino del ser.

VI

Resumiendo de manera pragmática cuanto acabamos de decir, vemos que:

- a) El teatro valenciano puede ser un campo importante para el trabajo actual de recuperación y de concienzación pública de nuestro pueblo.
- b) Este teatro *nuevo* no puede rechazar de manera absoluta la tradición cultural de la que parte, a pesar de sus contradicciones, si no quiere enajenarse de principio el interés de las capas populares del público al cual trata de dirigirse.
- c) Este nuevo teatro ha de ser realizado al margen de la estructura teatral normalizada, y en consecuencia, si no plantea de manera clara, correcta y *colectiva* su quehacer y sus necesidades, corre el peligro de no pasar de tres o cuatro intentos aislados que morirán prematuramente por falta de conti-

nuidad y de respuesta mayoritaria. Es preciso, pues, por un lado, empezar por sensibilizar a los grupos que hacen teatro en nuestro país para que procuren hacer una planificación conjunta, obtener el dinero necesario, programar con lógica y continuidad, cubrir zonas cada vez más amplias, e investigar, de manera científica, los resultados del trabajo realizado, y, por otro lado, comenzar los asaltos a los reductos del teatro comercial, sobre todo en las ciudades en las que éste funciona más o menos normalmente, e intentar encontrar salida, en una larga serie de etapas rigurosamente planificadas, al problema de la profesionalidad y de la subsistencia económica.

- d) Este teatro ha de ser, en principio y necesariamente, un teatro de experimentación e investigación crítica, al cual habrá que subordinar, por ahora, otras posibilidades, para las cuales ni ha llegado aún el momento, ni tampoco la base sociocultural está suficientemente preparada.
- e) Es preciso estudiar muy seriamente las experiencias teatrales más importantes que han tenido lugar en los últimos tiempos en todo el mundo y muy particularmente la situación actual en el Principado, haciendo siempre las extrapolaciones necesarias. El contacto continuo con la gente que hace teatro en el resto de los Países Catalanes es totalmente indispensable.

Sobre estos puntos mínimos, y todavía difíciles (lo sabemos) de concebir como algo inmediatamente viable, puede ser útil que todos reflexionemos juntos. Y, superadas sus insuficiencias y corregidas sus incorrecciones, hemos de comenzar la marcha por este camino, si es que estamos de acuerdo en que éste es un camino que es preciso recorrer.

R.S.

PLANTEAMIENTO Y ORGANIZACION DEL «ESTUDIO DE TEATRO»*

Estudio de Teatro

I. PROLOGO

Durante la segunda quincena de diciembre pasado se ha celebrado en Madrid, contando con la hospitalidad del Instituto Alemán de esta ciudad, un curso sobre el Método de Trabajo Colectivo del grupo colombiano «*Teatro Experimental de Cali*», impartido por Enrique Buenaventura, dramaturgo integrado en el mencionado grupo. La experiencia ha supuesto un verdadero acontecimiento, no sólo por el alcance y la oportunidad de la difusión de aquel instrumento de trabajo sino también por haber sido un proyecto ideado, programado y resuelto económicamente por gentes del Teatro Independiente. Además de las clases con E. Buenaventura, que a partir del 20 de diciembre sufrieron algunas alteraciones al no poder continuar en el Instituto Alemán debido a los acontecimientos ocurridos en aquellas fechas, se llevaron a cabo otro tipo de trabajos que con el nombre de «*Actividades Paralelas*» tuvieron como objeto de estudio y discusión un anteproyecto de organización entre los grupos independientes.

Para comenzar desde el principio y evitar posibles recelos de selectividad o discriminación debemos insistir en que el proyecto inicial no suponía el desarrollo posterior que ha ocurrido. Cuando uno de los miembros de «*Tábano*» propuso la celebración del cursillo en que se fue comprometiendo en su realización más gente, se planteó la necesidad de tratar entre los grupos que vendrían al cursillo otros temas relacionados con un instrumento de comunicación entre los grupos y un planteamiento de lo que en este momento era posible hacer. De aquí nace una comisión que durante más de dos semanas estudia y elabora un anteproyecto. Por otro lado el «*numerus clausus*» que el rendimiento del cursillo imponía estaba reñido con la amplitud de convocatoria que pretendíamos dar a este plan. Según esto —y ya que no existía hasta ahora ningún tipo de registro, aparte de nuestras relaciones

* El presente texto apareció como «Boletín de Circulación Interna» n.º 1 del «Estudio de Teatro» y estaba fechado en el 4 de Febrero de 1974.

interpersonales y de los ficheros de los grupos más andariegos— decidimos poner a discusión el trabajo y hacer posteriormente a los grupos una comunicación más completa pidiendo su compromiso con el plan, insistiendo de todas formas en el carácter experimental y provisional de la puesta a punto para llegar más tarde a decisiones más colectivas y democráticas sobre el funcionamiento.

Durante tres días consecutivos y en asamblea formada por los grupos que habían acudido al cursillo se estuvo debatiendo, con las limitaciones lógicas, el plan presentado por la comisión de estudio. Sobre él se hicieron las correcciones y puntualizaciones necesarias y al tiempo se aprobaron una serie de conclusiones que sirven de algún modo de línea indicativa para comenzar la puesta en marcha. Al juzgar que la dinámica del funcionamiento iba a sugerir los cambios, modificaciones o rectificaciones necesarias se decidió que la comisión, hasta entonces de estudio, pasara a tener carácter ejecutivo en orden a un primer período de experiencia, al final del que —y completada la organización desde cada zona correspondiente— volvería a tomarse un replanteamiento colectivo entre los grupos inscritos en la organización. Esto quiere decir que el proyecto que ahora acometemos está necesariamente inacabado y que sólo lo que corresponde a la gestión central en los diversos departamentos ha de ponerse en marcha. La estructura de la organización debe ser completada y estudiada por todos, respetando una autonomía regional, en busca de una estructura ágil, funcional y federativa.

De algún modo este proyecto es hijo de todos los intentos que durante los años anteriores se han realizado para establecer entre los grupos relaciones de colaboración y ayuda. También está emparentado con las Corporaciones que en los países Latinoamericanos han formado sus grupos respectivos. De manera muy especial nos sentimos solidarios con las propuestas del autor guatemalteco Manuel José Arce en San Juan de Puerto Rico el pasado verano, sobre el tema *«Incomunicación entre los trabajadores de la cultura»*, base de reflexión que damos a conocer en otro lugar.

Este boletín recoge en sus páginas el proyecto que comenzamos y un esbozo que sirva de guión para completar posteriormente los grupos. En él están también las conclusiones adoptadas en las asambleas y un apéndice donde se consigna el balance económico del cursillo. Este boletín es también una convocatoria a los grupos y una propuesta para colaborar en el funcionamiento de una empresa que debe ser común.

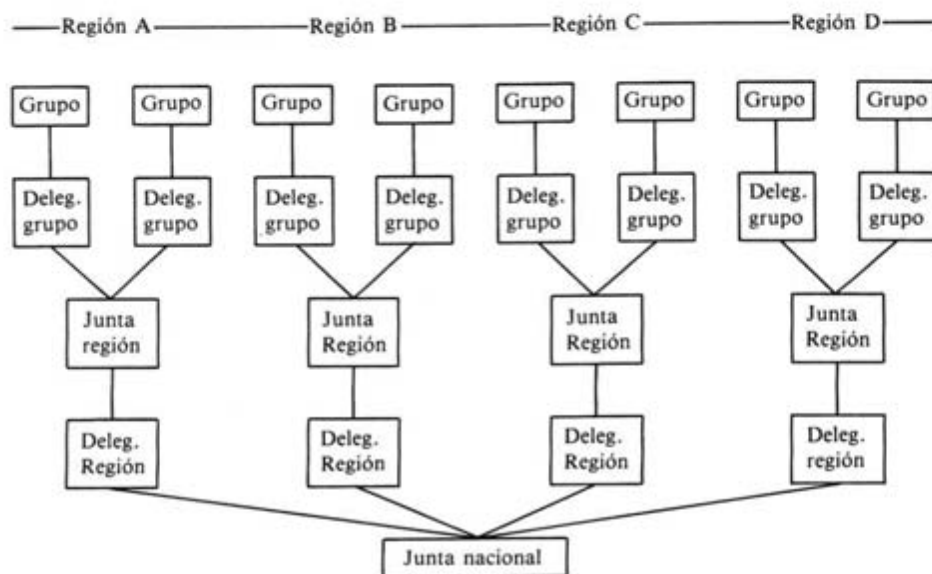
Una última precisión sería el sentido de este proyecto en la mentalidad de quienes lo hemos propuesto: en un primer momento quisieramos evitar de nuestro trabajo discusiones de tipo estético o ideológico que tantas veces ha paralizado cualquier intento de organización entre los grupos. Creemos que lo más urgente es cimentar la subsistencia y las relaciones que van a hacer posible una confrontación posterior más madura. En cualquier caso queremos proclamar la libertad de crítica, denuncia y opinión entre los grupos, como medida higiénica de afrontar los problemas, pero sin que las diferencias de criterio puedan establecer nunca un supuesto de discriminación o un trato de favor.

A continuación, se detallan los diversos capítulos del proyecto sobre cuyo juicio, aceptación o rechazo esperamos vuestras noticias.

II. ESTRUCTURA REGIONAL Y COORDINACION CENTRAL DE FUNCIONES COMUNES

Dos partes complementarias tiene el proyecto de organización de los grupos: la primera trata de poner en la base una estructura federativa, con base en cada región, de la que ha de surgir la «junta nacional» como órgano rector en el que se integran los delegados regionales que, a su vez, suponen una representatividad directa de los grupos. Esta «junta rectora» está interrelacionada con la oficina del centro, que tiene carácter ejecutivo y a quien corresponde llevar a cabo las funciones de información, difusión u formación que a continuación se detallan. A las juntas regionales corresponde la admisión de los grupos, verificar su independencia, planear una acción conjunta para el desarrollo de las actividades teatrales en la región, reunir a los grupos, etc. Este esquema simplísimo intencionadamente se presenta sin ningún tipo de acabamiento con el fin de que todo lo que corresponde a esta zona de la organización sea determinada por los grupos en libre discusión entre sí y de acuerdo con las necesidades y condicionamientos peculiares de cada región. La Figura 1 recogería la base federativa de lo que proyectamos.

Figura 1



Directamente relacionada con la «junta nacional» está la oficina central, de cuyos planes y objetivos nos hemos ocupado con más detenimiento y que suponen la primera base de actividad que ahora acometemos. Insistimos también en el carácter provisional de esta puesta a punto, que ha de ser modificada con arreglo a la propia dinámica de su funcionamiento y a la coordinación central de las funciones comunes a realizar, ya que su rendimiento económico está condicionado a ese tipo de gestión. La oficina del centro, llamada «ESTUDIO DE TEATRO» y situada en Madrid, c/ Recoletos 12.3.º INT/276-11-00, pretende realizar tres funciones correspondientes a otros tres departamentos: información, difusión y formación, al frente de los que están, también con carácter provisional, pero efectivo mientras dura el período de puesta a punto, otros tantos responsables que cumplen un horario asiduo de 9 a 2 de la mañana.

Figura 2



1. Departamento de información

Corresponde a este departamento mantener las relaciones de los grupos entre sí y con los centros que contratan sus espectáculos, mediante sus publicaciones. También corresponde a este departamento mantener las relaciones con grupos, festivales, revistas, organizaciones extranjeras. Igualmente procurará ir acumulando

y ordenando todos los materiales informativos que sean necesarios. Los trabajos a realizar son los siguientes:

a) Archivos

1.º *Grupos*: donde se recogen en una ficha escueta, pero exhaustiva, Nombre, Localidad, Fecha de Formación, Fecha de inscripción en el registro de I. y T., Fecha de pertenencia a la organización, Componentes, Funciones que desempeñan, Montajes realizados, autor, fecha, y localidad de estreno, Número de representaciones...

2.º *Textos y montajes*: donde se recoge también de forma escueta datos referentes al título, nombre del autor, extensión, número de personajes, reseña breve del tema, lugar de la publicación, fecha, edición, lugar, fecha de estreno, grupo o compañía; Representaciones posteriores, fecha, grupo o compañía.

3.º *Relaciones internacionales*: donde se consignan direcciones de centros teatrales extranjeros, revistas, responsables de festivales, con los que existen ya relaciones.

b) Boletín de Circulación interna

Únicamente para los grupos asociados, que recoge los comunicados, conclusiones de reuniones, citaciones, proyectos a discutir, estados de cuentas... etc. que por su particular interés no deben sobrepasar en ningún caso el ámbito de los grupos pertenecientes a la organización. Periodicidad libre, en consonancia con las necesidades, editado a multicopista.

c) Revista

Publicación mensual dedicada a la actividad de los grupos, que recoge como secciones fijas: Información general sobre la marcha de la organización. Información especializada de las actividades de los grupos. Información general de temas teatrales. Crítica de espectáculos. El carácter de esta publicación ha de ser periodístico, en el sentido de presentar la información de una forma original, propia, nueva, utilizando las técnicas de la profesión periodística con el fin de marcar ya desde el principio un horizonte más amplio: un medio de información del mayor alcance posible al servicio de los intereses de los grupos. Esto reclama en su equipo de redacción igual número de componentes de los grupos que de periodistas. Esta propuesta quiere considerar como parcela de la actividad teatral, perfectamente diferenciada, la de la información y la crítica, lo que en un sentido amplio podría llamarse «periodismo del teatro» que debiera suplir con un equipo preparado y capaz el lugar monopolizado de los críticos de costumbre. Por otra parte, la realización material de la revista debiera tener —dentro de los límites que nuestro con-

dicionamiento económico impone— un poder de atracción y adherencia, al pensar que los canales de distribución, aparte de las suscripciones que sea posible hacer, han de ser las representaciones de los grupos, los circuitos que se programan, etc., teniendo como meta la autosubvención de la revista.

d) Publicación de textos

Edición con carácter mensual de textos, guiones de montaje, etc., preferentemente de nuevos autores españoles, junto con entrevistas, notas bio-bibliográficas, etc. Editadas a multicopistas y coleccionables.

NOTA:

La realización de estas tareas supone la dedicación de una mecanógrafa a horario de 6-8 horas y de un encargado de información con horario semejante. Ambos a dos, asalariados. También necesita de un comité de redacción-lectura que ha de reunirse con periodicidad semanal, formado a partes iguales por pertenecientes a grupos y periodistas, con el fin de discutir, poner en marcha y redactar la revista y los textos. Conseguida la independencia económica, se evaluarán las colaboraciones. Parte fundamental de la información a tratar es la que proviene de los grupos, ya de sus propias actividades, ya de las realizadas en sus zonas. Cualquier tipo de colaboración no sólo es aceptada sino pedida, ya desde este momento.

El presupuesto aproximado para la revista en una tirada de 500 ejemplares, «offset», 30 páginas por las dos caras, incluidos gastos de envío, es de 15.000 ptas, es decir, 30 ptas ejemplares.

El presupuesto aproximado de la edición de textos —suponiendo también 500 ejemplares de 30 hojas multicopiadas por las dos partes— es de 10.000 ptas, es decir a 20 ptas ejemplar.

A este presupuesto hay que añadir a partir del segundo número, el de colaboraciones y trabajos que lleva consigo esta realización, teniendo en cuenta que la distribución va a realizarse en la siguiente forma: Suscripciones, 100 ejemplares. Venta directa por los grupos en gira: 150. Venta directa de los grupos en su localidad o zona: 250. Este cálculo verdaderamente tímido creemos que puede ser superado con amplitud casi a partir del segundo número, con lo que los costos de producción de la revista van a descender considerablemente. Insistimos en que este presupuesto tiene un carácter aproximado pero sirve de marco de referencia.

En este momento estamos preparando el 1.º número de la colección de textos en el que se incluye, junto al texto de Enrique Buenaventura «*El menú*», el «dossier» derivado del curso sobre el Método de Creación Colectiva, confrontado y corregido por las experiencias de los grupos españoles. Hemos querido que este primer número de la publicación sea un pequeño homenaje de agradecimiento a su desinteresada aportación en el comienzo de nuestro trabajo.

2. Departamento de formación

El propósito de este departamento es hacer posible que los baches existentes en todos y en cada uno de los puntos que inciden en el trabajo de los miembros de los diferentes grupos puedan ser paulatinamente cubiertos, partiendo de un estudio, minucioso siempre, de las necesidades que cada uno platee en relación con los demás grupos de la región. Las experiencias realizadas hasta ahora, tanto en cursos abiertos, por ejemplo, los realizados en el Instituto Alemán de Madrid, como en Escuelas Oficiales o centros privados como el «Pequeño Teatro», han padecido una serie de limitaciones que han constreñido su eficacia: carencia de continuidad y lógica; falta de profundidad en el tratamiento de los temas; intereses por un determinado tipo de personas y exclusión de otras... Al afrontar estos problemas queremos proponer como objetivo de este departamento la realización de actividades formativas a todo nivel, llevadas de manera continua y completamente descentralizada. Entendemos que el horizonte de esta formación no se limita al actor, como es costumbre, sino a todo elemento integrante del grupo, con lo que habrían de abordar todos los capítulos: Actor, Director, Dramaturgo, Técnico, Espacio Escénico, Escenografía y utilización de materiales, Administración... en un intento de completar nuestros conocimientos sobre los diferentes aspectos que inciden en nuestro trabajo. Esto supone la necesidad de una serie de técnicos —a todo nivel— que parta de nuestros propios condicionamientos y esté comprometida con nuestros problemas.

En una primera etapa, y de manera general, el departamento podría atender a dos tipos de actividades.

- a. «*De realización continuada*». Clases y cursillos sobre temas de continua necesidad de ampliación, como por ejemplo, trabajos sobre el cuerpo y la voz del actor, elaboración de un texto... todo aquello que incida directamente en nuestro elemento de comunicación con el espectador y su puesta a punto continua. Este tipo de actividades se realizaría de forma rotativa y descentralizada mediante equipo de monitores por toda la geografía.
- b. «*De realización frecuente*». Cursillos monográficos sobre temas determinados que reclamen nuestro interés. La forma de realización sería igualmente descentralizada.

Se prevé en este departamento un Consejo Programador de las actividades del que es responsable directo el Encargado de Formación. Además, la elección de profesores fijos para los temas de carácter continuo y general y la de profesores eventuales para cursos monográficos. Todas estas actividades se realizarán sobre la base de la autofinanciación. Un ejemplo de que este tipo de proyectos es realizable lo confirmaría el balance económico del curso de E. Buenaventura que publicamos en un anexo de este boletín.

Las primeras actividades de este departamento serán: Una encuesta a rellenar por los grupos para conocer la situación real de sus necesidades, para tomar como base los datos de la realidad antes de aventurar una programación fantasma.

Del mismo modo se están formando equipos de monitores que puedan —a petición de los grupos— ampliar la efectividad del curso impartido por E. Buena-ventura. Como trabajo previo se está elaborando en este momento el material que se deriva del curso realizado en Madrid para su publicación en el primer número de los textos coleccionables.

3. Departamento de Difusión

El Departamento de Difusión nace de la necesidad de afirmar los públicos descubiertos hasta hoy por los grupos independientes y de apoyar en ellos los circuitos que aseguren la subsistencia económica, raíz de toda independencia. Pensamos que para su consecución es necesaria la creación de una figura hasta ahora suplida en cada grupo por el encargado de contratos y giras, que con dedicación plena y mentalidad de empresario al servicio de los grupos, se encargue de realizar un verdadero «estudio de mercado» sobre el que cimentar la economía del teatro Independiente. Esta fórmula que pretendemos poner en marcha puede causar sorpresa en la mentalidad un tanto idealista y aventurera que ha caracterizado a una gran parte de la historia del T.I. En el momento presente nos parece que una postura de extremo realismo es poner en consonancia los ideales de independencia de los grupos con la verdadera llegada al público para el que trabajan, derivando de ahí el sustento económico que sanee las contradicciones de tipo empresarial, vinculaciones administrativas mediante subvenciones que pueden adulterar el proceso de creación, etc. Esto supone también establecer un régimen «autárquico» medido sobre nuestras posibilidades, estudiado lo más realistamente que es posible.

Según esto, el Departamento de Difusión se va a encargar de tres tipos de funciones: La primera, de régimen interno de la oficina, en cuanto a funciones de coordinación puramente burocrática, que por su carácter-mecánico y administrativo puede realizarse a través de una secretaria-o competente. La segunda, programación de giras por el ámbito nacional o internacional a los grupos asociados; y en locales comerciales cuando surjan. Por el momento las giras en el ámbito regional quedan a la iniciativa de los grupos de cada región. La tercera, consiste en gestionar trámites administrativos, asuntos legales, sanciones gubernamentales, etc... ya que la disposición de esta oficina puede evitar desplazamientos inútiles a las gentes de los grupos.

Se prevé, en un segundo momento, la separación de la primera y la tercera función en un departamento puramente administrativo, en la idea de que el trabajo que va a requerir el estudio y la realización de los circuitos independientes va a adquirir con el tiempo un volumen considerable. La idea base es asegurar la estabilidad y la continuidad de locales donde de forma más o menos esporádica se están realizando actividades teatrales: centros de cultura, asociaciones, clubs juveniles, centros educativos, Cajas de Ahorro, Ateneos, Locales de barrio, parroquias... que pueden desarrollar una labor más continua y rentable. En definitiva, la coordinación conjunta de los espectáculos de los grupos es lo que puede dar consisten-

cia y eficacia al teatro independiente y, al mismo tiempo, descentralizar el teatro y realizar una democratización de la cultura.

En la idea de que las funciones 1.^a y 3.^a quedan suficientemente explicitadas en su enunciado, queda esbozar las líneas de actuación de este departamento en orden a la difusión de los espectáculos. En primer lugar, creemos que aunque reservando la atención preferente a los espectáculos de los grupos inscritos en la organización, podrían difundirse también en momentos determinados espectáculos parateatrales, musicales o, si ocurre, espectáculos teatrales realizados por actores de la profesión que han evitado los cauces mercantilistas de la empresa de explotación capitalista.

Elemento fundamental en el juicio sobre los espectáculos que han de ser difundidos a través de este departamento es el «*Comité Orientador*» compuesto por dos miembros del grupo que pide sea difundido su trabajo, responsables de los departamentos de difusión e información y tres personas elegidas de común acuerdo entre gentes del T.I., especialistas en alguno de los aspectos en que está implicado el espectáculo. En principio, este comité tratará de formarse en la propia región a que pertenece el grupo, de forma que en el transcurso de una representación que el grupo realice se lleve a cabo una confrontación pública del espectáculo, a ser posible a través de un coloquio con los asistentes y al que han de seguir las deliberaciones del comité con el fin de examinar las características del espectáculo, el público al que puede ir destinado, el porcentaje impuesto sobre el «cachet» o taquilla con destino al centro, las conveniencias o inconveniencias de la difusión del espectáculo... etc. El carácter del comité es, como su nombre indica, orientador. En caso de que no se llegue a un acuerdo, se pedirá el consenso de la junta regional, a quien corresponde el carácter decisorio sobre la programación del espectáculo.

En capítulo aparte figuran los datos que es necesario aportar al centro por parte de los grupos así como los requisitos necesarios para las giras, y su mejor funcionamiento. Merece especial atención entre ellos la cumplimentación de tres fichas que van a proporcionar datos informativos posteriores y que se detallan en otro lugar. En un primer momento se prevén con carácter continuo en este departamento el encargado de programación y una secretaria con horario continuo que puede atender también trabajos de otros departamentos.

III. CONCLUSIONES ADOPTADAS EN LAS REUNIONES

Al presentar este proyecto en las reuniones integradas por miembros de diversos grupos de la geografía del país se llegó a las siguientes conclusiones que si bien no tiene un carácter absolutamente definitivo son, hasta ahora, las de mayor carácter democrático y a las que debemos atenernos hasta que, terminado este proyecto de rodaje, pueda ser retomado el proyecto por una asamblea general de los delegados de los grupos asociados. He aquí el texto de dichas conclusiones:

1. Caracteriza a los grupos un planteamiento cooperativista en lo económico y democrático en lo organizativo. Se prevé un ejercicio fiscal que denuncie el incumplimiento de estos supuestos en el interior de los grupos.
2. Se convoca a esta organización a todos los grupos de pequeña o gran difusión que las juntas regionales consideren oportunos. Con los grupos aficionados y con los grupos de base se mantienen relaciones informativas a través de la revista, publicación de textos.... etc., del mismo modo que con otros sectores de la profesión teatral o de la cultural en general.
3. No podrán pertenecer a la organización los grupos vinculados clara y directamente a la Administración. El ejercicio fiscal sobre estas vinculaciones corresponde realizarlo a la junta regional.
4. Respecto a la estructura empresarial, los grupos de teatro se dedicarán a los públicos que han descubierto en estos años pasados, que se congregan habitualmente en locales no comerciales. Evitarán los intermediarios interesados en los beneficios que la distribución del teatro comporta: representantes, empresarios de compañía u empresarios de local. Ocasionalmente, cuando el acceso a locales comerciales se juzgue oportuno, las condiciones de contratación han de ser gestionadas desde el Centro. La difusión del teatro de grupos estará canalizada a través de la organización del Centro, que debe contar con un nuevo elemento: el representante de los grupos con verdadera mentalidad de empresario al servicio de los intereses comunes de quienes representa.
5. El Departamento de contratación se encargará de programar giras por el ámbito nacional a los espectáculos de los grupos asociados. Estudiará la posibilidad de circulación de otros grupos parateatrales, musicales, etc., cuya difusión se considere necesaria aunque no pertenezcan a la organización.
6. Queda a disposición de los Centros regionales —si lo creen oportuno y pueden hacerlo— la organización de circuitos regionales para los grupos de la misma región, circuitos sobre los que se ruega información al Centro. Se excluyen de la contratación los grupos anteriormente excluidos por vinculaciones administrativas o empresariales.
7. Los grupos de aquellas regiones de marcada autonomía y posibilidades de organización de actividades culturales, cuando programen actuaciones de grupos de otras regiones, deben hacerlo a través del Departamento de Difusión, que está obligado a darles preferencia. Estos mismos grupos asociados de las regiones, cuando quieran contratar grupos no pertenecientes a la organización, deberán reservar prioridad a los asociados. No contratarán grupos o compañías comerciales o grupos vinculados a la Administración.
8. Según esto, y en orden a una mayor eficacia, los archivos de los grupos particulares han de fundirse en el archivo común del centro.

IV. BREVE ESBOZO DEL FUNCIONAMIENTO DE LA ORGANIZACION

En la oficina abierta en Madrid, con el nombre de «ESTUDIO DE TEATRO», tienen su sede los tres departamentos y en ellos cumplen horario asiduamente sus responsables: *Difusión*: José Manuel Pérez Aguilar. *Formación*: Enrique Patiño. *Información*: Moisés Pérez Coterillo. La oficina estará en servicio para consultas y gestiones de los grupos de 10 a 2. El horario de trabajo será de 9 a 3, contando con que, a partir del mes de febrero, comenzará a trabajar en la oficina una secretaria que atiende a los tres departamentos. Para mayor eficacia es conveniente que las gestiones quehan de hacerse personalmente en la oficina se comuniquen antes por teléfono. Por otra parte, conviene insistir en que este local es un lugar de trabajo y que exigirá un ritmo de asiduidad y constancia que piden su dedicación absoluta a las actividades de la organización, por lo que proponemos que únicamente sea utilizado para reuniones de las diversas comisiones de trabajo del centro.

1. Condiciones de admisión de los grupos

La admisión se realiza en este momento y directamente a través de esta comunicación a los grupos de quienes tenemos referencia, con tal de que lo comuniquen al responsable provisional de zona, con el fin de poner en marcha el aparato regional. Después es la zona quien admite y gestiona la entrada de grupos. Condiciones de admisión son:

- a) *Pago de cuotas*: Cuota de inscripción, 500 ptas. Se prevé también una cuota semestral, aunque no están especificadas ni las fechas ni las cantidades; conviene insistir en que en el momento en que funcionen los circuitos de difusión estas cuotas tienden a desaparecer. Corresponde a las futuras reuniones de delegados de zona y de grupo fijar este término, mientras sea necesario mantener la citada aportación.
- b) *Material informativo*: Nombre, dirección, responsable/es del grupo a efectos de contratación, información, relaciones públicas..., copia de estatutos presentados al Ministerio de I. y T. y fecha de inscripción. Margen de difusión de sus actividades: nacional, regional, local. Copia de sus direcciones y relaciones con centros culturales, entidades contratantes de sus espectáculos, etc.
Historial y montajes realizados, con fecha de estreno y número de actuaciones.
- c) *Recibe a cambio del centro*: Información de organización interna: boletín y comunicaciones. Revista mensual y número mensual de la edición de textos de teatro. Gestión de asuntos administrativos: presentación de estatutos, gestión de censura, etc.

2. Condiciones de difusión de los espectáculos

El departamento de difusión programará solamente giras por el ámbito nacional o internacional y contrataciones especiales con empresarios de locales comerciales. Las giras y contrataciones regionales quedan a la libre organización de los grupos y sus zonas respectivas. Como condiciones para que puedan difundirse los espectáculos se señalan las siguientes:

- a) *Visión-Informe del comité orientador*, detallado en otro lugar, en donde se deciden los detalles relativos al tanto por ciento, tipo de público al que preferentemente está dedicado el espectáculo... etc.
- b) *Materiales*: Texto o guión, en su ausencia, Ficha de texto. Permiso de censura, condiciones de espacio, luminotecnica, transporte...
- c) *Copia de fichero de entidades contratantes*.

Este tipo de reglamentación, como todo, tiene un carácter absolutamente provisional; desde ahora ha de ir programándose el estudio de unos estatutos generales de la organización y otros de régimen interior que han de sustituir a estas simplísimas líneas de funcionamiento propuestas este momento.

V. PRESUPUESTO MENSUAL

GASTOS PREVISTOS

Mantenimiento del local	10.000
Revista	15.000
Edición de textos de teatro	10.000
Material de oficina	2.000
Gastos de correo	1.500
Sueldos de 8.000 a los tres responsables y a la secretaria	32.000
Margen de imprevisión	9.500
TOTAL	80.000

INGRESOS IMPREVISTOS

Como en este momento están pendientes muchas de las gestiones, estos datos tienen carácter puramente aproximativo. No como en los gastos, que tienen más precisión.

Cuota anual: (1.000 ptas por 50 grupos dan al mes)	4.000
Revista y Textos:	
100 ejemplares vendidos suscripción	4.500
150 ejemplares vendidos en giras	9.000
250 ejemplares vendidos a los grupos	15.000
TOTAL	28.500

Difusión: para conseguir la diferencia del presupuesto de gastos, este departamento tiene que realizar 47 representaciones mensuales a 10.000 ptas sobre las que se carga el 10 por 100. Es decir	47.500
TOTAL	80.000

Nota importante: El Departamento de Difusión prevee 60 representaciones mensuales como capacidad actual según las posibilidades existentes en este área de las que se tiene perfecto dominio, sin avanzar nuevos planes de extensión. Del mismo modo, también se comienzan a programar semanas, cursillos y conferencias a petición de entidades contratantes o de grupos.

VI. LEGALIZACION

En este momento se estudia con un equipo de abogados cuál es la fórmula legal que dé carácter de validez jurídica a este proyecto. Por el momento hemos comenzado a funcionar, en espera de que en breves semanas se consiga la tramitación pertinente.

Madrid, 4 de febrero de 1974

PRIMER EDITORIAL DE LA REVISTA «PIPIRIJAINA»*

Pipirijaina

Lo que son las cosas. El teatro de los grupos independientes vuelve a ser noticia. Veinte años de silencio y catacumbas, apenas alterados por dos o tres relumbrones, con motivo de un estreno superlativo o para orquestar los festejos de una pretérita primavera política. Han bastado dos meses escasos para que casi al toque de arrebato hayan pujado uno tras otro artículos y reportajes en la prensa diaria y en los semanarios de gran tirada. Justo en este momento, cuando circulan menos espectáculos, y cuando los grupos de más brillo y renombre están en crisis, si no se han muerto de inanición o de pena; justo en este momento en que los más vigorosos preparan sus próximos espectáculos. Hay en todo este apresuado montaje un tic de pudicia y de rubor, como si de un olvido lamentable se tratara el haber mantenido silencio.

Tan espectacular parece el despligue que nosotros mismos correríamos el riesgo de parecer parte de la opereta, un instrumento más, un hijo al fin, del montaje de recuperación. La verdad, no es cosa de negar que el sistema es algo así, como el aire que respiramos —o la polución, vaya usted a saber—, como el espacio en que nos movemos (¿qué por qué padecemos claustrofobia?) o el mismísimo suelo que nos soporta. Somos hijos de esta sociedad nuestra, que es a su vez fiel trasunto peculiar e implacable maquinaria que nos posee, versión a la española de todos los dogmatismos y de todas las intransigencias que han frenado la libertad humana desde que el hombre no es hombre. Lo reconocemos. Sólo dentro del apartado son explicables nuestros perfiles —ya seamos piezas inútilmente rentables, ya válvulas obstruidas de ideologías oponentes, ya siervos fieles y prudentes que inclinamos la cabeza y damos lustre, porque hay que comer—. Talante de reventadores no nos falta, eso sí. Y a pocas otras cosas podremos aspirar mientras siga la marcha. La real o la militar, da lo mismo. Ya que molestamos tan poco, si se nos permite hacer una puntualización, seríamos verdaderamente felices. Es posible que en los tiempos que corren pueda medirse este nuestro incipiente propósito por el rasero cronológico de nuestra historia última y que se nos llame retoños del aper-

* Publicado en «Pipirijaina». N.º 1, Marzo de 1974.

turismo y de la nueva era que se inicia en nuestro país, etc, etc. La verdad es que a fuerza de ser sinceros nada podría ser más equívoco. Nacimos antes y seguimos vivos después. La apertura es flor de un día, ya se sabe que en esta tierra de cardos y mesetas cualquier helada puede doblar el tallo más apuesto, y a la postre la misma realidad termina por revelar su identidad invariable.

La historia de los grupos de teatro independiente en nuestro país no puede escribirse como las crónicas de la corte porque no ha tenido corte, ni si se descuida, corral. En los sótanos de la Administración lo que sí podrá encontrarse es un largo cementerio, un abultado informe de actas de defunción y un pormenorizado detalle de las intransigencias que han causado las bajas. Nada más.

El teatro independiente cae del otro lado, y en el otro lado sigue.

Si nos atrevemos a salir a la calle con una publicación mensual, fundamentalmente destinada al teatro que hacen los grupos, es porque creemos que existe un público cada vez más ávido de acceder al hecho teatral, un público que asiste con cierta regularidad a unos locales donde se está haciendo cada vez más habitual y más suyo un medio de comunicación que en otros lugares es patrimonio exclusivo de una clase que lo moldea a su gusto o capricho. Es a este público —y naturalmente al que forman los componentes de los grupos y las gentes ligadas de una forma profesional y seria al teatro— a quien pretendemos dirigirnos y a quien pensamos aportar cada vez un material fundamentalmente informativo y crítico que recoja el acontecer variopinto de cada grupo y de cada región. No han de faltar informaciones de allende los mares y los Pirineos ni tampoco los ensayos, medidos y sopesados, eso sí, o contrapesados con un estilo rajado a veces, irreverente y a la vez repensado. Contamos con la información directa de los grupos a quienes pertenece por derecho esta publicación, con su crítica a nuestro trabajo y con sus colaboraciones habituales.

Las gentes que nos sentamos cada semana en esta mesa de redacción —que sirve además también para muchas otras cosas, faltaría más— somos, o vamos a ser en breve, profesionales de la información que elegimos como campo de trabajo específico el ámbito del teatro. Codo con codo, y a partes iguales, gentes de los grupos que proponen, modifican, aportan experiencias y necesidades compartidas. En el horizonte, y dicho con toda humildad y sin asomo de petulancia, está al crear una escuela de críticos, entendiendo por el apelativo —casi insulto— el profesional que intenta una mediación entre el espectáculo, el grupo y el público sirviendo los datos informativos y aportando una visión a la vez plural y rigurosa que ordene todos los materiales que el espectáculo conlleve, en confrontación con un proceso social en curso del que el teatro no puede sentirse ajeno.

Propósito fundamental de este empeño que hoy comienza es dar cabida a la confrontación, al debate, a las discusiones y planteamientos que desde todos los puntos de confluencia puedan hacerse. No quisieramos más dogmatismo que el de la pluralidad, si el tiempo lo permite y nuestras instituciones rectoras no mandan lo contrario. En fin, esto de hacer declaraciones de principios puede parecer un tanto pretencioso, cuando el futuro que se abre ante nosotros es tan incierto.

Sirvan en el peor de los casos para ponerlas de epígrafe en nuestra sepultura. No será la última vez —como ésta tampoco ha sido la primera que un proyecto de interrelación de grupos se intenta poner de pie— que terminemos con los huesos mondos en el muladar. Que así no sea. Queda explicar que «pipirijaina» era el nombre común de las compañías de cómicos ambulantes. Hemos pensado que le viene bien el nombre a este hijo nuestro, ni prematuro ni postrero, fruto de nuestros desvaríos, posiblemente, que hoy echamos a andar por la ancha y multicolor geografía. Que haya suerte y salud para contarlo.

P.

AUTOR, GRUPO Y CONSTRUCCION COLECTIVA*

Luis Matilla

Aunque parecía una especie destinada a extinguirse, no es raro tropezarse en la actualidad con dos tipos de autores todavía en ejercicio: el escritor con obra dramática incorporada dispuesto a estrenar no importa cómo ni a qué precio; y aquel otro, que aún no llevando la obra bajo el brazo de modo perenne, a la menor flaqueza del interlocutor, la enviará por correo, amenazando con llamar al día siguiente con la pretensión de obtener un juicio crítico preciso y por supuesto favorable.

Frente a las actuales circunstancias marginadoras de todo teatro que no parte de la evasión o del compromiso domesticado, presenciar la reafirmación de autores que lo único que pretenden es utilizarnos para hablar de «su» teatro, resulta un tanto penoso y casi, casi grotesco. La concepción colectiva del teatro de sus brillantísimas declaraciones en prensa, queda ahogada por una trayectoria personal, aislada e insolidaria con intentos en los que no se van a inscribir nuestros nombres con letras luminosas, ni tampoco se nos va a pedir la obra «acabada» o «clásica». Trabajar de una forma diferente supone tanto como iniciar un camino hacia ese inesperado, para llegar al cual deberemos romper los individualismos que nos convierten en seres pequeñitos, resentidos e incapaces de prestar nuestra entrega a gentes que no se encuentren en idéntica onda de «aclaramiento mental universalista».

No quisiera que se interpretaran estas palabras como una negación a la obra individual de todo autor; ella es necesaria ya que en numerosas ocasiones nuestros intentos no corresponden con los del grupo, y en ningún momento hemos de arrastrar a ellos si la experiencia no es comúnmente necesaria. Tan sólo intento cuestionar el autor atrincherado tras su máquina de escribir sin dar un paso por colaborar en ese proceso a veces descorazonador y en el que no siempre se le va a convocar como autor aureolado, sino como simple hombre del «otro» teatro, dispuesto a ocupar un lugar en el esfuerzo común. Pienso que cada día los grupos se encuentran más sensibilizados a no ser utilizados como trampolín de las ambiciones per-

* Publicado en «Pipirijaina», N.º 1, Marzo de 1974.

sonales de aquéllos que se aproximan con el único fin de ser potenciados y desaparecer con las ganancias.

¿Quién ha de dar el primer paso a la hora de la integración positiva, el autor o el grupo? Pienso que el primero que llegue a la convicción de que el aunar esfuerzos es la única forma viable para contestar a aquéllos que no cuestionan su realidad ante la seguridad del respaldo que ofrece el poder.

El trabajo de un autor en un grupo que plantee una auténtica construcción colectiva, adquiere una doble dimensión que desborda el simple trabajo técnico para constituirse en una forma de lucha distinta a validar dentro de un sistema que espera respuestas individuales para las que se encuentra perfectamente preparado, dados sus años de experiencia esterilizadora.

Creo que la labor de un autor dentro del grupo debe partir de unas premisas perfectamente definidas, tanto para el propio autor, como para cada uno de los componentes del conjunto: la incorporación del escritor ha de basarse en el deseo de que éste asuma un puesto en la comunidad, en orden a colaborar en la investigación y análisis de los temas necesarios para el desenvolvimiento de la dinámica del grupo y de aquellos otros trabajos que conduzcan a la preparación y puesta en pie de un montaje escénico.

Uno de los graves problemas con los que tropezamos a la hora de plantear esta mutua vinculación radica en el excesivo respeto o el extremo desprecio a la labor del autor. La dificultad se encuentra precisamente en lograr ese positivo equilibrio que convierte al autor, durante la elaboración del texto y su puesta en pie, en un miembro más del grupo, considerando objetivamente cuál puede ser la funcionalidad de su aportación sin que en ningún momento primen sus intereses particulares sobre la totalidad del intento colectivo. Sólo consiguiendo un perfecto engranaje de funciones, de «artesañías» dentro del grupo, se podrá conseguir un resultado auténticamente coherente. Los fallos tendrán mucha menor importancia si son asumidos por la totalidad de los miembros y si la autocritica parte de la objetiva valoración de los fines planteados, de los medios utilizados para conseguirlos y de las posibilidades reales del grupo para satisfacerlos. La difícil fórmula «todos, todo», no siempre conveniente, en una primera etapa, es consecuencia de un largo y efectivo proceso de puesta en común. Plantear esta forma de colaboración de un modo prematuro puede ser causa de un empobrecimiento total de la respuesta colectiva. Uno de los trabajos posibles de un autor dentro de un grupo es el de ordenar materiales e impulsar y obtener una colaboración mayoritaria a la hora de ordenar las propuestas más o menos colectivas. En este momento de la construcción, se suelen producir numerosas inhibiciones que resultan negativas, ya que ideas tal vez no plenamente aprovechables en un planteamiento definitivo, podrían constituir la base de transformaciones o búsquedas valiosas para el proceso de progresión del intento. No se trata tanto de escribir todos, como de ofrecer materiales de construcción para que el equipo ordenador, en el que se encontrará el autor, vaya elaborando a medida que éstas tomen forma.

La situación actual me parece bastante clara; la dispersión de esfuerzos nos ha

conducido a una total precariedad en nuestras relaciones y, lo que es aún mucho más importante, en la recuperación de un público que se desinteresó del teatro como medio de plantear una comunicación esclarecedora de nuestra realidad. Los autores de algún modo «independientes» se enfrentan ante dos actitudes posibles: continuar dando la batalla por su cuenta y terminar siendo «descubiertos» por compañías comerciales al uso, o vincularse a los grupos para realizar un trabajo mucho más complejo que por supuesto lleva aparejado notables dificultades de todo tipo.

Los caminos se encuentran abiertos para iniciar la progresión; de nuestra elección dependerá el lugar donde nos encontraremos mañana, suponiendo que el mañana no lo prohíba la censura.

L. M.

PROYECTO DE ESTATUTOS DE LA ASOCIACION NACIONAL DE GRUPOS PROFESIONALES Y PARAPROFESIONALES*

PREAMBULO

A la vista de los resultados del período inicial de prueba en orden a la creación de una Federación Nacional de Teatro Independiente, constatamos lo siguiente:

- a) No parece viable la existencia de una Federación Nacional de Teatro Independiente operante y democrática, si no es sobre la base de la madurez y autonomía de las Federaciones regionales.
- b) La necesidad de los Grupos Profesionales y Paraprofesionales de crear transitoriamente un frente común independiente del funcionamiento de las diversas Federaciones Regionales.
- c) No sólo creemos no es incompatible el proceso de maduración de cada una de las Federaciones Regionales con la defensa de la trayectoria e intereses de los Grupos Profesionales y Paraprofesionales, sino que consideramos ambos procesos, a la vez autónomos e interrelacionados, imprescindibles para crear las condiciones objetivas que permitan la existencia de una verdadera Federación Nacional de Teatro Independiente.

Consecuentemente con ello, creemos necesario crear una Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales abocada a extinguirse en el momento de creación de la Federación Nacional de Teatro Independiente.

Según esto:

PROYECTO DE ESTATUTO

A. GRUPO: CONCEPTO Y DELIMITACIONES

1. Forman parte de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales aquellos grupos profesionales y paraprofesionales que no mantienen relaciones de dependencia con la Administración.

* Madrid, 14 Abril de 1974.

2. Definen el concepto de grupo las premisas siguientes:
 - Continuidad: pervivencia en el tiempo y estabilidad en el trabajo.
 - Democracia: representatividad de sus miembros a niveles de trabajo, decisión y organización.
 - Cooperativismo: responsabilidad igualitaria en el destino económico del grupo, que implica los bienes económicos y de producción tanto en su aspecto de activo como de pasivo.
3. Son grupos profesionales los que, constituidos sobre las bases previstas en el artículo precedente, mantienen comunes niveles de disponibilidad, total dedicación, movilidad a nivel nacional, autosuficiencia económica y responsabilidad y autogestión de su producto.
4. Son grupos paraprofesionales aquéllos que, sobre idénticas bases, están próximos a obtener, sobre proyecto interno operante, el mencionado status de los profesionales.
5. Se entiende por vinculación a la Administración:
 - a) Pertenencia a cualquier Organismo estatal o paraestatal.
 - b) La aceptación de subvenciones de dichos organismos que interfirieran en el proceso de autogestión y control de la distribución y producción de las actividades teatrales de los grupos.
6. Contradice el ejercicio de la profesionalidad la dependencia exclusiva de cualquier tipo de subvención, dado que aquélla está en relación directa con la venta de los espectáculos y la captación de públicos mayoritarios.
7. Ocasionalmente, cuando las circunstancias lo aconsejen, podrá gestionarse de común acuerdo entre los grupos de la Asociación la petición o aceptación de cualquier tipo de subvención que no interfiera ni a corto ni a largo plazo en la actividad de los grupos.

NOTA. Cuando en lo sucesivo estos Estatutos mencionen a los grupos profesionales, se entenderá se encuentran incluidos en dicha denominación los paraprofesionales.

B. ORGANIZACION

a) Junta General:

8. La Junta General es el único instrumento de gobierno y representatividad de la Asociación.
Composición.
9. Esta Asociación se rige por medio de una Junta General compuesta por un representante con voz y voto de cada uno de los grupos inscritos en ella.

Competencias.

10. Es competencia de la Junta General:
 - a) Admisión de nuevos miembros.
 - b) Exclusión de aquéllos que contravengan los requisitos exigidos en el articulado de estos Estatutos.
 - c) Determinación de las directrices a seguir por el Organo ejecutivo en sus diversas funciones.
 - d) Elección y remoción de los responsables de los departamentos y de la Secretaría del Organo ejecutivo.
 - e) Aprobación y reforma de los Estatutos.

Convocatorias.

11. La Junta General deberá reunirse en convocatoria ordinaria con periodicidad no superior a un trimestre.

Salvo casos excepcionales, será exigible la asistencia de todos los miembros de la Asociación así como la de los responsables de los distintos departamentos y de la secretaría del Organo ejecutivo.

12. Se prevé la realización de Juntas Generales Extraordinarias cuando las circunstancias lo reclamen, a petición de cualquier de los responsables del Organo ejecutivo, o bien de cualquier de los grupos pertenecientes a la Asociación.

Sistema de representatividad.

13. Para que surta efecto toda decisión en materia de admisión de nuevos miembros, así como en la reforma o revisión de estos estatutos, será necesaria su aprobación por las dos terceras partes de todos los miembros de la Asociación.
14. Para la exclusión de algunos de los miembros de la Asociación, así como para la elección y remoción de los responsables de los distintos departamentos y de la secretaría del Organo ejecutivo, será precisa la aprobación por la mitad más uno de los miembros de la Asociación.
15. Toda decisión de la Junta General no comprendida en los artículos 14 y 15 será vinculante para todos los grupos de la Asociación cuando sea aceptada por la mitad más uno de los miembros asistentes a la Junta General.
16. El «quorum» se establecerá con la asistencia a la Junta General de las dos terceras partes de sus miembros.
17. En el caso de no existir «quorum» a la primera convocatoria de las Juntas Generales, se realizará una segunda, en la que el «quorum» quedará establecido con los asistentes.
18. En las decisiones que se prevén en los artículos 14 y 15, será posible efectuar la emisión del voto, mediante comunicación escrita al Organo ejecutivo, teniendo en cuenta lo establecido en el párrafo 2.º del artículo 11.

Admisión.

19. Todo grupo que desee formar parte de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales, deberá presentar en la oficina del Organo ejecutivo un informe detallado por escrito, en el que se especifiquen objetivos, funcionamiento e historial, así como posibles incompatibilidades con el articulado de estos Estatutos.

Sistema económico.

21. Esta Junta General es en sí misma cooperativista en relación a las posibles pérdidas y ganancias que se devenguen de la gestión de su órgano ejecutivo.

b) Organo Ejecutivo

Composición.

22. El Organo ejecutivo estará compuesto por tres departamentos: Difusión, Formación e Información y una secretaría administrativa.

Funciones.

23. Es función del Organo Ejecutivo materializar las decisiones de la Junta General, así como ostentar de forma permanente la representación de ésta.
24. Será competencia del Departamento de Difusión la distribución en todo el ámbito nacional e internacional de todas las representaciones de los espectáculos de los grupos pertenecientes a la Asociación.
25. Será competencia del Departamento de Formación la programación y desarrollo de cualquier tipo de actividad que permita la obtención de un nivel óptimo de capacitación.
26. Será competencia del departamento de Información la publicación de Textos de teatro y una Revista especializada.
27. Será competencia de la Secretaría Administrativa:
 - a) La organización y mantenimiento del régimen interno del Organo ejecutivo.
 - b) La gestión económica del mismo.
 - c) La tramitación de gestiones administrativas y legales.
 - d) La creación de canales de relación de los grupos de la Asociación entre sí y de éstos con el exterior.
 - e) Coordinación y distribución del Boletín de circulación interna.

Responsables de departamentos y secretaría.

28. Al frente de cada uno de los departamentos y de la secretaría administrativa, habrá un responsable elegido por la Junta general, no vinculado directamente con los intereses de ninguno de los grupos pertenecientes a la Asociación.
29. Estos responsables disfrutarán de plena capacidad ejecutiva en cuestiones propias de sus respectivos departamentos, respondiendo de sus decisiones ante la Junta General.

30. Estos responsables de departamentos y secretaría deberán presentar a la Junta general:
 - a) Inicialmente un programa de la actividad a realizar.
 - b) En cada una de las Juntas generales ordinarias, un informe de las actividades de sus respectivos departamentos y secretaría.
 - c) Anualmente un Balance general de actividades.
31. La Asociación Nacional de Grupos Profesionales contrae la obligación de remunerar los servicios de los responsables de cada departamento y de la secretaría.
Consejo Orientador.
32. En orden a la consecución de los objetivos del Departamento de Difusión, se creará un Consejo Orientador, encargado de determinar en primera instancia la viabilidad de distribución de los espectáculos de los grupos asociados.
33. La composición del Consejo Orientador será la siguiente:
 - Responsable del Departamento de Difusión.
 - Dos grupos asociados, que nombrarán de entre sus componentes a un delegado para esta gestión.
 - Dos personas implicadas en los presupuestos de los grupos asociados pero no vinculadas directamente a éstos.
34. La composición del Consejo Orientador será determinada en cada caso por la Junta General.
35. Todo Grupo podrá recurrir a la Junta General ante las decisiones del Consejo Orientador.
Consejo de Redacción.
36. Se creará un Consejo de Redacción, encargado de la composición de la Revista que publicará la Asociación.
37. A propuesta del responsable del Departamento de Información, que cumplirá en el citado Consejo de Redacción una función coordinadora, la Junta General aprobará la composición definitiva del mismo sobre las bases siguientes:
 - Un número determinado de profesionales de la información interesados en el desarrollo del Teatro Independiente.
 - Un número igualmente determinado de componentes de los grupos asociados con misión orientadora.

C. APENDICES

- a) Relación con las Federaciones Regionales.
38. Los miembros de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales lo son a su vez de sus respectivas Federaciones Regionales, con plenitud de derechos y obligaciones.
39. Dadas las necesidades que han impulsado la creación de la Aso-

ciación Nacional de Grupos Profesionales, los miembros de dicha Asociación quedan obligados a potenciar la puesta en marcha y desarrollo de las Federaciones respectivas, con el acatamiento a la estructura y a la normativa que exista en las mismas, siempre que no lesionen los intereses de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales.

40. Todas las iniciativas o propuestas presentadas por los grupos profesionales a desarrollar en cada Federación Regional, deberán ir canalizadas a través de los Organos ejecutivos propios de su Federación respectiva.
41. Dadas las condiciones de total dedicación, disponibilidad y movilidad de los grupos profesionales, con carácter subsidiario y dentro de las directrices marcadas por los respectivos órganos de gobierno de las Federaciones Regionales, aquéllos vendrán obligados a desarrollar labores ocasionales o permanentes concretas que potencien el desarrollo de las actividades en su zona.
42. El Organo ejecutivo de la Asociación Nacional de Grupos profesionales mantendrá relaciones de colaboración con los órganos ejecutivos de las distintas Federaciones Regionales, concretadas en las siguientes notas:
 - Intercambio a nivel informativo, en beneficio de la futura Federación Nacional de Teatro Independiente.
 - Poner a disposición de las Federaciones Regionales la actividad que desarrollen los distintos departamentos en que está estructurado el Organo ejecutivo de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales.
 - Servir como mediador entre las distintas Federaciones Regionales a petición de éstas, en lo que concierne a la difusión de las actividades teatrales de las zonas respectivas.
 - Ejercer la representación de los miembros de la asociación de los grupos profesionales en cuanto a la difusión de sus actividades en las diversas zonas, tanto a iniciativa de los grupos de la Asociación, como de los respectivos departamentos de difusión de cada Federación Nacional.
43. Dado el carácter transitorio de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales, toda la organización y medios naturales de la misma tiene como fin su trasvase a la futura Federación Nacional de Teatro Independiente, a cuyo último fin se apunta.

DISPOSICIONES FINALES

44. Corresponderá la interpretación de estos Estatutos, en caso de discrepancia, a la Junta General.

45. Estos Estatutos obligarán en toda su articulación a cuantos grupos los suscriban, tanto en la actualidad como en lo sucesivo.

DISPOSICION TRANSITORIA

1. La Asociación Nacional de Grupos Profesionales asume como instrumento ejecutivo el actual «Estudio de Teatro» con todos sus departamentos.
2. En el período de tiempo que va desde la propuesta de estos Estatutos a su definitiva redacción se realizará la liquidación del ejercicio de la anterior etapa de «Estudio de Teatro».

Madrid, 14 de abril de 1974

Suscriben este proyecto de Estatutos y pasan a formar parte de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales los siguientes grupos:

A-71 de Barcelona.
Bojiganga de Madrid.
Chácena Actores Asociados de Madrid.
Ditirambo Teatro Estudio de Madrid.
El Can Non de Madrid.
Ensayo Uno en Venta de Madrid.
PTV de Valencia.
Tábano de Madrid.
Teatro del Mediodía de Sevilla.
Tranco de La Coruña.

EL ESCENARIO Y LOS GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE*

Gerardo Vera

No creo necesario insistir en la importancia de la Escenografía dentro del actual desarrollo de las nuevas tendencias teatrales. Lo que me propongo en estas líneas es aclarar, en la medida de mis posibilidades, la situación del escenógrafo dentro y fuera de las estructuras comerciales del teatro en nuestro país. Hemos asistido y estamos asistiendo a la desaparición del «*hombre de teatro*» en su concepto más individual para dar paso a una concepción colectiva del hecho teatral, más coherente y a todos los niveles más eficaz, como lo pueden demostrar los mejores montajes realizados hasta ahora a partir de unas bases de participación colectiva.

Ahora bien, si analizamos detenidamente la composición de estos grupos que han realizado los montajes clave en el desarrollo del Teatro Independiente, vemos un tanto por ciento elevado de actores, una persona encargada del funcionamiento general del grupo (a niveles de dirección escénica o de coordinación del montaje) y muy poca gente, en algunos casos casi nadie, encargados de planear o coordinar la parte plástica del espectáculo. Me estoy refiriendo a la vinculación de escenógrafos con los grupos. Escenógrafos o gente con una determinada visión de las características determinadas que un montaje debe de tener en lo que concierne al aspecto visual y plástico de la obra.

Una de las razones fundamentales estriba en la concepción absurda de que un planteamiento coherente supone un desembolso económico que los grupos no pueden costear. A esta concepción han contribuido dos cuestiones, a mi modo de ver, absolutamente fundamentales:

- a) La postura del escenógrafo limitado la mayoría de las veces a un trabajo exclusivamente fundamentado en el diseño y por lo tanto poco conocedor del trabajo práctico basado en una concienzuda investigación de materia-

* Publicado en «Pipirijaina». N.º 3, Mayo de 1974.

les. Deformación de la profesión que debemos agradecer al teatro comercial establecido.

- b) La falta de gente preparada incluso a los niveles más elementales, que carecen de una rudimentaria especialización y marginan este factor importante de la puesta en escena debido, la mayoría de las veces, a un desconocimiento bastante grande de cómo se puede llevar a cabo una realización de decorados y vestuarios sin recurrir a grandes desembolsos de dinero. En determinados almacenes y tiendas se pueden encontrar materiales asequibles a la economía de grupo más precaria.

En la mayoría de los países que han adquirido un desarrollo a nivel teatral medianamente importante, se está ya dando paso a la aparición del escenógrafo «artesano» frente al escenógrafo «artista» que supone todo un cambio de concepción de la profesión con un importante trasfondo ideológico. El concepto burgués del artista que plantea la puesta en escena desde su tablero y cuya participación en la producción de la obra es meramente de supervisión, se sustituye por la del hombre de teatro que no sólo estructura la escenografía, sino que planifica técnicamente su realización y participa activamente en su realización. En nuestro país esto que parecía prácticamente inviable, se ha empezado a desarrollar con los consabidos condicionamientos especiales que el teatro y todas las manifestaciones culturales sufren. En principio, es difícil, la supervivencia a nivel económico incluso en el teatro comercial, donde los escenógrafos «no colocados» cobran poco y mal, cuando cobran, y están obligados a tomar parte en montajes absolutamente reaccionarios.

Esto supone una obligada falta de dedicación a la profesión al tener que trabajar generalmente en otra cosa y tomar tu profesión casi a niveles de «hobby». Por otra parte, son pocos los grupos independientes que viven exclusivamente de su trabajo dentro del teatro y la mayoría de sus integrantes tiene que ganarse la vida en empleos que les ocupan gran parte del día. El escenógrafo participa también de estos condicionamientos y su intervención suele ser esporádica y casi nunca como miembro del grupo.

La capacidad para experimentar se va haciendo cada vez más cercante en el teatro comercial al uso, ya que el escenógrafo no suele ver su escenario completo y construido más que unos días antes del estreno, cuando es imposible rectificar. Lo mismo pasa con el vestuario. Siempre notamos a los actores muy incómodos con sus caracterizaciones, incorporadas durante el ensayo general, y ven su traje y el entorno como algo ajeno a ellos y, en cierto modo, impuesto. Por eso resulta más interesante participar en un montaje cuyas bases de trabajo sean comunitarias, aparte del consiguiente entendimiento ideológico entre los que trabajan para conseguir un teatro que exprese nuestros problemas y refleje las contradicciones de la actual sociedad española.

Una vez esbozados los problemas comunes a todos los que intentamos el desarrollo de un teatro útil y sin manipulaciones, voy a plantear las posibles alternativas que se ofrecen a los escenógrafos.

1. EL ESCENOGRAFO COMO MIEMBRO DE UN COLECTIVO DE ESCENOGRAFIA, DEDICADO A LA INVESTIGACION DE MATERIALES, CUYAS SOLUCIONES O POSIBLES HALLAZGOS VAYAN DESTINADOS A LOS GRUPOS INDEPENDIENTES

La creación de un colectivo de escenografía supone ya un paso adelante al estar basado en las aportaciones individuales de sus integrantes, con vistas a resultados de grupos o colectivos. Es difícil al principio limar problemas de «*personalidades individuales*», que deberán ir desapareciendo a medida que el grupo encuentre recompensado su trabajo con serios resultados en su investigación.

Este colectivo de escenografía bien podría aglutinar no sólo a personas especializadas en el asunto, sino a todos los miembros de los grupos de teatro en algún modo responsables de los decorados, el vestuario y el «*atrezzo*» de sus montajes respectivos. En este caso se debería valorar ante todo un trabajo a realizar sobre elementos, materiales, telas cuya utilización pudiera ser asequible a la economía de todos los grupos y que, utilizados con buena dosis de imaginación y de trabajo continuado, pudieran producir excelentes realizaciones plásticas. Una localización de almacenes y tiendas que facilitan material a precios bajos sería un primer punto de partida. Ahora bien, ¿cómo se puede garantizar la continuidad de un colectivo cuando se necesitan elementos tan básicos como un local de trabajo y la base económica necesaria para que sus integrantes pudiesen dedicarse seriamente a ello durante tres o cuatro horas diarias como mínimo? Por ahora, las posibles soluciones al problema se están resolviendo a nivel de buscar un local prestado y sacando tiempo de donde casi no hay. Lo que sí es cierto es que esta alternativa, una vez en marcha, debería plantearse a nivel general de grupos y, entre todos, dar con las posibles soluciones para su continuidad.

2. EL ESCENOGRAFO QUE, A NIVEL INDIVIDUAL, TRABAJA PARA LOS GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTES

La estructura del teatro comercial existente reduce la participación del escenógrafo a términos de intervención en los montajes, la mayoría de las veces «desde fuera» y su aportación está basada en una cierta gratuidad. Los elementos escenográficos raras veces están integrados en las obras, y las puestas en escena más recientes nos asombran por su falta total de funcionalidad. Por otra parte, los hallazgos más resonantes de los últimos años han estado basados en escenografías espectaculares y el escenógrafo ha pasado a ocupar un papel predominante en el panorama teatral —un escenógrafo consciente de su posición en el proceso de creación teatral llega a un punto donde se plantea su actividad y sus posibles aportaciones. Pasa de trabajar en montajes comerciales aparentemente consecuentes con los profesionales más serios de nuestra escena, a plantearse su participación en el mundo de los grupos independientes. Esto representa un cauce nuevo que está em-

pezando a explotarse. En estos grupos, la participación del escenógrafo es activa y debería estar vinculado al grupo desde los primeros trabajos de mesa —no sólo puede diseñar la escenografía, sino colaborar y aportar sus conocimientos para inventar un tipo de escenario funcional y anti-decorativo, es decir, utilizable. Las puestas en escena más interesantes han sido aquéllas en las que los elementos plásticos se encontraban absolutamente integrados en el conjunto total. Los trajes más logrados han sido aquéllos que no sólo ayudaban al actor a construir su personaje, sino que le facilitaban todo tipo de movimientos, trajes y escenografías creados «desde dentro» en abierta posición a los montajes comerciales, que aportan sus decorados y todos los elementos de la puesta en escena dos días antes del estreno como mucho. El escenógrafo, aquí, amplía su campo de experimentación y su trabajo se ve recompensado por una mayor eficacia.

3. EL ESCENOGRAFO COMO MIEMBRO DE UN GRUPO DE TEATRO INDEPENDIENTE, VINCULADO AL DESARROLLO DEL GRUPO EN TODAS SUS FACETAS

Los problemas que se presentan al analizar la anterior alternativa radican en el caso de que el escenógrafo, al trabajar un poco al margen del desarrollo interno del grupo (pueden coincidirle dos y a veces tres montajes al mismo tiempo) la mayoría de los casos no puede acudir a todo el proceso de ensayos, durante el cual se lleva a cabo la elaboración del espectáculo y no está presente en el proceso de creación del personaje por parte del actor. Por otra parte, a mí me parece que un escenógrafo que se une al grupo sólo durante el tiempo que dura la puesta en escena de esa determinada obra carece de una visión detallada y precisa de cuáles son los factores fundamentales que incurren en el grupo a todo nivel, su estilo, su visión del teatro y su manera de resolver las cuestiones prácticas que se plantean en cada montaje. La solución se plantea entonces a partir de la integración del escenógrafo en el grupo. Integración que puede ser de todo punto positiva. Lo que de algún modo habría que especificar es cómo se lleva a cabo esta vinculación. No es que el escenógrafo sea el único encargado de resolver los decorados de la obra. Más bien creo que debería ser un coordinador de las sugerencias que, a nivel plástico, pueden ser dadas por cualquiera de los miembros del grupo. Lo que sí es necesario es que él organice la relación de la escenografía y de los trajes, bien auxiliado por colaboradores de fuera del grupo (a veces da buenos resultados, pues descarga a los actores de participar en la producción técnica de la obra) o bien con miembro del grupo (dos o tres que en cada montaje se encarguen primordialmente de la realización técnica).

El escenógrafo aquí, como persona especializada, se encargará de un departamento fijo de escenografía, que fuese acumulando material de todas las obras del grupo, encargado del mantenimiento del material, coleccionando un stock de trajes, chaquetas, etc., de uso diario para su posible adaptación a un montaje poste-

rior y trabajando con varios miembros del grupo, adiestrándose en la confección y realización de elementos de «*atrezzo*», decorados y trajes.

Lo que realmente plantea problemas es la cantidad de trabajo que se acumula a la hora de resolver una determinada función. El diseñar y planificar los bocetos de toda la puesta en escena (que por supuesto sólo sirven de punto de partida o referencial inicial para luego ir transformándose con la participación de los actores y las dificultades específicas del montaje) lleva bastante tiempo. En esta primera etapa se trabaja más sobre formas y colores que sobre detalles precisos y esto lo puede llevar a cabo el escenógrafo sólo una vez que ha participado en el trabajo de mesa previo del grupo y conoce las características generales de la obra en proceso de elaboración.

Tras el diseño de las maquetas y los bocetos de los figurines, viene el trabajo sobre los materiales para realizar los elementos (si no es un material base para toda la puesta en escena, que debe estar claro desde el principio); aquí la aportación del escenógrafo es fundamental y aún puede resolver las primeras pegas de tipo técnico a nivel individual. Los problemas surgen a la hora de la realización de todo lo que se ha diseñado. En los grupos de teatro, la mayoría están más motivados para participar como actores que para tomar parte en la producción técnica de la obra. Por otra parte, la economía del grupo no puede permitirse el lujo de pagar realizadores (carpinteros, modistas) que trabajen para él y todo, o casi todo, se resuelve dentro del grupo. Para llevar esto a cabo de un modo lógico y coherente sería básico que en cada montaje tres personas del grupo organicen la producción, reduciendo su participación como actores (no necesariamente los mismos en todas las obras) y contando con colaboradores que casi siempre se encuentran dispuestos a echar una mano. Mi experiencia en este sentido con «*Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*» dentro del grupo Tábano me parece un ejemplo evidente de lo valiosos que son estos intentos para un escenógrafo al vincular unas fundamentales aportaciones del grupo a nivel colectivo.

G. V.

EL COMPROMISO DEL ACTOR ANTE EL TEATRO INDEPENDIENTE*

Ensayo Uno-En Venta

LAS ACLARACIONES

Una, que nos sale redonda.

Nos permitimos cambiar el término de «actor» por el más genérico de «hombre de teatro». Nos parece que, dadas las circunstancias actuales ideológicas, organizativas y técnicas de la mayoría de los grupos de Teatro Independiente, sería erróneo diferenciar al actor del resto de sus compañeros —que todos somos altos, guapos y con ojos amarillos-asquerosos—. Es más, creemos que según estas mismas circunstancias no existe el actor como ente individualizado o diferenciado de los demás. Y, sobre todo, como nos estamos refiriendo al COMPROMISO ante el T.I., es bien claro que ese compromiso, cuando existe o cuando se lleva adelante, no está desarrollado por el grupo de individuos que pueden desempeñar en la escena el trabajo de actores sino por todos los componentes de ese grupo. Es posible que esto no ocurra así en algún caso, pero sucedería entonces que el susodicho compromiso estaría básicamente mal planteado. Hablando claro, en un grupo de Teatro Independiente todos deben estar a las dudas y a las maduras. E, indudablemente, cuando se habla de COMPROMISO hay mucho de madurez, o debería haberlo.

Quede claro pues, que nos referimos al *hombre de teatro independiente*, al componente de un grupo constituido como tal.

—Y vamos por la segunda... aclaración —claro.

En los párrafos siguientes no tratamos de dogmatizar sobre nada ni para nada —aunque sólo sea para llevar la contraria—, sino de presentar un pequeño comentario sobre lo que la frase arriba subrayada nos ha sugerido. Es decir, *NO* pretendemos dar un patrón de muestra por el que tengan que ser cortados todos los grupos para llamarse y actuar entonces como «comprometidos», sino de exponer una idea de lo que NOSOTROS entendemos por tal.

* Publicado en «Pipirijaina», n.º 5. Julio de 1974.

Además, sucede que lo que digamos aquí es permisible de cambio según varíen las circunstancias y condicionamientos que nos rodean, tanto internos como externos. La historia del Teatro Independiente está llena de estas variaciones. Unas veces, a causa de los mecanismos generados como fruto de su trabajo y planteamiento ideológico; y otras más, por las presiones externas que sobre él se han ejercido.

La última aclaración, por ahora...

Este artículo, o como quiera llamarse, ha surgido después de varias conversaciones —cafés, tostadas, cigarrillos y hasta batidos de fresa y chocolate— de todos nosotros. Aunque, para un análisis más exacto, algunos aspectos deberían estar mejor especificados, todo esto, de momento, representa nuestra opinión CONJUNTA Y COLECTIVA.

HABLANDO DE OBLIGACIONES

Pues... ¡vamos allá!

Lo primero que se nos ocurre es señalar que el Teatro Independiente no nace fortuitamente. Por el contrario, su nacimiento y posterior expansión representa una postura claramente diferenciada frente al Teatro Comercial. Pero no sucede así porque se pretendiera hacer otro tipo de teatro —más epatante— sino porque el hacer este otro tipo de teatro suponía, y supone, moverse dentro de unas estructuras diferentes a las del Teatro Comercial.

Veamos cuáles son esas estructuras. A nadie se le oculta que el Teatro Comercial guarda estrechísima relación con la sociedad establecida. Nos referimos al grupo de sociedad dominante. Frente a ello, el Teatro Independiente nacerá como necesidad agresiva tratanto de subvertir este orden de cosas que, previamente, se ha considerado negativo. Aunque, en algunos casos, hacer Teatro Independiente haya sido una forma cualquiera o más bonita de hacer teatro, lo cierto es, o debiera ser, que este teatro no representa identidad alguna con el Comercial, sino muy al contrario posturas sociales, técnicas y organizativas portadoras de un matiz distinto y que ha sido y es planteado como ataque a esas estructuras dominantes de las que el Teatro Comercial es su más dramática expresión.

Como resultado de todo lo anterior el Teatro Independiente utilizará esta problemática distinta para intentar acercarse a públicos no identificados con esa clase social; buscará el acercamiento y la total conexión con el público marginado por y de esta dominante clase. Se puede entender que, por las circunstancias en que se manifiesta el teatro, nos estábamos refiriendo a la burguesía, pero no sería únicamente como entidad particular sino como clase más representativa del orden establecido.

Hablamos de compromiso, ¿pero qué entendemos por tal? «Utilicemos» la definición del Diccionario que dice COMPROMISO: obligación contraída, palabra dada. Esto es para nosotros el compromiso. La obligación que todo hombre de

Teatro Independiente tiene para consigo mismo, para con sus compañeros y para con el público al que se dirige. Obligación no sólo para éstos sino, además, frente a sus contrarios, a los que ataca o con los que disiente. El COMPROMISO sería entonces la palabra dada en un momento determinado al tomar conciencia del comportamiento que es necesario para seguir y creyéndose *hombre de Teatro Independiente*. Palabra dada que demostrará en cada acción, en cada paso, en cada momento de su vida teatral y social.

Apenas es necesario especificar que el compromiso es, nada más y nada menos, que el desarrollo de su ideología. No se trata de emplear únicamente términos políticos, sino también de manifestarse en perfecto acuerdo con los principios totales correspondientes al desarrollo íntegro del ser humano, y del hombre de teatro como tal.

¡Jopé!... ¡que nos parece esto demasiado drástico! Y así es; sin embargo, no debemos olvidar las propias contradicciones inherentes a cada uno de nosotros como individuos, y grupales, que pueden a veces distorsionar este comportamiento, cambiar la orientación de nuestras manifestaciones y hacernos caer en errores que repercuten en nosotros mismos y que, sin duda, serán empleados para desprestigiarnos, simplemente por ser algo que ataca y que, llegado el caso, puede ser peligroso.

Hecha esta pequeña denominación vamos a indicar dónde, para nosotros, debe reflejarse este COMPROMISO. En qué partes de nuestro comportamiento debemos incluir sus exigencias.

- a) Lo primero que se le plantea al hombre de Teatro Independiente es la OBLIGACION de conocer el momento socio-cultural en que se encuentra. Digamos que obligación suya es el estudiar la estructura que le presiona; que le domina o condiciona. Y estudio de las formas en que la dominación se manifiesta. Sólo cuando se conoce totalmente aquello que nos rodea, es posible plantearse distintas formas de transformación o de cambio total que deben hacerse y por las que empleará todo su trabajo. Naturalmente no es ésta obligación exclusiva del hombre de teatro sino de cualquier persona que esté verdaderamente comprometida con su desarrollo íntegro. OBLIGACION que le corresponde al teatrero primero porque es hombre y, luego, porque desea seguir siéndolo.

Para realizar con total plenitud este conocimiento le será también OBLIGATORIO estudiar los procesos anteriores que nos han conducido al estado actual. A veces se dice que NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA pero esto, como ha demostrado la HISTORIA, es ¡¡MEN-TI-RAAA!! Generalmente, algo mal hecho obliga a continuar haciendo las cosas de mala manera, y cada vez peor..., ¡y así estamos!

- b) El hombre de Teatro Independiente no es más que un hombre cualquiera que ha escogido un determinado rol para desarrollar su actividad social. Si como hombre le corresponde la obligación señalada en el punto anterior, no es menos cierto que, como especialista de un trabajo determina-

do, le corresponde además examinar cuanto se refiere a su profesión. Se le EXIGE un conocimiento de las formas teatrales inherentes al sistema, tomándolas como manifestación del mismo. A veces, no es posible conocer con total exactitud la forma, pura y en origen, de la dominación y explotación que sobre nosotros se ejerce. Está, indudablemente, enmascarada. El teatro de esta clase dominante para sí o el que paternalistamente lanza a las otras clases sociales, puede describirnos, tras un estudioso análisis, cómo se ejerce esa dominación a través de las formas «culturales».

- c) Será OBLIGATORIA también la búsqueda de nuevas formas de expresión. Aunque no haga falta decirlo, nos parece que queda clara la diferencia con el funcionamiento en el teatro Comercial; además de lo señalado frases arriba, en el Comercial, sin olvidar algunas excepciones, claro, tanto actores como directores, etc. lo que buscan es la «pela». Ocurre, sin embargo, que esta búsqueda económica está enmascarada con declaraciones y otras actitudes que quieren hablarnos de un nuevo teatro, más actual... más mejor. ¡Ja! Pero basta un mínimo acercamiento a su interioridad para comprobar lo falso de estas declaraciones; por el contrario, el Teatro Independiente no debe plantearse nuevas formas de expresión porque sean más bonitas y luzcan mejor, sino porque OBLIGATORIAMENTE debe evitar en su realización teatral, de contenido ideológico distinto, utilizar aquellas formas que le son propias al sistema. Es indudable también que al utilizar mecanismos más profundos para lograr la realización teatral se estarán generando unas líneas de investigación que no tiene para sí el teatro Comercial.

EN DONDE SE CITAN LAS NECESIDADES

Hasta aquí hemos hablado de las obligaciones, pero para poder llevarlas a cabo son necesarias varias cosas:

1. Un estudio sistemático de la Historia del Teatro, relacionándolo con el contexto social en el que se desenvuelve. Deberemos hacer hincapié, dentro de este estudio, en aquellas partes que nos hablen de las clases no representativas del poder, muy al contrario, de las marginadas por él. Esto, desde un punto de vista estrictamente ideológico.
2. Ahora, desde ese punto de vista, nos será NECESARIO realizar una investigación de las formas expresivas que las clases sociales arriba señaladas reconocen como suyas. Esto es, folklore, lenguajes parateatrales, etc. Esto tiene una explicación: si deseamos acercarnos a esas clases será necesario emplear en nuestra exposición teatral aquellos términos y conceptos que les son propios o al menos un tipo de lenguaje que esté relacionado con su realidad y que ellas puedan identificar como paralelos a sus manifestaciones íntimas.

Esto tiene una pega.

Por un lado se habla y hablamos del «paternalismo», por otro se dice que somos representantes de la burguesía y que, como tales, debemos hacer teatro para ésta y dejar al pueblo en paz. Bueno, estas son opiniones que nosotros respetamos y de las que participamos en parte. Pensamos, sin embargo, que el haber nacido en el seno de un orden burgués (eso, los que hayan nacido) y haber actuado como tales durante un determinado tiempo no quiere decir que nuestras coordenadas individuales y sociales deban seguir siendo siempre las mismas. ¡Estaríamos arreglado, si no! Además, no se trata, en lo que antes indicábamos, de investigar en esas formas folklóricas o parateatrales para copiarlas y quedarnos tan panchos, sino para conocerlas, desentrañar su significado e incorporarlas a nuestro trabajo y, gracias a este conocimiento, relacionarnos con los que de sus claves participan. Entonces, creemos que para llegar a encontrar esta comunicación, lo más inmediato y seguro es realizar este estudio. Por ello, nuestro empeño en el folklore, etc.

3. Formación técnica, a todos los niveles, de los componentes del grupo. Esto es, tendencia a la capacitación plena en todos los sentidos. A pesar de este enunciado fácil, no menos cierto es que se plantean algunos problemas. Actualmente todos estamos relacionados de palabra y de hecho con formas colectivas de creación total. Indudablemente, dentro de un grupo de Teatro Independiente son muchas las labores a realizar y por ello creemos que es NECESARIO que cada uno de los individuos que componen ese grupo se esfuere por llegar a comprender totalmente cada una de estas labores o sub-trabajos; y aún más, que intente llegar a poder realizar cada uno de ellos. No se trata naturalmente de que todos hagamos «de todo», existe una decantación real y lógica que de momento nos impide llegar a ello, pero dentro de este compromiso total de que hablamos, el hombre de teatro NECESITA comprometerse a participar en la elaboración total del trabajo del grupo en el que se encuentra incluido.

Conocimiento de técnicas que sirvan a los planteamientos totales que se desarrollan sobre el escenario. La técnica puede servirnos para una más extremada confirmación de nuestro compromiso.

4. NECESIDAD de crear y aumentar la capacidad de autocrítica del grupo. ¿En dónde y cómo se manifiesta esta capacidad de autocrítica? En primer lugar, en los coloquios, que a su vez encierran dos vertientes: Por un lado la necesidad no paternalista de dar bases al nuevo espectador. Se trata de llegar a públicos marginados del hecho teatral y se debe, entonces, facilitar el conocimiento que permite a este nuevo espectador contemplar las formas teatrales no como resultado de un trabajo elitista o demasiado especializado, sino como una labor que al menos por principios ha intentado relacionarse con ellos.

La segunda vertiente será la de incluir como trabajo de grupo una posible variación del espectáculo, del montaje en sí, como resultado de esa con-

frontación con el espectador. Ya Meyerhold planteó una forma de llevar adelante esto. Estas variaciones se realizarían siempre en función de los fines de que se trata y no para «contentar» a esos espectadores. También se demostraría la capacidad de autocritica en el contraste continuo con el espectador para tratar de evitar las posibles manipulaciones que el espectador pudiera sufrir. Cuando algo molesta se le ataca pero, si no se consigue su eliminación, es costumbre entonces alabarle al máximo y absorber así hasta la destrucción su posible peligrosidad.

El último punto en el que se manifestaría esta capacidad de autocritica estaría relacionado con una total conexión entre grupos. A través de críticas, ayudas o como quieran llamarse, un grupo de teatro debería conectarse con los demás para que su trabajo no fuese un hecho aislado entre todo el movimiento teatral Independiente, sino que, por el contrario, fuese este movimiento una verdadera aglutinación de todos los esfuerzos y de todo el trabajo de los grupos. Indudable es la consistencia que esto nos daría.

Hemos hablado de los distintos aspectos en que debe manifestarse la capacidad de autocritica y, debemos añadir ahora, que si hemos incluido la autocritica como forma de manifestar NECESARIAMENTE el compromiso ha sido porque creemos que tal posición está íntimamente relacionada con una firme postura ideológica que no corresponde ni se da en ningún caso dentro del sistema social-teatral que tratamos de subvertir.

5. Todos estos puntos de los que hemos hablado podríamos encuadrarlos dentro de un orden artístico. Hay también otros que corresponderían a un orden administrativo.

El Teatro Independiente, como contraposición al Teatro Comercial, y por tanto al sistema del que éste es representativo, y en cuanto que presenta una forma distinta de entender la sociedad, debe generar NECESARIAMENTE un régimen de funcionamiento interno en consonancia con sus postulados. Desde los mismos comienzos de la formación de un grupo debe aparecer este régimen interno distinto. Cuando un grupo de Teatro Independiente se forma, contrariamente a lo que sucede en el Teatro Comercial, lo primero que se debe dar es la conexión ideológica entre sus componentes. No se trata de que esa conexión signifique una identidad total, un monolitismo ideológico, sino de que se compaginen las distintas matizaciones de cada uno de sus componentes.

Los grupos de Teatro Independiente se plantean asimismo un régimen de organización cooperativista. Los niveles de responsabilidad serán iguales para todos, tanto en el orden político, como artístico y económico.

Será labor de un grupo de Teatro Independiente y, por lo tanto, manifestación de su compromiso el desarrollarse con una autonomía de medios, lo que supone una independencia con la Administración, locales de trabajo, circuitos de exposición, etc.

Y, además, relacionado con estos medios también, estaría NECESA-

RIAMENTE implícita una economía de los mismos. Economía de medios total. Indudablemente y por distintas circunstancias no siempre es posible conjuntar todo ello en la labor del grupo, lo cual no quiere decir que no se deba tender a ello. Por último, creemos que el grupo de Teatro Independiente, en cuya última instancia se considera un grupo de trabajo marginal a la sociedad en que vive, debe ser reflejo de otra alternativa de vida en la que desaparezcan las trabas del individualismo, propiedad, competitividad, etc. Para lo cual debe tender a establecer un medio de vida en común, no sólo en lo que se refiere a los aspectos artísticos sino considerando la vida comunitaria (no conventual) enriquecedora de un trabajo y, en suma, de la individualidad de la persona. Es esto algo difícil y tal vez no inmediato, pero no por ello utópico.

A lo largo de todo este comentario nos hemos permitido señalar las distintas formas y puntos surgidos de nuestras conversaciones en los que hemos creído encontrar lo que debe ser el COMPROMISO del *hombre de teatro* ante el Teatro Independiente. Tal vez no hayamos dado una definición exacta de tal compromiso, pero nos parece que explicando algunas de sus formas de manifestarse estábamos explicando lo que entendíamos por tal.

¡y va de jota!...
uno de Grañón
se compró un camión
a medias con otro
pá acarrear madera...

¡Madera! ¡¡Más Madera!! ¡¡¡Madera!!!

E.U.E.V.

LAS RELACIONES AUTOR-GRUPO*

Jerónimo López-Mozo

En su artículo «Autor, grupo y construcción colectiva», publicado en el primer número de «PIPIRIJAINA», Luis Matilla planteaba los términos en que debe establecerse la colaboración de los autores con los grupos de teatro que trabajan bajo los esquemas de la creación colectiva. Un repaso a la programación de los principales grupos evidencia su escaso interés por colaborar con los nuevos autores.

En el fondo del asunto, el divorcio grupo-autor o, más exactamente, la repulsa de aquél hacia éste se explica como la consecuencia lógica del largo período histórico en que directores, actores y escenógrafos se han movido al son que tocaba el autor, máximo dictador del hecho teatral. Cuando los principios en que se apoyaba el teatro han sido revisados y halladas nuevas formas dramáticas, el autor ha sido apeado del pedestal que él mismo se había construido, o al que le habían encaramado, y su situación de privilegio ha cedido para ser sustituida por una general repulsa hacia lo que ha significado en tan dilatado espacio de tiempo.

Sucede, sin embargo, que buena parte de la nueva generación de autores rechaza su vinculación a esquemas ya caducos y da muestras de trabajar a fondo por ocupar en el marco de la moderna dramaturgia el papel que le corresponde. Esto por sí sólo debiera ser suficiente para olvidar los prejuicios existentes y plantar sin demora los términos en que puede establecerse una colaboración estrecha y, desde luego, necesaria. Es absurdo que viejas cuestiones mantengan alejadas a personas que sienten una preocupación común por el hecho teatral y que se enfrentan a problemas también comunes. El diálogo no ha existido y, cuando se ha pretendido iniciarlo, se ha convertido en diálogo de sordos porque, de no ser así, ¿cómo es posible que muchos grupos sigan sosteniendo la escasa vocación de los autores por la creación colectiva o su aferramiento a la defensa del texto hermético y de valores exclusivamente literarios, cuando en realidad muchos textos actuales son propuestas abiertas a la discusión o meros guiones sobre los que trabajar en grupo? Que esta faceta de diálogo existe y que no hay por parte de algunos

* Publicado en «Pipirijaina» n.º 5. Julio de 1974.

grupos demasiado interés en entablarlo son buena prueba las palabras de Angel Facio en un coloquio celebrado no hace mucho en la Facultad de Políticas de Madrid. En su respuesta a la cuestión de las relaciones grupo-autor había no poco desprecio a los nuevos autores y un desconocimiento de su trabajo incomprensible en quien durante años ha sido la cabeza visible del Teatro Independiente español.

Asegurar que conoce el nuevo teatro español, y que no le interesa, cuando en los años de existencia de Goliardos no ha habido una sola propuesta de colaboración con alguno de sus autores y, por supuesto, no se ha montado ninguna de sus obras es una contradicción que sólo es útil para ayudar a salir de la perplejidad que causan los tres argumentos esgrimidos como razón de su desinterés: El primero se refería a que los autores perciben en concepto de derechos un tanto por ciento de los ingresos de taquilla que resulta gravoso para el grupo (¿¿??). Puedo asegurar que muchos autores renunciarían sin ningún esfuerzo a sus derechos económicos, pero que, aunque no lo hicieran, no tiene este argumento fuerza ninguna. ¿Acaso Goliardos no ha pagado derechos de autor cuando ha representado a Arrabal, Beckett, Mrozek, José Triana o Brecht?

Luego se refirió Facio a la negativa de los autores a que se toque una sola coma de sus textos y como ejemplo citó a Buero. Sin juzgar el teatro de dicho autor, pues no es de ello de lo que se trata, es cierto, y conocido, que Buero no acepta alteraciones en sus textos ni montajes que se desvíen de la línea por él propuesta. Pero, ¿qué tiene que ver Buero con el nuevo teatro español? ¿Es que Facio no tenía otro autor en quien apoyar su afirmación? Seguro que no. Yo preguntaría a Ditirambo si ha tenido problemas de este tipo con Romero Esteo o con Nieva, a César Oliva si los ha tenido con los ocho autores que colaboraron en «El Fernando» o a Tiempo si los ha tenido con Diego Salvador. Sus respuestas serían reveladoras.

Finalmente, el director de Goliardos borró de una vez el teatro español de los últimos años al decir que Valle Inclán es el más joven de los autores. ¿Qué sentido tiene esto? Amito que Valle es nuestro mejor autor y que su estética nos importa mucho, pero el calificativo de joven para quien escribió textos cerrados y convirtió las acotaciones en magníficas páginas literarias sólo tendría sentido si no viniera de boca de quien se queja de que los nuevos textos no son lo suficientemente abiertos para permitir el trabajar sobre ellos y transformarlos.

No se entiendan estas líneas como pataleo de un autor. Aceptaría de buen grado el desinterés de Facio por nuestro teatro si sus argumentos fueran más sólidos y, sobre todo, si pudiera ofrecer alguna experiencia práctica con resultados negativos. Lo silenciaría por otra parte si no lo hubiera manifestado en público, en cuyo caso lo incluiría en el terreno de lo anecdótico o intrascendente.

Estas declaraciones, y aún otras hechas por otros grupos, las interpreto como fruto de la falta de información causada por la ausencia de diálogo a que antes me refería y como impedimento serio para iniciar un proceso de acercamiento que entiendo es urgente. Bien podría ser esta revista la que invitara a grupos y autores a utilizar sus páginas para exponer sus puntos de vista sobre la cuestión y la que

convocara en un futuro próximo a autores y grupos a un amplio debate que resultaría clarificador y, sin duda, positivo.

En un esquema del programa de una posible reunión figurarían, entre otros, los siguientes temas:

1. Objetivos de los grupos, objetivos de los autores y consecuencias de la falta de colaboración en el supuesto de que aquéllos fueran comunes.
2. Exposición por parte de los grupos de sus métodos de trabajo, información de sus experiencias en el caso de haber contado con la colaboración de algún autor y planteamiento de las bases a partir de las cuales consideraran que dicha colaboración es posible, puntos de vista sobre si el autor es necesario en el proceso de creación colectiva, etc.
3. Exposición por parte de los autores de su concepto del actual texto, de su predisposición o rechazo a escribir en colaboración con los grupos a partir de propuestas de éstos y considerando que su trabajo no queda definitivamente concluido hasta que no lo está el montaje. Crítica de la adaptación por parte de los grupos de textos sin intervención del autor y de las consecuencias positivas o negativas que pueden derivarse de ello.
4. Análisis de los diversos grados de colaboración autor-grupo, desde el montaje de un texto ya escrito hasta la total integración del autor en el seno del grupo y circunstancias de orden intelectual y político que han de reunir grupo y autor para que la colaboración sea viable.
5. Establecimiento de las relaciones futuras.

J. L. M.

CORRESPONDENCIA*

Xavier Fábregas y Feliu Formosa

Montcada i Reixac, 6 de agosto de 1974

Amigo Feliu:

El inicio de un intercambio epistolar regular y premeditado, en un país en el que tantas cartas puedan aún por contestar, me parece, en primer lugar, una propuesta original. Y, me apresuro a añadir, civilizada. Yo creo que hemos de procurar que sea una especie de conversación donde vayamos pasando revista, por turno, a aquellos aspectos de nuestro teatro que sean el centro de nuestras respectivas preocupaciones (...).

Antes de empezar a sacar temas, como quien coge cerezas de dentro de un cesto, que una arrastra siempre a otra, me parece que sería conveniente fijar algunos puntos referentes a la terminología. Y no por formalismo, claro está; sino para evitar vaguedades que podrían surgir al primer paso. Pienso que tanto tú como yo hemos colaborado en buena medida, hace unos años, a elaborar una terminología y a proponer unos esquemas sobre nuestro teatro; terminología y esquemas que han sido generalmente aceptados. Me refiero a la época de nuestra intervención en la coordinación del movimiento de comarcas, en los intentos de conseguir una publicación periódica o una colección de textos, que cuajaron allá por los inicios de El Galliner. Bien, en aquel momento nos resultaron útiles expresiones como «teatro independiente», «teatro comercial», «teatro profesional», «teatro de aficionados»; expresiones que han continuado siendo empleadas para etiquetar unas realidades que se han transformado y que, hoy, ya no poseen los rasgos de hace unos años.

Más que intentar hacer una disquisición sobre estos puntos, lo que querría ahora es plantear unos cuantos interrogantes (unos interrogantes abiertos que, en parte, podrían presuponer un tipo de respuesta). ¿Qué entendemos hoy por teatro inde-

* Escrita entre Julio y Agosto de 1974.

Publicada en «El teatre o la vida». Xavier Fábregas. Galba edicions. Barcelona, 1976.

Traducido del catalán.

pendiente? Los grupos que iniciaron el movimiento no rechazaban la profesionalidad, al contrario, la profesionalidad era la meta de su trabajo. Ahora bien, hoy, ¿qué patrón seguimos para decir que Els Joglars son independientes y La Trinca, por poner un ejemplo, no lo es? Sí, ya lo sé, ni tú ni yo tenemos ninguna dificultad para argumentar la respuesta, pero, para explicarla a los que no han seguido de cerca la trayectoria de nuestro teatro, nos sería preciso recurrir a una detallada exposición de antecedentes. Hay algo más, todavía; bajo la capucha del teatro independiente, ¿no crees que se han instalado muchos grupos de conversos que lo han hecho en cuanto se han pasado un poco de agua por la cara? Los que hace unos años representaban *La ferida lluminosa* y llenaban los escenarios de jesuitas propensos a los ataques de fiebre los días de fiesta a las siete de la tarde, ¿no se parecen bastante a los que, con extraña unanimidad, han imitado tu montaje de *El retaule del faustista*? Si hay mimesis respecto de un patrón que se acepta sin necesidad de someterlo a análisis, no hay teatro independiente, sino teatro de aficionados, tanto si el patrón es Sagarra, Teixidor, o Brecht. Y, cuando hablamos de profesionales, ¿no hablamos de gente que hace «profesión» —en un sentido auténtico, religioso, si quieres— de teatro? Sin embargo, ser profesional ¿no es sinónimo de vivir del teatro? ¿Y cuántos actores del teatro profesional-comercial pueden decir que viven del teatro?

Creo que hay que delimitar las zonas que forman el conjunto de nuestro teatro. Y denunciar las infiltraciones (no una denuncia «moralista», sino una denuncia «científica»). Si acaso, nos hace falta conocer los datos actuales. En este momento, en Barcelona, hay dos espectáculos en las carteleras «normales», de programación diaria, que proceden del antiguo teatro independiente: *La lliçó* de Ionesco, en el Español, por el Grup A-71, y *Les noces del llauner*, de John M. Synge, en el Capsa, por la Escuela de Teatro del Orfeón de Sants. El antiguo teatro independiente posee hoy unos grupos lo suficientemente organizados, unos actores con carnet sindical, lo que les permite entrar en competencia con los cuadros de la antigua estructura comercial (es lo que hace unos años intentó, entonces sin continuidad por falta de medios económicos, la Companyia Adrià Gual). Pero, aunque los escenarios en los que actúan el Grup A-71, la Escuela de Teatro del Orfeón de Sants o Els Joglars sean los mismos, o puedan serlo, que aquéllos en los que actúan La Trinca, la Compañía de Joan Capri o los actores que deshacen el vodevil de turno, es obvio que continuamos encontrándonos ante dos opciones antagónicas de teatro. Es preciso que esto quede claro. Como que quede claro también que los grupos independientes que llevan a cabo un trabajo de gran rigor —El Globo de Tarrasa, valga el ejemplo— tienen muy poca cosa que ver con los que se prenden la misma etiqueta sin haber realizado en absoluto investigación válida alguna (...).

Un abrazo,

Xavier

Sant Antoni de Calonge, 13 de agosto de 1974

Amigo Xavier:

Ya sabes que, por circunstancias familiares, durante largo tiempo estoy alejado de la práctica teatral, y apenas he visto teatro. La última vez que nos vimos, te dije que creía necesario ponerme al día, ver todo cuanto se representa e intervenir en las actividades del grupo El Globo y de la futura Escuela Municipal de Teatro de Tarrasa. Sin estas premisas, difícilmente podría seguir hasta las últimas consecuencias el diálogo que acabamos de empezar.

A mi entender, es imposible encontrar una terminología que no requiera matizaciones y que no haya de contar con sobreentendidos. La terminología ambigua se corresponde con una realidad ambigua.

Entre nosotros, hay dos corrientes que responden a una única tradición, hoy caduca, del teatro: el teatro de empresa y el teatro aficionado, refugiado mayoritariamente en centros parroquiales y entidades recreativas supervivientes de antes de la guerra. En Tarrasa, por ejemplo, estas dos corrientes están representadas por las compañías que hacen «bolos» (los martes, tarde y noche, en el Cinema Principal) y por los grupos del Centro Parroquial de San Pedro y la Sociedad Coral Els Amics. Sabes perfectamente que las premisas técnicas son más o menos las mismas en las dos corrientes y que el repertorio pasa del teatro comercial al teatro amateur.

Pero el caso es diferente en los pueblos pequeños y en los barrios. Es lógico, por ejemplo, que una gente que hace teatro amateur y una gente que jamás ha hecho teatro acepten ser encabezadas por un grupo de jóvenes activos y progresistas, y que hacen alguna experiencia escénica, generalmente aislada, para «sensibilizar a las masas». No se llegan a plantear siquiera el problema de las necesidades técnicas que requeriría la continuidad de la tarea, ni se puede producir una vinculación con grupos de población más o menos organizada que se puedan permitir el lujo de programar unas actividades culturales entre las que cabría el teatro. Tú sabes cuánto habrían de cambiar las cosas para que eso pudiera pasar, y cómo entonces se separaría el grano (los que son verdaderamente creadores) de la paja (los miméticos). El hecho de que mi espectáculo *L'encens y la carn*, diez años después de haberlo hecho yo, se siga representando todavía cada temporada en un lugar u otro, subrayándose siempre sus aspectos más simplificadores y populistas, a la búsqueda de una actualidad que evidentemente no tiene, es una prueba de la precariedad de la situación. Hay un mimetismo favorecido por todas las circunstancias. Pero yo iría todavía más lejos: la larga tradición del teatro amateur se deja sentir en el funcionamiento de los grupos independientes de Barcelona y de las ciudades grandes. El grupo de Tarrasa (El Globo) cuenta con un contingente de actores que dificulta de manera evidente y notoria la continuidad del trabajo. Si el grupo se mantiene, es porque tres o cuatro personas han preferido tal situación al vacío, a la nada. Digo «han preferido» y no «prefieren», porque me parece que la cosa no puede continuar. En este aspecto, yo ya estoy quemado desde hace

unos tres años y pienso que Pau Monderde también acabará quemándose si el equipo de El Globo no se organiza como un verdadero núcleo de profesionales que aspiren a progresar en su formación y en los resultados escénicos obtenidos. El propio Monderde, en su última carta, me dice: «He leído el nuevo libro de Hormigón y habla de una manera bastante interesante de las posibilidades de un teatro estable (o unos teatros estables) en una situación política diferente. Tarrasa se encuentra en él señalada como uno de los lugares adecuados para acoger a una compañía de esas características. Me parece muy bien; pero si ahora no iniciamos de una manera seria ese aprendizaje del que habla, difícilmente podremos llegar a una difusión y a una proyección sobre unos sectores determinados como la que presupone un teatro estable».

Así, pues, hay un concepto que se superpondría a todos los anteriores y que hace referencia a una característica hoy inexistente: la estabilidad. No me gusta el término «teatro estable», porque aplicarlo a cualquier grupo actual resulta quizá un apriorismo. Hemos visto cómo la realidad que había detrás de un nombre pomposo, como el de Teatro Estable de Zaragoza, no se caracterizaba precisamente por la estabilidad, aunque la coherencia de su trabajo fuera superior a la de nuestros grupos.

Es muy curioso que, en zonas de la Península donde la tradición del teatro amateur no tiene tanto peso como entre nosotros, tienden más a «estabilizarse» unos grupos, con todas las reservas que quieras en lo que se refiere a sus respectivas dramaturgias. Aludo a grupos como el TEI de Madrid o Akelarre de Bilbao (...).

Volvamos a nuestra casa: antes he dicho que alguna gente inconformista (dato positivo) de nuestro teatro confundía entrenamiento con técnica y que esta confusión desembocaba en una posible esterilidad en el momento de enfrentarse a un texto. ¿Qué ocurre, no obstante, en un grupo como El Globo? Pues pasa que un trabajo ingente, rico y minucioso de una dirección y de un núcleo de actores y colaboradores no tiene el complemento de un proceso de ensayos con la concentración suficiente. Y, naturalmente, el trabajo de interpretación es desigual, ambiguo, incoherente o nulo aunque no existan los «tics» del teatro comercial al uso (cosa que, si realmente es cierta, continúa siendo sin duda un punto de partida favorable). Si comienza a darse, sin embargo, un fenómeno que empieza a ser peligroso: la existencia de actores especializados en determinados papeles por el hecho de que no existe nunca una participación de *todo* el equipo en el planteamiento de *todo* el espectáculo. ¿No es éste un vicio del teatro amateur al que tú aludes? «Este funcionamiento da lugar —según el propio Monderde— al peligro de que el grupo caiga en un “amateurismo”» ¿Qué hacer? ¿Replantar todo de nuevo, o bien ir ampliando la base a fuerza de proselitismo? Ya hablaremos de ello. De momento, todavía me sorprende el éxito del *Frank V*, de Durrenmatt. Pienso que fue debido a un hecho que quizás sea el fundamento de un futuro edificio: la búsqueda de una dramaturgia de la cual habrá de ir eliminando la alusión fácil y la «farsa» pasada por agua. En resumen:

- 1) No concibo una enseñanza del teatro desvinculada de una dramaturgia,

o por lo menos de un texto o una serie de textos (o de una temática, como mínimo). Tampoco concibo, naturalmente, una dramaturgia desvinculada de una perspectiva de progreso técnico que implique todo un equipo previamente comprometido.

- 2) Es un hecho que los términos «teatro independiente», «teatro comercial», etc. se utilizan cada vez menos. Sólo es posible una cosa: definir claramente el profesionalismo en todos sus aspectos, desde la dramaturgia hasta la supervivencia económica de los trabajadores del teatro, los cuales necesitan estabilidad, no para ejercer cómodamente un oficio inscrito en un carnet, sino para emprender un nuevo camino de investigación dramática y escénica (...).

Tuyo,

Feliu

Montcada i Reixac, 18 de agosto de 1974

Amigo Feliu:

Tu carta, que acabo de recibir, deja abierto un amplio conjunto de sugerencias (...).

Una cuestión muy interesante es la que planteas al preguntarte qué motivo lleva a mucha gente a hacer teatro antes de aprender a hacer teatro. Posiblemente, tendríamos que buscar la respuesta en un conjunto de tres o cuatro motivos diferentes. Y tendríamos que salirnos del ámbito del teatro a fin de tomar en consideración las peculiares formas de vida de nuestro país. Mi experiencia de hace ya muchos años con un grupo de aficionados es que mucha gente se acerca a los grupos de teatro porque piensan que salir a un escenario da cierta notoriedad. En definitiva, cierta popularidad. Me parece que esta motivación es bastante general: estos individuos se creen, en general, poseedores de un carisma que se ha de demostrar públicamente en cuanto sea exhibido. Cualquier consideración de disciplina, de gimnástica de unas facultades personales, les es ajena; no digamos ya cualquier reflexión sobre un trabajo colectivo, y sobre la responsabilidad que éste comporta. Creen que, en el peor de los casos, la improvisación les salvará a título personal y que lo demás tiene poca importancia. Estoy describiendo un caso extremo, desde luego. Pero, ¿no te parece que hay buena parte de todo esto en muchos casos? (...).

Hay un hecho externo que repercute, no obstante, en la vida de los grupos y que pone barreras a su estabilidad. Me refiero a los «vicios» que el hecho teatral ha heredado de la tradición burguesa de grandeur, de división de clases o, si lo prefieres, de categorías (...). El espectador de teatro necesita de unos «servidores», hay que tratarlo como a un «señor». Y lo mismo ocurre más allá del escenario: la «compañía» lleva a cabo un trabajo artístico, etéreo, excelso, pero es preciso

que el trabajo manual lo hagan otros servidores; el sindicato vigilará por sus derechos (...).

Pues bien, en Lisboa, en Aviñón —por citar dos ciudades en las que últimamente he estado en contacto con gente de teatro— hay compañías de gente joven y plenamente profesional que tienen en usufructo un pequeño local y que hacen entre ellos las divisiones del trabajo que aquí exigen una cohorte de «servidores». Locales con capacidad para cincuenta o sesenta espectadores permiten vivir, a veces en régimen comunal, a grupos de seis, siete u ocho personas. Parece que algo así encuentra entre nosotros prohibiciones legales casi insalvables. Pero, ¿se ha contemplado la posibilidad de llevar hasta sus últimas consecuencias el ataque a esas prohibiciones para tratar de superarlas? ¿Cómo lo ha hecho el TEI de Madrid, por ejemplo? No conozco en detalle su aventura.

No pretendo que este camino que nos señalan los locales minúsculos, con todos los condicionantes que éstos exigen a los espectáculos que en ellos se representan, sea el único que tengamos por delante. No, de ninguna manera. Pero es un hecho que en toda Europa un conjunto de grupos ha encontrado, de esta manera, una vía a la profesionalización; y que, por ahora, nosotros no hemos forzado aún esta vía (...) ¿Hemos de tener presente esta posibilidad? ¿Podemos animar a algún grupo a que la intente? ¿Vale la pena pensar en espectáculos que tengan cabida en ella? Como consecuencia de lo que he visto fuera, todo esto constituye un problema que me preocupa.

Un abrazo,

Xavier

APUNTES PARA UNA DEFINICION DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

Tábano. Ensayo Uno-En Venta. Teatro de la Ribera. Guillermo Heras (Tábano)

I. TABANO

Se hace necesario reconsiderar la situación del llamado Teatro Independiente por diversas razones:

1. Por primera vez, varios grupos se asocian para llevar a cabo una serie de objetivos comunes, hoy por hoy, fundamentalmente de tipo económico.
2. Las variaciones de la coyuntura política actual pueden repercutir en los planteamientos de los grupos.
3. La crisis del teatro comercial lanza a los empresarios a tantear la posibilidad de un «reemplazo» a partir de la integración de los espectáculos de T.I. en sus carteleras.
4. Como consecuencia de lo anterior, aparecen ya los síntomas de una crisis del T.I. tanto de los grupos asociados como de los que no están en esa situación.

A partir de aquí, vemos que es necesario revisar los conceptos que manejamos habitualmente y concretarlos en la medida de lo posible.

Características del T.I.

1. El T.I. persigue objetivos estéticos, culturales o políticos, pero no como un negocio donde lo que tiene primacía es el lucro.
2. El T.I. intenta, sin embargo, profesionalizarse.
3. El T.I. utiliza formar colectivas de trabajo y funcionamiento. El «grupo» tiende a ser una cooperativa igualitaria en cuanto a trabajo y beneficios.
4. El T.I. ha pretendido llegar a nuevos públicos por lo que ha tenido que proponer unos precios asequibles a los bolsillos más modestos.
5. El T.I. ha tenido, que crear unos circuitos ajenos a los del teatro comercial al ser excluido habitualmente de los canales de distribución de éste.
6. A niveles estéticos el T.I. ha supuesto una ruptura con el teatro al uso pero

* Octubre de 1974.

desde diferentes planteamientos que van desde la experimentación vanguardista al teatro de agitación social.

7. Pero lo que ha caracterizado fundamentalmente al T.I. ha sido su «no-vinculación» a la Administración. Entre otras razones porque la Administración, no pretendía en absoluto apoyarlo.

Con todo, como consecuencia de estos objetivos, el funcionamiento del T.I. ha sido muy inconexo. Los planteamientos de los grupos han distado mucho, en ocasiones, y apenas se podría hablar de «movimiento» si no fuera por la general característica de «enfrentarse» al T. Comercial, e incluso, en algunos casos, el tiempo ha demostrado que ni siquiera eso estaba tan claro. Las diferencias de nivel estético han sido también enormes, desde grupos con experimentación a la europea, teatro del absurdo, búsqueda de lenguajes populares, teatro político, etc.

Sin embargo, quizás haya llegado el momento de comenzar a hablar de otra manera, con menos ambigüedad, de cara a la necesaria toma de posiciones a la que las circunstancias políticas parece que nos van a forzar. Los grupos de T.I. reunidos en Vigo vieron la necesidad de concretar más claramente nuestros objetivos y definirse en torno a las nuevas posibilidades que plantea la coyuntura.

Seguramente en dos días no se va a acabar la ambigüedad, pero hay que montar las bases. En torno a todo esto planteamos:

1. El movimiento de T.I. es un *movimiento de política cultural*. Su objetivo es ofrecer a las masas obreras y populares de nuestro país una alternativa cultural despojada de la influencia mistificadora de la ideología burguesa. Partimos de la constatación del hecho de la discriminación cultural a que se ven sometidos los españoles por razones de tipo económico y a partir de aquí vemos necesario enfrentarse con la «cultura de comercio» en su propio terreno: frente al público.
2. En el curso de este enfrentamiento, que no es de hoy, hemos visto cómo la pretendida «neutralidad» de la Administración era un camelo. Ha sido la propia Administración, la que ha clarificado el aspecto *democrático y antifascista* del movimiento de T.I.
3. Los resultados de este enfrentamiento, que empieza ahora a dar frutos, *no son homogéneos*. Como aspectos positivos hay que señalar:
 - a) Creación de circuitos propios, especialmente en provincias, aunque aún insuficientes y con cierto grado de dispersión.
 - b) Constitución de algunos grupos estables que acreditan varios años de trabajo y bordean, y en algún caso consiguen, la profesionalización.
 - c) Extensión del movimiento de T.I. por todo el país, apareciendo constantemente nuevos grupos a pesar de las dificultades a afrontar.
 - d) Indudable avance artístico e ideológico de los productos del T.I.
 - e) Incorporación de un nuevo público, fenómeno particularmente exitoso en la Universidad, y que es pieza codiciada por los empresarios.
 - f) Demostración práctica de que es posible sustituir el régimen asalariado de trabajo por la cooperativa.

Como aspectos negativos:

- a) Ausencia de una actuación concertada y unitaria de los grupos de T.I. minados por las rencillas personales o profesionales, internas y externas y que, por otra parte, son un lógico reflejo de las difíciles condiciones objetivas con que se enfrentan.
 - b) Separación excesiva entre los grupos profesionales y los grupos de base, paliada en provincias por la necesidad de conservar los circuitos.
 - c) Incapacidad a corto plazo para enfrentarse con alguna posibilidad de éxito a los problemas de censura, policía, legislación sindical y de locales.
 - d) Debilidad extrema de los circuitos urbanos en Madrid y Barcelona (25% de la población y principales concentraciones proletarias del país). El T.I. no ha conseguido aún un local estable en régimen de temporada y ha dejado en manos de los empresarios privados —más o menos majetes— esta iniciativa, lo cual pone a la orden del día la lucha contra la actual legislación de locales y la normativa sindical de carnets, etc.
4. El movimiento del T.I. no es un movimiento autónomo sino que se entronca con el surgimiento de otros movimientos democráticos en otros sectores del país, especialmente en la clase obrera y la Universidad, a los que se han ido uniendo profesionales, barrios, iglesias, artistas, etc. La estrategia del T.I. (consecución de un teatro auténticamente popular) no tendría sentido sin este contexto y quedaría en una nueva intentona culturalista.
 5. El movimiento del T.I. no debe cerrar sus puertas a los sectores más atrasados del mismo salvo flagrantes violaciones de los principios mínimos. Actuar así es integrar a estos compañeros a la Administración para que lleve a cabo su maniobra integradora. Por el contrario, los grupos más conscientes deben defender una política de unidad y aclaración ideológica.
 6. La táctica a seguir por el movimiento del T.I. dependerá lógicamente en cada situación concreta de la misma, es decir, del examen de las condiciones objetivas y subjetivas presentes y de la correlación de fuerzas que exista en cada momento. De las cuestiones tácticas, p.e. conveniencia o no de las subvenciones, no se debe hacer cuestión de principios.
 7. En la situación actual, cuyo análisis es imposible fuera de un contexto político —el de la ofensiva oligárquica por la recuperación de una base social suficiente para llevar a cabo con éxito la maniobra sucesoria y con la perspectiva, como mal menor, de una eventual evolución democrática burguesa— asistimos al intento por parte de la Administración, de la integración del sector «cultural» del T.I. y aislamiento del sector «político». La base económica de esta maniobra está en la evidente y significativa crisis del teatro comercial y en el surgimiento de un público de nuevo tipo, más joven y con nuevas exigencias.

El éxito de esta ofensiva dependerá de la respuesta que sepa darle el T.I. en la medida que aproveche correctamente las nuevas posibilidades que se van a presentar. Es preciso superar las deficiencias señaladas, mejorar los circuitos —sobre todo en Madrid y grandes ciudades— atender más a los grupos de base, acentuar la racionalización económica que haga posible la profesionalización de los grupos que la intentan, valorar la recepción por el público de los espectáculos del T.I. sin descuidar la elevación del mismo, fortalecer los lazos entre los diversos grupos y aclarar conjuntamente una serie de problemas que aún están abiertos al debate, como pueden ser: subvenciones de la Administración, política de precios, centralización de la distribución de espectáculos, estética popular, cuestión de las nacionalidades, entrada en los circuitos comerciales, etc., todas ellas importantísimas. Tal vez, lo más urgente sea elaborar una PLATAFORMA REIVINDICATIVA de T.I. que haga frente a la censura, policía de espectáculos, legislación sindical y, sobre todo, LEGISLACION DE LOCALES que, a nuestro juicio, es el caballo de batalla de la Administración frente al T.I. y cuyo desmantelamiento es absolutamente necesario para el futuro del T.I.

T.

II. ENSAYO UNO EN VENTA

A la hora de configurar un informe sobre los problemas y el desarrollo del Teatro Independiente, consideramos que lo verdaderamente importante no es el redactar unas meras formulaciones, sino el que se lleguen a definir y determinar con exactitud cuáles con nuestros propósitos y a través de qué práctica van a verse éstos reflejados, y que el conjunto de todo ello nos conduzca a unas decisiones concretas, a la aceptación de unos puntos conjuntos, que sean la base permanente de nuestro trabajo, que sirvan en última instancia, para consolidar nuestra labor con respuesta válida a la problemática social en que estamos inmersos.

A nuestro entender existen seis aspectos importantes —que pueden configurar otros tantos apartados y que, interrelacionados, creemos delimitan el contenido de los análisis necesarios.

1. La situación actual de la sociedad española. Los problemas existentes y la lucha social planteada. Pero, sobre todo, el conocimiento de la posible incidencia del T.I. frente a esos problemas, y en esa lucha.
2. La necesidad de un amplio movimiento de Teatro Independiente, el análisis de su intencionalidad. Los problemas relativos a las distintas nacionalidades y las posibles federaciones.
3. El reconocimiento de que tal movimiento teatral no puede actuar desligado de otros movimientos artísticos, culturales, políticos, en suma, que con equivalencia e igualdad de propósitos, pretenden dar respuesta a los problemas sociales.
4. El análisis de nuestras relaciones con la Administración. El peligro de ser absorbidos por cualquier postura aperturista (?). El nivel de las «ayudas»

solicitadas o no, que pueden convertirse en presiones *políticas* con fines determinados.

5. Los problemas relativos a la distribución. La búsqueda de nuevos canales y circuitos. Qué nuevos canales y qué nuevos circuitos. La distribución por teatros «comerciales». El conjunto de todo esto estará siempre conformado por nuestros intereses hacia un tipo u otro de público. En función de ese público deberán crearse los circuitos y canales y no al revés.
6. Las relaciones entre grupos. Conexión, unidad de propósitos, etc.

Existen muchos más aspectos y problemas que a todos nos atañen, y que aunque aquí no están enunciados, no han sido olvidados. Por ejemplo, la calidad de los productos teatrales no está únicamente, no debe estar, en función de unos mayores o menores conocimientos —aunque estos sean determinantes, sino también en conexión con los propósitos generales de nuestro teatro.

Casi nos parece que con que comencemos por el último punto, tomando pequeñas decisiones conjuntas, podríamos ir avanzando verdaderamente. Lo «bueno» del caso es que no hay punto sin punto y sin punto, y por eso estos seis y otros seis mil más, nos parecen importantes. Pero repetimos que si ese informe no sirve para tener acuerdos concretos que atañen a nuestra práctica continua no merece la pena ser una vez más los manuscritos independientes.

E.U.E.V.

III. TEATRO DE LA RIBERA

Los problemas surgidos en la anterior reunión de dispersión en las discusiones, poca concreción, etc..., creemos que vienen motivados en alguna medida, por la metodología empleada en el tratamiento de los temas.

La confección del informe previo debe partir, a nuestro juicio, de un análisis sobre los problemas surgidos en la práctica concreta del T.I. en el último período; este análisis previo nos delimitará cuáles son, de entre todos los múltiples problemas que hay planteados, los que requieren una más rápida y pronta discusión y solución.

Según el previo análisis realizado por nosotros, pensamos que se pueden concretar en los siguientes:

- PROBLEMAS DERIVADOS DE LA BUSQUEDA DE UN NUEVO PUBLICO (Circuitos comerciales y paralelos; en general, todos los problemas relativos a la distribución de los espectáculos).
- PROBLEMA DE LAS NACIONALIDADES Y LAS REGIONES (Descentralización, problema de los diferentes idiomas, etc.).
- CONEXION CON OTROS MOVIMIENTOS CULTURALES Y POLITICOS.

Somos conscientes de que esto no agota, ni mucho menos, los temas que sería

bueno discutir y aclarar, pero hacer la discusión en torno a formulaciones generales sobre la ideología del T.I., en vez de problemas surgidos directamente de la práctica, podría inducir de nuevo a largas discusiones que nos impidieran avanzar en ir tomando acuerdos concretos.

* * *

NOTA. El texto que sigue es un avance provisional en estado de elaboración. Unas primeras ideas un tanto desordenadas sobre el primer punto propuesto, que desde luego no lo agotan; pero, ya que estaban, ahí van.

La profesionalidad impone el sometimiento a la relación mercantil del producto-espectáculo. La pretensión de escapar al cambio de mercancías es una ilusión ideológica que es preciso denunciar. Esta ilusión está en la base de posiciones voluntaristas a nivel estratégico.

El espectáculo que se vende —sea por medio de entradas, sea por un precio fijo global— queda automáticamente convertido en mercancía, es decir, adquiere un valor de cambio que se superpone al valor de uso que es su soporte. El valor de cambio añadido al producto no puede obviamente eliminarse por un acto de voluntad individual, sino sólo por una transformación revolucionaria de las relaciones de producción existentes.

La supervivencia de un grupo profesional está fundada necesariamente, en último término, sobre la extracción de plusvalía, es decir, sobre la explotación de la fuerza de trabajo, a través del dinero, mercancía de las mercancías. La fuente directa del dinero con el que sobrevive —la Administración, entidades privadas o públicas, sea cual sea su pertenencia de clase— es, en este sentido, absolutamente indiferente.

Todo planteamiento de tipo economicista que rechaza la estructura «comercial» —concepto que se revela inservible— sin rechazar la profesionalidad incurre en contradicciones de bulto.

¿Hay que concluir, pues, que la elección de unos u otros canales de distribución es en todos los sentidos indiferente? No, en el caso de que consideremos la cuestión desde otra perspectiva, desde una perspectiva rigurosamente dialéctica y por lo tanto frontalmente opuesta a todo economicismo así como a todo voluntarismo, dos caras, como se ha visto, de una mixtificación que se manifiesta como autocomplacencia ilusoria.

Lo que el combate del T.I. exige es la definición mínima de una estrategia totalizadora centrada en la instancia política, en el campo de la lucha de clases. Desde esa óptica será posible centrar la actuación en los dominios económico, ideológico y estético, escapando al mecanicismo de la determinación económica.

Reconocemos el nivel económico como determinante en última instancia, lo que en el caso concreto del T.I. supone la opción por una transformación revolucionaria de la infraestructura teatral y no sólo teatral, del modo de producción capitalista en su conjunto. Tal opción se convierte en una actuación *política* direc-

tamente determinante, inserta en la lucha de clases del lado de la clase obrera y sus aliados de hecho o potenciales. La definición de una estrategia adecuada habrá de partir del análisis del marco actual de las relaciones de clase a nivel del Estado y en cada una de las nacionalidades o regiones, en concreto, huyendo de toda simplificación y de toda transposición mecánica de condiciones diferentes.

La cuestión esencial de los *circuitos de distribución*, que en el campo teatral se convierten muy especialmente en un momento decisivo de la producción misma, deben, en consecuencia, analizarse no desde la pretensión de escapar a la producción mercantil sino desde las leyes específicas del nivel político, como un caso particular.

Si en el modo de producción feudal es posible insertar células de producción capitalista que históricamente acaban por hacerse dominantes, la inserción de células productivas superadoras del capitalismo, socialistas, en un modo de producción de dominante capitalista no es siquiera pensable. La implantación del socialismo no puede ser sino una imposición global posibilitada por la toma del poder político. Las fórmulas cooperativas no pueden suscitar, desde este punto de vista, ni más ni menos ilusiones que los monopolios de Estado. Su positividad depende de una reducción de la explotación y ante todo de su orientación política.

La búsqueda y afianzamiento de circuitos de distribución fuera de la estructura teatral establecida obedece a dos tipos de razones:

- 1) La atenuación relativa del grado de explotación directa de los trabajadores del T.I. (a lo que responden igualmente las fórmulas cooperativistas).
- 2) La voluntad de relación con un público que no acude a los locales habituales, y de nuevas formas de relación.

A la luz de los supuestos que hemos planteado, es obvio que es el segundo tipo de razones el determinante, sin negar el relativo peso del primero.

Desde el punto de vista del público, es decir, de la sociedad dada con unas determinadas relaciones de clase, las razones de los nuevos circuitos pueden resumirse desordenadamente así:

Los locales habituales están en el centro y suponen problemas de desplazamiento (como han mostrado especialmente las experiencias francesas).

Los locales habituales están llenos de connotaciones de prestigio, de elitismo, de una «alta cultura» escindida de la vida cotidiana.

Los locales habituales son caros por las exigencias de beneficio del capital y por sus gastos de mantenimiento, e imponen precios elevados.

Los locales habituales, por estas y otras razones similares, no son frecuentados por las clases populares y, aunque se intente, es grande el peso de la tradición, de la costumbre de su frecuentación por un público perteneciente a la alta y sobre todo pequeña y mediana burguesía.

Todas estas relaciones son más que suficientes para embarcarse en otra dinámica, no exenta de contradicciones, a veces graves, que vienen presentándose (como es la reducción práctica de muchos de los nuevos circuitos a nuevas formas de elitismo).

Dado el carácter contradictorio de todo el proceso, consideramos una peligrosa ingenuidad el rechazo de plano de la estructura «comercial» (que en no pocos casos responde a inmediatas motivaciones de moralismo abstracto más o menos visceral y en otros, a vicios de método de análisis). El origen de clase, por lo general pequeñoburgués, de los trabajadores del T.I. no deja de actuar en sus esfuerzos por adquirir una nueva conciencia de clase, determinando posiciones que se inscriben más en la tradición utopista pequeñoburguesa que en la tradición del socialismo científico. El estudio de las experiencias del movimiento obrero, de la adaptación de sus formas de lucha a la contradictoriedad concreta de cada situación, puede ser extremadamente fecundo.

La posición política de la pequeña burguesía (caracterizada por sus vacilaciones) en un proceso revolucionario puede ser decisiva; en este sentido, la actuación ideológica sobre el público de los locales habituales tiene su propio lugar en un movimiento teatral que se quiere revolucionario y por lo tanto antiesquemático. Paralelamente, el aprovechamiento de las condiciones técnicas de esos locales impulsando la asistencia (siempre relativa, como hemos visto) de un nuevo público no puede tampoco ser descalificado de un plumazo.

En conclusión, quede claro que no pretendemos oponer a la alternativa de los nuevos circuitos la alternativa de los viejos. Se trata, por el contrario, de superar esquematismos estériles, de no oponer en abstracto las dos posibilidades de actuación. Es más, la *prioridad* concedida a los nuevos circuitos es una exigencia de nuestra situación. De lo que se trata es de combatir las manifestaciones de moralismo y utopismo que se deslizan en no pocos planteamientos del T.I. y sustituirlos por el análisis concreto de las situaciones.

T. de la R.

IV. APUNTES PARA UN ANALISIS EN PROFUNDIDAD DEL T.I.

Guillermo Heras

1. El Teatro Independiente es una alternativa socio-político-cultural planteada contra la estructura actual dominante en el país.
2. Este carácter de alternativa implica una continua dialéctica con los procesos socio-político-culturales que en cada momento se desarrollen en el país. Aquí y ahora las circunstancias nos obligan a una lucha por esclarecer y combatir las múltiples contradicciones que encierra nuestro sistema dominante.
3. El análisis de estas circunstancias nos lleva a una toma de postura práctica —no olvidemos que muchas veces utilizamos la palabra praxis como un mero adorno izquierdista convirtiéndola así en un concepto hueco— ofreciendo propuestas concretas, no sólo en los espectáculos a montar sino también en la actitud personal de todos los miembros pertenecientes al Teatro Independiente.
4. Es importante tener en cuenta que el T.I. —salvo muy raras excepciones— no ha sido hasta ahora un TEATRO DE CLASE —aunque es cierto que tampoco le han dejado—, y la confusión producida en este sentido ha repercutido de manera directa en las múltiples crisis que en los años de su desarrollo le han surgido.
5. Cuando hablemos de teatro de clase debemos entenderlo en el sentido preciso del destinatario al que debe ir dirigido.
6. El hecho teatral será válido en tanto en cuanto ofrezca alternativas válidas a la expresión de la clase al que va dirigido. Sin embargo hay que hacer constar la polivalencia estética que un teatro de clase debe poseer evitando todo maniqueísmo o prejuicio apriorístico, o también como dice G. Lenne: «NO ES LA AUTOCRITICA NI LA ESTRUCTURA DIALECTICA QUIENES PUEDEN PERJUDICAR LA COMBATIVIDAD, SINO TODO LO CONTRARIO: LE DAN UNA FUERZA Y UNA EFICACIA MAYOR. LO QUE DEBEMOS ELIMINAR ES EL MONOLITISMO, EL DOGMATISMO, EL SECTARISMO, EL MECANICISMO. DEFECTOS QUE POLITICAMENTE SON INHERENTES A LA VIA REVISIONISTA».

7. Así pues, aunque en principio no sería preciso hablar de estética, las condiciones actuales en que se desarrolla nuestro trabajo nos llevan a tomar una clara postura frente al sistema dominante y esto lleva íntimamente unido unas formas que nos lleven a un acercamiento y comunicación con las clases populares lejos de los paternalismos y las hipocresías de la clase burguesa.
8. Los grupos del T.I. investigan las múltiples formas que un teatro válido puede adquirir en una postura dialéctica. Uno de los síntomas evidentes de la crisis es la pobreza estética de la gran parte de las últimas realizaciones del teatro de grupos.
9. Tema fundamental será la delimitación y clarificación de los fines y objetivos del término PROFESIONAL, ya que este esclarecimiento nos llevará a resolver las contradicciones del amateurismo y diletantismo tan vigente en la actualidad, creando la confusión e implicando no sólo una pobreza estética sino también ideológica.
10. De una vez por todas debemos formar un cuerpo práctico que haga que las palabras de los múltiples manifiestos, estatutos..., sean algo más que justificaciones o coartadas de claro matiz pequeñoburgués.
11. Unido al punto de la profesionalidad va el de la ESTABILIDAD ECONOMICA. Sin esta estabilidad será imposible desarrollar cualquier plan coherente de incidencia en la estructura.
12. Será pues preciso, además de asentar los canales de distribución paralelos descubiertos desde hace años, realizar una campaña en profundidad por disponer de nuevos circuitos que permitan una audiencia masiva así como una rentabilidad económica mucho más grande.
13. La verdadera autogestión de nuestros espectáculos estará íntimamente unida a un desarrollo de la disponibilidad de los bienes de producción indispensables para hacer frente al sistema de una manera óptima.
14. A continuación propondría un guión a desarrollar punto por punto y que evidentemente debe completarse y ampliarse:
15. Problemas político-administrativos:
 - La «apertura».
 - La asimilación por el sistema.
 - Las relaciones con la Administración.
 - Subvenciones.
 - La incidencia a todos los niveles de nuestro trabajo.
 - La inserción de ese trabajo en la implantación de un Estado democrático.
16. Problemas profesionales:
 - Concepto, delimitación y funciones del PROFESIONAL del T.I.
 - Su relación con la estructura general del mundo sindical.
 - Su incorporación a las reivindicaciones generales de los trabajadores del hecho teatral.

- Su preparación técnica y formación ideológica **CONSTANTE** para capacitarse en su labor de un modo óptimo.
 - Relación con la estructura comercial.
17. Problemas legales:
- Lucha contra la absurda legislación vigente.
 - Nomenclatura e inserción en el decimonónico concepto «Cámara y Ensayo». Absoluta renovación de la legislación.
 - Inmediato replanteamiento de la **LEY DE LOCALES** que impide un desarrollo en profundidad de nuestro trabajo, al limitarnos arbitrariamente los espacios de representación.
 - Lucha contra la censura y el control.
18. Problemas económicos.
19. Discusión y análisis de las dramaturgias nacionales del país.

G.H.

**ACTA DE REUNION DE LA
JUNTA GENERAL DE LA ASOCIACION DE GRUPOS
PROFESIONALES Y PARAPROFESIONALES DE TEATRO
INDEPENDIENTE**

Asistentes: BOJIGANGA, CAN NON, DITIRAMBO, ENSAYO UNO EN VENTA, P.T.V. TAETRO, ZIASOS y Jordi Dodero en representación de A-71. Faltó el grupo MEDIODIA de Sevilla, por tener representaciones en esa ciudad.

Otros asistentes: Tiempo de Madrid, Esperpento Teatro Joven de Vigo, Teatro de la Ribera de Zaragoza, Tábano de Madrid, Keyzan de Vigo, Federaciones Vasca, Catalana, Valenciana y Aragonesa.

Durante los dos primeros días tuvieron lugar discusiones generales sobre la problemática de la Asociación y del Teatro Independiente. En ellas se llegó a la conclusión de que, según la situación actual, se hacía necesaria una mayor radicalización en la práctica de los presupuestos de esta Asociación.

Dado el contradictorio desarrollo de estas reuniones es imposible pormenorizar en este Boletín las discusiones habidas.

Al comienzo del tercer día de reunión se vio la conveniencia y necesidad de que esta sesión fuese dedicada íntegramente a tratar de los problemas de la Asociación y únicamente por los grupos encuadrados en ella.

Como consecuencia de las discusiones se había producido, en los días anteriores, la autoexclusión de los grupos Cannon y Taetro.

Por estas causas, los grupos Bojiganga, Ditirambo, Ensayo Uno, P.T.V. y Ziasos, así como Jordi Dodero en representación de A-71, continuaron las reuniones, llegando a las siguientes conclusiones:

- Necesidad de que la Asociación continuase como tal, concretándose sus planteamientos e intentando quedase delimitado su posterior funcionamiento.
- La adopción, como consecuencia de las conversaciones mantenidas relativas a la problemática ideológica del T.I., de la siguiente declaración de principios:

El Teatro Independiente es una alternativa socio-político-cultural planteada contra la estructura actual dominante en el país.

Implicita en esta declaración está la voluntad de acercamiento a nuevos públicos concretados en los miembros de las clases populares y obreras.

- La puesta en marcha de los medios prácticos necesarios para conseguir este acercamiento.
- La fiscalización permanente del cumplimiento de esta voluntad así como del funcionamiento en los tres niveles de trabajo: el grupo en sí, las relaciones entre grupos y la Asociación en su globalidad.
- Dado que en el estado actual del país es muy difícil mantener el nivel de profesionalidad de los grupos en estos circuitos populares y obreros, se decidió que el Órgano Ejecutivo dedicase su mayor esfuerzo a abrir y extender estos circuitos, manteniendo mientras tanto el nivel de los actuales.
- Tras una lectura pormenorizada de los Estatutos vigentes, se consideró necesario una nueva formulación en algunos artículos de los mismos. Las variaciones adoptadas son éstas:

Art. 4. Son grupos paraprofesionales aquéllos que sobre idénticas bases, están próximos a obtener, sobre proyecto interno operante, el mencionado status de los Profesionales. La paraprofesionalidad será en todo caso transitoria, fijándose la duración de este período por la Junta General al admitir al Grupo una vez estudie el proyecto económico presentado por el mismo.

Art. 7 bis. Los espectáculos de los distintos grupos asociados serán distribuidos preferentemente por los circuitos independientes, existentes o por desarrollar.

Entiéndese por circuitos independientes los siguientes: los circuitos culturales, los populares y los obreros.

Art. 12. Se prevé la realización de Juntas Generales Extraordinarias, cuando las circunstancias lo reclamen, a petición de cualquiera de los responsables del Órgano ejecutivo, o bien de cualquiera de los grupos pertenecientes a la Asociación, una vez esta propuesta haya sido aprobada previamente por la mitad más uno de los miembros de esta última.

Art. 19. Todo grupo que desee formar parte de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales, deberá presentar en la oficina del Órgano ejecutivo un informe detallado por escrito, en el que se especifiquen objetivos, funcionamiento e historia, así como posibles incompatibilidades con el articulado de estos Estatutos.

Deberán presentar también un presupuesto económico en el que especifiquen las necesidades a cubrir.

Cuando se trate de grupos paraprofesionales el informe económico

constará de dos partes: una que cubra el período transitorio de paraprofesionalidad y otra referida a su futura profesionalidad.

Art. 20. Examinados por la Junta General los informes solicitados en el artículo anterior, será condición indispensable para el alta en la Asociación la presentación por el grupo de un espectáculo que será analizado y discutido por aquella.

Art. 33.3 bis. Una vez el Comité Orientador considere necesaria la confrontación del espectáculo con el público, el Departamento de Difusión distribuirá el mismo, facilitando su visionado por el resto de los grupos de la Asociación que en la siguiente Junta General determinaran su viabilidad o inviabilidad y el circuito más apropiado para su distribución.

Art. 33.4 bis. Para la valoración de todo espectáculo se tendrán en cuenta su ideología, su estética así como su calidad.

— Llegados a la conclusión de que uno de los errores que nos han conducido a la situación actual ha sido el no haber puesto en total práctica el articulado de estos Estatutos, se considera de gran importancia la aplicación radical de los mismos.

— Tras la dimisión de tres miembros del Órgano ejecutivo anterior, se decidió dejar que los responsables que continúan eligiesen entre los distintos candidatos la composición de su equipo, para ser aprobado éste, una vez hayan presentado su proyecto de trabajo, por la Junta General.

Los miembros que presentaron su dimisión son:

José Manuel Pérez Aguilar, Eduardo Gómez de Enterría y Guillermo Heras.

— Solicitar los siguientes informes:

Al Órgano ejecutivo

- Informe sobre actividades anteriores a la próxima Junta.
- Informe sobre el desarrollo y estado económico actual del mismo.
- Presentación del proyecto de trabajo durante su gestión.
- Informe sobre posibilidades prácticas de apertura y desarrollo de los circuitos populares y obreros.

Se solicita así mismo sean enviados estos informes a los grupos Asociados con la máxima anterioridad posible para su estudio.

A los grupos Asociados

- Aportaciones concretas a los Estatutos.
- Informe sobre actividades.

- Actualización de los informes ideológicos y económicos presentados con anterioridad al Organó ejecutivo.
- Informe sobre metodología de trabajo.
- Propuestas para su inclusión en el Orden del día de la próxima Junta.
- Informe sobre la manera de lograr un análisis científico de la relación espectáculo-público.
- Aviso de la fecha más conveniente para celebrar la próxima Junta: o los días 29, 30 de noviembre y 1 de diciembre, o los días 6, 7 y 8 de diciembre.

A las Federaciones

- Solicitud de un estudio que delimite sus relaciones con la Asociación, así como las peticiones de ayuda concretas que la Asociación pueda darles.
- Estudio sobre la relación económica, en la distribución de los espectáculos de los grupos de la Asociación, entre ésta y ella misma.

Se recomienda tanto a los grupos Asociados como a las distintas Federaciones envíen estos informes y estudios lo antes posible al Organó ejecutivo para que éste los envíe con anterioridad a la Junta a todos los grupos Asociados y demás Federaciones, para su previo conocimiento.

- Fijación del siguiente Orden del Día para la próxima Junta General a celebrar en los días que los grupos decidan.

ORDEN DEL DIA

Para los días primero y segundo, asistencia única y exclusiva de los representantes de los grupos asociados.

- Discusión y aceptación de los acuerdos adoptados en la Junta anterior.
- Discusión y fiscalización del trabajo de los grupos asociados.
- Discusión del proyecto presentado por el Organó ejecutivo sobre las actividades de la Asociación encaminadas a cumplir las directrices que emanan de la Junta General.
- Discusión sobre las bases ideológicas contenidas en los informes de los distintos miembros de la Comisión creada en Vigo para el estudio de aquellas.
- Aprobación o exclusión de los distintos responsables y miembros de todos los departamentos del Organó Ejecutivo.
- Discusión sobre medidas prácticas para conseguir la permanente fiscalización general.
- Análisis y determinación de la viabilidad o inviabilidad de cada uno de los espectáculos de los grupos Asociados, así como fijar el circuito apropiado.
- Análisis y discusión de la línea de la revista «PIPIRIJAINA» y delimitación de las directrices a seguir, con la participación de todos los miembros del Consejo de Redacción.

— Ruegos y preguntas.

Para el día tercero, con asistencia de los grupos asociados, representantes de las Federaciones y otros grupos interesados:

— Admisión de nuevos miembros.

— Informe actividades de las distintas zonas.

— Discusión de las distintas propuestas de las Federaciones.

— Propuesta sobre admisión de socios individuales.

— Ruegos y preguntas.

En Madrid a 3 de noviembre de 1974

III

DE LA ATIP A LAS CONVERSACIONES DE EL ESCORIAL

(1975-1980)

A lo largo de la segunda mitad de los años 70, los grupos de Teatro Independiente se vieron en la necesidad de replantearse su actividad a la luz de las nuevas condiciones políticas y culturales creadas por el comienzo de la descomposición definitiva del régimen franquista tras la muerte del General, el inicio de la transición democrática y la definitiva consolidación de la reforma política. Fue una época marcada por el desinterés de los partidos políticos democráticos hacia el trabajo de los colectivos, una vez finalizada la dictadura; y por la traumática toma de conciencia, por parte de las compañías independientes, de que la «normalización» democrática muy bien podía pasar por encima, cual apisonadora, de una experiencia tan poco «normal» como la de los grupos. Pocas veces antes los colectivos mostraron, en general, mayores dosis de pragmatismo, pocas veces se elaboraron plataformas de reivindicaciones mínimas más concretas, pocas veces se concibieron proyectos prácticos más salpicados de números... En su mayor parte, todos ellos fueron recibidos con reticencia, cuando no simplemente ignorados, por la Administración y la oposición democrática. Dentro de la propia estructura teatral, y a ello no fueron ajenos muchos de sus cenáculos más progresistas, pareció desarrollarse una precipitada voluntad de agradecer al Teatro Independiente los servicios históricos prestados y proceder urgentemente a declarar finalizada la experiencia.

En 1975, primero de los años que se contemplan en este bloque documental, se produjo la famosa huelga de actores de Madrid. Obviamente, el conflicto que originó la huelga no afectaba directamente a los grupos. No obstante, éstos se incorporaron solidariamente a la misma. Un documento elaborado por los colectivos, e incluido inicialmente en el informe final sobre la huelga que elaboró la profesión teatral, expone las razones que llevaron a los grupos a sumarse al conflicto y las reivindicaciones laborales concretas que éstos deseaban ver recogidas en el futuro en las plataformas de lucha de la profesión teatral.

Por esas fechas, los grupos fueron conscientes de la necesidad de construir rápidamente una organización para defender sus intereses en el nuevo marco político, y conseguir la implantación de las reformas legales necesarias para garantizar el desarrollo de su actividad. En 1976, se crea la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid, en cuyos estatutos se establecían sintomáticamente, como objetivos fundamentales de la asociación, el garantizar las condiciones de vida de los profesionales del Teatro Independiente, la consolidación y ampliación de los circuitos de distribución creados a lo largo de los últimos años y la aplicación de una nueva legislación que acabara con las barreras que se oponían al libre desa-

rrrollo de la práctica teatral. El grado de concreción de las demandas del Teatro Independiente queda reflejado en una plataforma reivindicativa de la ATIP que se recoge asimismo en este mismo bloque, y en la carta que un numeroso grupo de colectivos de todo el Estado dirigieron al nuevo director general de teatro, señor Mayáns, en la que solicitaban la derogación de la censura y del reglamento de policía de espectáculos, así como el acceso de los grupos independientes a los fondos públicos concedidos para actividades teatrales, en condiciones de igualdad con el resto de las compañías del Estado español. Este último punto, es decir, la cuestión de las subvenciones, aparece asimismo en un documento elaborado por un numeroso conjunto de grupos durante la Semana de Teatro de Cuenca de 1977. En dicho documento, los colectivos exponen en cinco puntos cuáles deben ser, a su juicio, los criterios de concesión y gestión de las ayudas públicas al Teatro Independiente.

Como señalábamos anteriormente, mientras la mayor parte de los grupos intentaba apresuradamente adaptar su organización y reivindicaciones a las nuevas circunstancias políticas, otros sectores del teatro consideraban que resultaba más acorde con la nueva situación dar por terminada la experiencia del Teatro Independiente. Un artículo de Juan Antonio Hormigón insiste en las condiciones particularmente duras y miserables en las que se está desarrollando en ese momento la práctica de los grupos y concluye que el Teatro Independiente es un concepto vaciado ya de sentido que toca a su fin. La cuestión de las condiciones precarias del trabajo de los grupos aparece asimismo en una entrevista realizada en 1976 a Albert Boadella, en la que éste aborda también la cuestión de las relaciones de los grupos con las opciones políticas partidistas; entrevista, por cierto, que termina con una afirmación que resultaría con el tiempo profética: Boadella expone su convicción de que la posibilidad de dar un «plumazo» administrativo a un grupo que concentra a 1.500 personas en una sola representación es algo poco probable... «A pesar de ello, más vale no tentar al diablo», finaliza... Un año más tarde, se produjo el «affaire» de «La torna». Abundando en la cuestión de la precariedad de medios, se incluyen en este bloque sendas cartas de Els Joglars y Els Comediants a la II Semana de Teatro de Cuenca en la que relatan diversos problemas materiales y económicos que afectaron a la continuidad del trabajo de ambos grupos.

A raíz precisamente de esa II Semana de Teatro, una Comisión Provisional Delegada para la constitución de una Federación de Grupos de Teatro Independiente elabora un informe sobre la situación del Teatro Independiente que se inicia con un nuevo intento de definición, de carácter más «económico» —«el T.I. constituye una alternativa global a la concepción mercantilista de la actividad teatral al uso»— y en el que los grupos plantean su alternativas a diversos aspectos de la realidad teatral: censura, impuestos, Ley del Teatro, Ley de Locales, política teatral, etc. El informe fue presentado a la Administración con el resultado imaginable.

La repercusión de la huelga de actores de Madrid en Catalunya dio lugar a un movimiento profesional que cristalizó año y medio más tarde con la puesta en marcha de la operación autogestionaria Grec-76 y la creación de la Asamblea d'Ac-

tors y Directors (AAD). Como huella documental de la aportación de los colectivos independientes a la experiencia del Grec-76, se incluye un extracto de la Memoria de la Coordinadora del «Off-Grec», una operación de los grupos que se ofreció como apoyo descentralizador a la propia campaña del Grec. En cuanto a la Asamblea, quedó dividida a finales del verano de 1976 como consecuencia de una propuesta de integrarla en una plataforma de la oposición antifranquista: la Asamblea de Catalunya. Un grupo de siete integrantes de la Asamblea manifestó su radical desacuerdo con la forma y contenido de dicha propuesta —que fue aprobada por la mayoría de la AAD— y su decisión de poner fin, en consecuencia, a su pertenencia a la misma. Dicha decisión contó posteriormente con el apoyo de un numeroso grupo de profesionales catalanes de teatro —buena parte de ellos de grupos independientes— que, en una nueva carta abierta, expusieron sus críticas políticas y culturales a la integración de la AAD en la Asamblea de Catalunya. Se trata de un largo documento que ilustra muy significativamente la situación de las relaciones del movimiento de los profesionales progresistas del teatro con la oposición antifranquista, y viceversa.

En este período de desarrollo del Teatro Independiente, tuvo un cierto auge la organización de un conjunto de Semanas, Encuentros y Festivales relativamente numeroso que obligó a los grupos a replantearse esta actividad de manera que tales reuniones fueran algo más que un mero escaparate de los trabajos de los grupos. En este bloque, se incluye un documento elaborado por diversos promotores y organizadores de encuentros durante el II Festival Internacional de Teatro de Vitoria, una muy sugerente ponencia sobre la cuestión presentada en ese mismo Festival por el Teatro de la Ribera, que parte una fuerte crítica a los criterios reales con los que se solían organizar tales eventos, y un comunicado de diversas Comisiones Organizadoras de Encuentros de Teatro elaborado tras la III Semana de Teatro de Cuenca.

A finales de 1976, tuvo lugar la constitución de la Asamblea estatal de Teatro Independiente Profesional (ATIP). En su manifiesto de constitución, la ATIP hace balance de los que ha supuesto el trabajo de los grupos para el desarrollo del teatro en el Estado español y termina presentando una extensa plataforma de exigencias que se verá aún más concretada en el primer comunicado público de la Asamblea. Un documento de septiembre de 1977 de la ATIP de Madrid vuelve a incidir en el análisis de las aportaciones, alternativas y exigencias del Teatro Independiente.

Por esas mismas fechas, se produce uno de los diversos cierres gubernativos que ha sufrido a lo largo de su historia la Sala Cadarso de Madrid, lo que provoca la inmediata respuesta de la ATIP y un amplio movimiento de solidaridad que termina con la reapertura de la Sala. Una nueva agresión —la detención y encarcelamiento de varios miembros de Els Joglars a causa de la intervención de las autoridades militares tiempo después del estreno de «La torna»— da lugar a la movilización generalizada del conjunto de la profesión teatral y, muy en particular, de los grupos independientes, a base de acciones de protesta y solidaridad que se prolon-

garán por espacio de varios meses con mayor o menor intensidad. En el bloque, el lector puede encontrar un comunicado que exige la liberación de Albert Boadella, dos cartas escritas desde la cárcel por varios miembros del grupo catalán y un contramanifiesto a la celebración del Día Mundial del Teatro en el que se hace referencia explícita, junto con diversas reivindicaciones, a la detención de los miembros de Els Joglars.

A partir de 1977, se intensifican las intervenciones para ofrecer una alternativa al desarrollo futuro del Teatro Independiente. Un concepto aparece en el centro de las discusiones: la estabilidad. Tal es el tema central de una ponencia presentada por Antonio Andrés Lapeña al I Festival de Teatro Independiente de Andalucía. Por su parte, un artículo de Fermín Cabal, escrito cuando era miembro de la Monumental de las Ventas, entró de lleno en la polémica «teatro estable-teatro itinerante» advirtiendo sobre el peligro de considerar a ambas vías como opciones excluyentes. A su vez, Moisés Pérez Coterillo, que en un comentario en el que señala que el Teatro Independiente sufre una «crisis de identidad», expone que a los grupos se les abren tres vías: la creación de *teatros estables*, la ligazón a proyectos políticos de partido o la definitiva profesionalización independiente. El artículo hace referencia a una interesante propuesta de Alfonso Sastre —«Por un Teatro Unitario de la Revolución Socialista»— que, en una época poco dada a «veleidades» unitarias, no fue apenas objeto de atención. En esta misma línea de intervención —dar una salida a la «crisis del Teatro Independiente»—, se inscriben textos como el análisis del sistema de producción del T.I., elaborado en 1978 por el grupo Tábano; la ponencia presentada por Moisés Pérez Coterillo, Guillermo Heras y el autor de estas líneas a una Conferencia Internacional sobre Alternativas Populares a las Comunicaciones de Masas —un texto en el que se insiste en la necesidad de buscar un nuevo lenguaje teatral para el T.I.—; un breve pero jugoso texto del grupo catalán Teatre de l'Escorpí, que plantea la puesta en marcha de una línea de trabajo muy ligada a la revitalización del teatro catalán y que, en cierto modo, puede considerarse antecedente de lo que después sería el Teatre Lliure; y un artículo de Guillermo Heras, en el que se analizan las razones del «impasse» en el que se encuentran los grupos a finales de la década de los 70.

Un ilustrativo documento es el elaborado por la Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid (CETIM), en el que se presenta a la Administración un detallado presupuesto para justificar la solicitud de una subvención de 20 millones de pesetas para toda una temporada, petición avalada por 16 grupos madrileños, que contaban con 116 profesionales, los cuales habían realizado, en los doce meses precedentes, un total de 74 espectáculos con 15.000 representaciones y un público total de unos 4 millones de personas. La petición, huelga decirlo, no fue atendida. Aunque, eso sí, resultó mencionada en la única sesión parlamentaria —que recordemos— de los últimos nueve años en la que se han abordado cuestiones relativas al Teatro Independiente. Tan fausto acontecimiento tuvo lugar en el Senado, allá por noviembre de 1978, y de él ofrecemos un extracto.

El bloque se cierra con un documento de la Cooperativa Luis Seoane, en la

que presenta su proyecto de crear una sala estable en La Coruña y sus criterios de programación; un artículo de Josep Lluís Sirera, en el que se intenta realizar un balance general de la trayectoria de los grupos y una definición categórica de las compañías existentes; y el documento que recoge las conclusiones de las Conversaciones de El Escorial de 1980, en las que dos docenas largas de grupos de todo el Estado, sin hacer mención explícita al Teatro Independiente, se plantean lisa y llanamente las bases de organización, repertorio, funcionamiento y objetivos de un teatro «no basado exclusivamente en la obtención de beneficio, sino en su valor cultural, estético y social». Un documento que, de alguna manera, constituye un punto de inflexión, una bisagra, entre dos etapas de la historia del Teatro Independiente.

LOS GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE ANTE LA HUELGA DE ACTORES*

Durante el pasado conflicto que llevó al paro a los actores en defensa de sus auténticos representantes elegidos por la Asamblea y no reconocidos por las autoridades, los grupos de T.I. han suspendido sus actuaciones en toda España, tanto quienes en Madrid o Barcelona trabajaban en locales comerciales, como los que en otras provincias lo hacían en circuitos independientes. Igualmente se han sumado al paro aquellos componentes del T.I. que trabajaban en ese momento en Televisión Española.

MOTIVOS DEL PARO

Podría pensarse que los grupos del T.I. no tenían nada que ver con el conflicto que afecta a los actores, puesto que el Convenio Colectivo que va a negociarse no les afectará en la misma medida. Sin negar esta realidad queremos exponer algunas consideraciones sobre los motivos que nos han llevado a sumarnos al paro.

A) Solidaridad con los compañeros que trabajan en régimen asalariado:

Incluso aquellos grupos que nunca se contratan individualmente tendrían motivo suficiente para parar por solidaridad. Los grupos del T.I. estamos luchando desde hace años por elevar el nivel profesional del teatro español y no podemos permanecer ajenos a cualquier esfuerzo en este sentido, y por tanto hacemos nuestra una decisión democrática tomada por la Asamblea de la profesión.

B) Apoyo a «La Comisión de los Once»:

«La Comisión de los Once» y su representatividad, núcleo básico del conflicto de los actores, ha de ser defendida hasta las últimas consecuencias por parte de

* Texto escrito en 1975 e incluido en el libro «El espectáculo de la huelga/la huelga del espectáculo». Varios autores. Ed. Ayuso. Madrid, 1976.

los grupos del T.I. No se trata, a nuestro juicio, de una mera delegación para tratar unas negociaciones económicas, sino de algo más amplio: por primera vez hay unos representantes democráticamente elegidos, que se comprometen a responder de su actuación ante la profesión y que la han defendido eficazmente. Pensamos que éste es el camino para abordar otros aspectos que nos afectan directamente a los grupos, puesto que lo que se pone en cuestión es la necesidad de crear la Asociación de Actores, para que por fin seamos los propios profesionales quienes podamos decidir sobre lo que nos afecta sin que nos sea impuesto desde arriba, y en esa Asociación podremos plantear una serie de reivindicaciones propias de nuestro sector que no tienen por qué estar en contradicción con las necesidades del resto de la profesión.

Pensamos que será interesante detenernos a examinar con más detalle algunos aspectos de esta problemática:

1. La salida cooperativa

Los grupos del T.I., con respecto a las estructuras actuales del teatro comercial de nuestro país, representan un intento de evadir las lamentables condiciones de trabajo con que se enfrenta el actor medio. La salida cooperativa, defendida por estos grupos, es un ejemplo práctico de la posibilidad de sustituir al empresario de compañía, y la creación de circuitos propios, aún en estado embrionario, demuestra la posibilidad de prescindir también de la empresa de local, al menos con las características que tiene*.

Creemos que los actores que se contratan individualmente no deben ver en los grupos gente que les quita el trabajo y a quienes se debe considerar como intrusos, sino, al contrario, como a un sector de la profesión con unos problemas específicos que deben examinarse con objetividad y resolverse con camaradería.

2. El monopolio comercial, la legislación de locales y la censura

Uno de los principales problemas con que se enfrentan los grupos cooperativos es la existencia de un auténtico monopolio en cuyas manos se encuentra la casi totalidad de los locales teatrales de las principales ciudades españolas. Creemos que este problema no es exclusivo de los grupos del T.I., sino que afecta a la totalidad de la profesión y que es el principal causante del estado de *paro crónico* que sufrimos.

Es necesario acabar con esta situación, creando nuevos puestos de trabajo, permitiendo la apertura de nuevos locales, la aparición de nuevas empresas, una mayor facilidad para la creación de cooperativas, estudiar la posibilidad de créditos sindicales similares a los de otros países, exigir una desgravación fiscal para las empresas cooperativas.

* (Actualmente, la única «industria» que a cambio de «poner» un local obtiene el 50% de beneficio).

Frente a estas exigencias se alza el arma todopoderosa con que la Administración fomenta, ampara y enmascara la actual situación de monopolio que disfrutan los empresarios: *la legislación de locales*, anacrónico cuerpo legal con todo un siglo de polvo encima, del que se sirven para impedir toda salida. Poner al día esta normativa mediante un estudio cuidadoso con participación de representantes democráticamente elegidos de actores, empresarios y grupos cooperativos, es decir, todos los interesados en el asunto, es absolutamente imprescindible. Consideramos que si la Ley de Teatro que el Ministerio ha anunciado elaborar en breve no recoge estas razonables aspiraciones se nos habría burlado en nuestros más elementales derechos.

Por otra parte, los grupos del T.I. reiteran su exigencia de suprimir la censura en todas sus manifestaciones.

3. *La protección al trabajador del T.I.*

Muy relacionado con lo anteriormente expuesto está el hecho de la falta de sindicación de muchos actores de los grupos profesionales. La situación es ésta: Los grupos del T.I. han creado un circuito paralelo, especialmente importante en provincias, que la Administración ha tenido que reconocer puesto que era la única forma de llevar el teatro a muchas zonas donde la iniciativa privada del empresario al uso no encontraba suficientes incentivos económicos y, por lo tanto, brillaba por su ausencia. De esta forma se ha ido elaborando una legislación (discriminatoria y selectiva, no obstante) que ha permitido estabilizar nuestro trabajo. Sin embargo, el Sindicato del Espectáculo se ha venido negando sistemáticamente a reconocer nuestro derecho (el de todo trabajador, que recoge el Fuero de los Españoles) a la sindicación en paridad de condiciones con el resto de los compañeros de la profesión. No pretendemos, naturalmente, que por el simple hecho de incorporarse a un grupo del T.I. se extienda automáticamente el carnet sindical, simplemente que se nos acepte, a efectos de meritoriaje, un sistema de evaluación de la capacidad profesional que sustituya los seis meses de contrato asalariado que el Sindicato, interpretando de manera restrictiva la vigente Ordenanza Laboral, exige. (Actualmente se da el caso de señores con doce años de trabajo en grupos que se han visto expulsados del Sindicato e insultados como intrusos).

Creemos que los compañeros de profesión deben solidarizarse con esta reivindicación nuestra, pues sólo así pueden acceder estos actores a los beneficios de la seguridad social, mutualidad, etc.

4. *Necesidad de integrar el T.I. en la Asociación de Actores*

Los grupos del T.I. queremos expresar nuestra opinión de que la tan deseada Asociación de Actores debe incluir a los miembros de los grupos del T.I. sindicados o no, en tanto se resuelva esta situación discriminatoria, e igualmente creemos que la Asociación debe hacer suyas nuestra reivindicaciones como sector, para una mejor defensa de los intereses profesionales de todos los actores.

ESTATUTOS DE LA ASAMBLEA DE TEATRO INDEPENDIENTE PROFESIONAL DE MADRID*

APARTADO 1.º. *Principios Generales.*

Art. 1.º. La ATIPM es una organización de profesionales del Teatro Independiente de Madrid-Región, para la defensa de su profesión (su práctica teatral), tanto política, ideológica como económicamente.

Art. 2.º. Entre sus objetivos se encuentran principalmente:

- Garantizar unas mínimas condiciones de vida y seguridad a los profesionales del T.I.
- Conseguir nuevos circuitos y consolidar los actuales, garantizando su libre utilización.
- Luchar por la consecución de una legislación que favorezca el desarrollo de toda actividad teatral, así como su libre desenvolvimiento.

APARTADO 2.º. *Sobre sus miembros.*

Art. 1.º. Todos aquellos grupos de Teatro (o equipos de trabajo) que: funcionando de forma estable y autogestionaria, es decir, cooperativista en lo económico y democrática en cuanto a las decisiones de todos sus miembros, y se dirijan fundamentalmente a ese público marginado del sistema industrial de los Teatros Comerciales, a unos precios asequibles y en unos nuevos circuitos insertos en el medio en el que normalmente se desarrolla su vida, teniendo un montaje estrenado (o un proyecto de trabajo en marcha), podrán formar parte de la ATIPM si libremente lo deciden y asumen el compromiso y las obligaciones que ello conlleva.

Art. 2.º. Aquellos profesionales que, habiendo pertenecido a algún grupo o equipo de los anteriormente citados, encontrándose fuera de ellos y deseen pertenecer a la ATIPM, podrán hacerlo formando una comisión, que será igual a todos los efectos que cualquier grupo o equipo.

Art. 3.º. Podrán cursar baja en la ATIPM todos aquellos miembros que así lo deseen y aquéllos que la asamblea de la ATIPM decida por no cumplir los requisitos para estar en ella o por reiterados incumplimientos de estos estatutos.

* Madrid, 1976

APARTADO 3.º. *Obligaciones de los miembros.*

Art. 1.º. Todos los miembros tendrán la obligación de asistir a las Asambleas Generales de la ATIPM así como a cumplir las decisiones que allí se tomen.

Art. 2.º. Todos los grupos, equipos y la comisión de «los sin grupo» tendrán la obligación de enviar un representante a la coordinadora de la ATIPM, así como de cumplir las decisiones que allí se tomen por amplio consenso.

Art. 3.º. Todos aquellos miembros que voluntariamente asuman una tarea ante la Asamblea o la Coordinadora, serán responsables de su cumplimiento.

Art. 4.º. Todos los grupos o equipos tendrán la obligación de mantener económicamente a la ATIPM con las cotizaciones que en ella se decidan, excepto la comisión de «los sin grupo».

Art. 5.º. Todos los grupos tendrán la obligación de aportar las fichas de sus representaciones, con los datos que se decidan, al fichero general de la ATIPM.

APARTADO 4.º. *Funcionamiento.*

Art. 1.º. La Asamblea General:

- A ella deberán asistir todos los trabajadores de los grupos o equipos y los que no estén encuadrados en ninguno de ellos.
- Se reunirá como mínimo una vez al mes convocada por la coordinadora.
- Es el órgano máximo de decisión y decidirá sobre las cuestiones más importantes.
- Las decisiones se tomarán por mayoría simple.

Art. 2.º. *La Coordinadora.*

- Estará formada por un representante de cada unidad de la ATIPM.
- Se reunirá por lo menos una vez cada quince días en sesión ordinaria; y extraordinaria, siempre que la convoque uno de los representantes.
- Entre sus obligaciones se encuentra:
 - a) Convocatoria técnica de las asambleas.
 - b) Mantenimiento de información sobre sus actividades.
 - c) Supervisar los proyectos que hayan puesto en pie las asambleas y decidir sobre el resto de las cuestiones. Sólo en momentos excepcionales decidirá por la asamblea.
 - d) Dentro de ella existirán las siguientes responsabilidades:
 - Realización de actas de la coordinadora y de las asambleas.
 - Finanzas y recogida de las cotizaciones.
 - Funcionamiento del fichero y archivo de documentos.

APARTADO 5.º. *Relaciones con otras asambleas.*

Art. 1.º. La ATIPM asistirá a cuantas reuniones se convoquen con otros profesionales del T.I. del Estado español, representando a sus miembros por las personas elegidas para tal fin y pudiendo llegar a toda clase de acuerdos en dichas reuniones.

Art. 2.º. La ATIPM está dispuesta a federarse con cualquier otra asamblea del mismo tipo y de otra nacionalidad o región del Estado.

ALTERNATIVAS DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

— Supresión de todo tipo de CENSURA política, económica o estética, que nos impida afrontar con absoluta libertad cualquiera de los planteamientos, tácticas y soluciones que los grupos de base, partidos políticos, centrales sindicales, grupos marginados, existentes en la actualidad, o que la dinámica de la sociedad pueda provocar, ofrezcan a los problemas, situaciones y aspectos de la vida y relaciones humanas en general, existentes en el presente o en el futuro, imaginables o inimaginables.

— Inmediato reconocimiento administrativo de la ATIP, para superar de una vez el aislamiento al que el Régimen nos ha sometido.

— Una gestión democrática de los fondos públicos destinados al teatro, para que se promuevan y subvencionen todo tipo de actividades teatrales que se desarrollen a niveles profesionales y de organizaciones populares. En el caso de la ATIP, reivindicamos una cantidad global que una vez concedida será administrada por la propia Asamblea de un modo autogestionario y democrático orientando el proyecto en dos caminos principales.

- 1) Repartir una cantidad equitativa entre sus integrantes para mejorar sus condiciones de trabajo.
- 2) Utilizar parte de la cantidad en apertura de nuevas salas, consolidación de circuitos populares, etc.

— Supresión de la actual legislación de Teatro, y creación de una normativa que la sustituya, elaborada democráticamente por los trabajadores. A tal fin la ATIP se encuentra integrada en el proyecto general del Congreso de Teatro en la medida que éste sea capaz de afrontar y solucionar la amplia problemática pendiente en todos los sectores.

— Control y distribución democráticos de los presupuestos de la Administración local (Diputaciones, Ayuntamientos, etc.) y entidades que canalizan su evasión de impuestos a través de «coartadas culturales» (...).

— Democratización de la Sociedad de Autores, que permita establecer las tasas de propiedad intelectual de modo acorde con las posibilidades concretas de cada

* Comunicado de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid. 1976.

actividad cultural, sinodo éste el primer paso hacia una reestructuración total, que en una última fase podría abarcar su posible supresión.

— Exención total de impuestos para las actividades de T.I. y toda manifestación cultural que no tenga como objeto el lucro económico.

— Libre utilización de la calle como lugar habitual de comunicación y, por tanto, espacio escénico natural.

— Control democrático de las salas públicas, entendidas como servicio a la comunidad y no como negocio. Libre acceso a todos los lugares susceptibles de ser utilizados como teatro, que permita representaciones continuadas por todas las nacionalidades y regiones del estado español.

— Obligatoriedad por parte del Ministerio de Educación de la enseñanza del teatro en la Escuela, así como la programación continuada de espectáculos en escuelas, institutos y universidades.

— Creación de nuevas escuelas de teatro en todo el Estado español, y reorganización de las actuales Escuelas de Arte Dramático dado su catastrófico funcionamiento.

— Asimismo, nos sumamos a la exigencia popular de una ANMISTIA TOTAL.

... Y a pesar de todo esto, somos conscientes de que seguirán sin hacernos ni puñetero caso, pero al menos que no se diga que sólo se llora, más aún cuando, al margen de todo, nuestra lucha como grupos seguirá estando encaminada al futuro, y no a intereses del mediocre presente inmediato.

A.T.I.P.

(Asamblea de Madrid)*

* Firman: Cizalla, El Buho, Cía. de Espectáculos Ibéricos, Ditirambo, El Espolón del Gallo, G.I.T., La Esmerada, La Jincacha, La Picota, Libélula, Tábano, Teatro Libre, Teatro Zoo, Sala Cadarso.

MANIFIESTO DE LOS GRUPOS PROFESIONALES DE TEATRO*

Los grupos abajo firmantes, como profesionales del teatro, y entendiendo el mismo como un elemento crítico de la dinámica social del país, consideramos imprescindible la realización de:

- a) La descentralización teatral, extensión y potenciación del mismo en grandes y pequeñas ciudades, pueblos y barriadas.
- b) Una política de precios acorde con la realidad económica de nuestra sociedad.
- c) La democratización de los medios de producción del hecho teatral que posibilite una mayor participación de los trabajadores del teatro en el mismo.

Para lo cual, entendemos como necesario y urgente:

1. La eliminación de todo trámite administrativo para la realización de nuestro trabajo: pase previo de censura en cada localidad, permiso previo gubernativo para la celebración del acto, etc. Y, asimismo, la abolición de la censura en todas sus otras manifestaciones.
2. El acceso a cualquier lugar que sea considerado como hábil para la realización de actos públicos, así como la posibilitación de apertura de nuevos locales hasta la revisión de las vigentes disposiciones (Reglamento de Policía de Espectáculos, Ley de Locales —del siglo pasado—, etc.).
3. El aumento y justa distribución de los fondos públicos destinados a la actividad teatral, sin discriminación alguna; así como una información pública de la utilización actual de los citados fondos.

Hacemos constar la marginación a la que nos vemos sometidos como grupos profesionales de teatro de cuanto a los aspectos jurídicos y sindicales (consecución del carnet profesional, entidad jurídica como grupo, Seguridad Social, patentes fiscales, Mutualidad, etc.).

Consideramos que, para la solución definitiva de estos problemas y otros muchos, es imprescindible la celebración de un congreso democrático de los trabajadores del teatro, donde se elabore una Ley de Teatro.

* Presentado al Sr. Francisco Mayáns con motivo de su nombramiento, a comienzos de 1976, como Director General de Teatro.

Al mismo tiempo, somos conscientes de que la mejor solución de estos problemas se ha de producir en el marco de unas auténticas libertades democráticas, precedidas de una amnistía general.

.....

* Firman: A-71 (Barcelona); Akelarre (Bilbao); Caterva (Gijón); Centro de Investigaciones Teatrales (Madrid); Ditirambo (Madrid); Els Comediants (Barcelona); Els Joglars (Barcelona); Ensayo Uno En Venta (Madrid); Esperpento-La Picota (Madrid); Grupo Internacional de Teatro-G.I.T. (Madrid); La Carátula (Elche); La Cuadra (Sevilla); Teatro de la Ribera (Zaragoza); Teatro del Mediodía (Sevilla); Palo (Madrid); Pequeño Teatro de Valencia; Tábano (Madrid); Teatro Libre (Madrid); T.E.I. (Madrid), Ziasos (Barcelona); Cizalla (Madrid).

.....

LOS TEATROS INDEPENDIENTES, EN LA ENCRUCIJADA (Del banderín de enganche, a la miseria)*

Juan Antonio Hormigón

Si la memoria no me falla, creo que fue hacia 1966 cuando comenzó por vez primera a utilizarse la expresión Teatros Independientes. Cronológicamente fue el Teatro de Cámara de Zaragoza el primero en hacerlo, y muy pronto fue seguido por una serie de grupos entonces existentes. De este modo, la fórmula Teatro Independiente fue extendiéndose por el canijo ruedo teatral ibérico y ganando adeptos que se acogían a su significado, nada explícito en aquel entonces.

El Teatro Independiente vino a ser en principio el banderín de enganche de todos aquéllos que, procediendo de los teatros universitarios y de los de Cámara, aspiraban a transformar el tinglado teatral español. En sus orígenes, y hasta 1969, la mayoría de estos grupos luchaban por convertirse en compañías estables, alcanzar su estatus de profesionalidad y transformar las formas de producción teatral y el sentido de teatro en nuestra sociedad. Lo típico de aquel movimiento radicaba en el hecho de que el impulso mayor no procedía de Madrid, sino de diversas ciudades del país, Zaragoza, Sevilla, Valladolid, Bilbao, Valencia, Barcelona, etc.; era en sí mismo un germen de descentralización, y como tal fue formulado en diversas ocasiones. Pero ante todo se planteaba como un medio para alcanzar los fines específicos que se habían propuesto. El trabajo llevado a cabo en la práctica como algo estrictamente profesional no se acompañaba de una compensación económica que permitiera a actores, directores, escenógrafos, etc., una dedicación exclusiva. Ello impidió asumirlo en plenitud, pero al mismo tiempo evitó todo espejismo, pues no dejaba más salida que superar esa contradicción o desaparecer. La falta de ayudas en muchos casos y la abierta persecución en otros hicieron estallar en un plazo más o menos largo a varias de estas compañías.

Las cosas cambiaron después. Los Teatros Independientes de los años sesenta no lograron afianzarse en sus ciudades ni desembocar realmente en un nuevo concepto de la profesionalidad. Consiguieron el importante logro de despertar unas conciencias dormidas, de reavivar el agostado interés por el teatro, de crear «asociaciones o clubs» de espectadores que reunieron y organizaron una parte del pú-

* Publicado en el diario «Informaciones». Madrid, 25 Marzo de 1976.

blico espectador, haciéndole integrarse de forma totalmente distinta en la dinámica del teatro.

En buena medida, la responsabilidad del fracaso parcial de aquel período no compete en absoluto a las compañías, sino al aparato oficial que controlaba el teatro. No sólo no existieron ayudas, subvenciones, coordinación de actividades a escala nacional, etc., sino que se atacó con una rudeza inusitada aquella tentativa de poner en pie un teatro que no fuera mercancía, sino hecho cultural. Un teatro que fuera expresivo de la vida social y se relacionara dinámicamente con ella y no un ocio vacío cambiado constantemente por dinero. Tildados con frecuencia de subversivos, acosados con saña por los preponentes cubículos reaccionarios de cada ciudad, los impulsores de aquel proyecto no pudieron alcanzar la meta deseada.

Desde entonces, el Teatro Independiente ha cambiado de orientación. En primer lugar, se ha concentrado de forma más acusada en Madrid. Después ha tendido a profesionalizarse, es decir, a alcanzar un nivel de ingresos que permite amortizar la inversión del espectáculo y a pagar un sueldo a sus actores. Ha establecido una especie de red de salas a partir de los locales de centros culturales, Asociaciones de Vecinos, etc. Con ello ha ganado en presencia, pero también en ambigüedad.

Desde hace unos años, los términos se han mezclado y los límites, descolorido. Agua teñida o vino bautizado, el perfil se ha hecho borroso. El término Teatro Independiente es en la actualidad una especie de cajón de sastre en el que cabe todo. Desde los antiguos teatros universitarios o los grupos de aficionados que mataban sus ocios ensayando una obra por año, hasta las jóvenes compañías profesionales que mantienen una cierta estructura grupal, todos caben en el mismo saco, produciendo un revoltijo que como guiso es difícil de trasegar, y como expresión, endiablado de entender. Todos se reclaman teatros independientes, todos exigen y protestan vehementes, pero es evidente que no todos pueden ser tratados por igual. Entre el T.E.I., Tábano o Mediodía —al margen de consideraciones estéticas o dramatúrgicas—, que funcionan con estructuras cooperativas propias y los múltiples grupitos que se hacen y deshacen varias veces por semana o montan una obra para desaparecer después, existe una enorme distancia.

Gracias a todas estas circunstancias, la vieja y querida expresión Teatro Independiente se está vaciando de sentido. Empieza a no significar nada definido y claro. Cada vez más se convierte en algo místico, en expresión de un anhelo, no de un camino o una realidad.

Las condiciones materiales en que el Teatro Independiente se produce en la actualidad son particularmente duras. Los locales en que actúan sirven por lo general para cualquier cosa menos para la práctica del teatro. El ángulo de una sala, una tarima minúscula, proporcionan el espacio en que montar un decorado extremadamente sintético. Decorado, «atrezzo», vestuario, luces, equipaje, deben caber en una furgoneta que es, por lo general, el medio de transporte y desplazamiento. Todo ello supone de antemano la renuncia a cualquier empleo de maqui-

naría y recursos escénicos, propios y específicos del teatro, no precisamente espectaculares, sino simplemente técnicos. Sus producciones quedan inmersas en un miserabilismo ciertamente empobrecedor.

A esta miseria estética es necesario añadir la dureza de las condiciones de vida, los kilómetros echados al cuerpo para montar las cosas, dar una o dos funciones, recoger los bábulos, cargar y lanzarse otra vez a la carretera en busca del próximo lugar de actuación. Esta puede ser el día siguiente, pero puede demorarse semanas y entre tanto los miembros de la compañía tienen que vivir. Las representaciones están mal pagadas, a veces se suspenden por prohibiciones o defectos de organización y es la compañía la única en salir perjudicada, sin recibir tan siquiera una pequeña compensación por el desplazamiento hecho en balde.

Por supuesto que la negrura y tristeza de este cuadro podrían agudizarse más aún, pero no es mi intención hacer un melodrama. Todo lo contrario. Quiero presentar las condiciones reales en que los Teatros Independientes realizan su trabajo, que nada tienen de románticas ni de subyugantes. Sin embargo, dada la estructura económica dominante en nuestra sociedad, incluso aquí existen los intermediarios y no faltan los pequeños intereses de quienes, de algún modo, vislumbran un comercio en esta dura práctica teatral. Son ellos los que tienen que elaborar toda una mística para seguir haciendo marchar estas furgonetas, los que necesitan convertir en un fin en sí, en un fin revolucionario y responsable, nada menos, esta forma de práctica teatral. Lo que nació como un medio para cambiar las estructuras mercantiles teatrales es seudoteorizado cada vez más para convertirlo en un fin en sí mismo. Se pretende imponer la falacia de que ésta debe ser la forma dominante teatral en una España democrática, sin pararse a reflexionar que esa actitud es una superchería «tercermundista» en un país que pertenece ya al bloque de los industrializados.

En definitiva, el tiempo del Teatro Independiente toca a su fin. La miseria artística y material que con frecuencia rodea a estos grupos hacen la situación insostenible. Lo más importante a hacer para que la batalla no haya sido estéril es rescatar muchos de sus logros y aspiraciones para el conjunto de un teatro español, producido en condiciones adecuadas de infraestructura. En cierto modo, no faltan compañías que consciente o inconscientemente luchan por salir de este callejón sin salida, que es su situación actual. Cuando Tábano se asienta en una sala rescatada de la madrileña calle de Cadarso, o el Teatro del Mediodía de Sevilla formula una salida hacia estructuras de teatro municipal con compañía estable y fórmulas productivas coherentes, aparte de otros casos más, estamos asistiendo a la dinámica de una necesidad por salir de la agotadora y estéril marcha por los caminos a la búsqueda de representaciones. Los cómicos de la lengua pueden tener encanto romántico para los ilusos revolucionaristas y los lectores de folletines ñoños, pero en realidad suponen una forma terrible de subsistencia absolutamente contradictoria con las formas sociales y aspiraciones históricas de una sociedad industrial y técnicamente desarrollada.

J. A. H.

ENTREVISTA A ALBERT BOADELLA*

Antoni Bartomeus

(...)

—¿Cómo crees que puede ser el final de Els Joglars?

—Ya ha habido momentos en los que la gente se pensaba que Els Joglars se acababan. Y no hablo del público, que de estas cosas no se entera, sino de la gente que rodea el grupo. Cuando eso se daba por hecho, Els Joglars han vuelto a salir con más fuerza. Mira, yo pienso que Els Joglars se pueden acabar por muchas cosas, pero hay también algunas por las que no acabarán jamás. Una compañía que, sólo cuatro días después de un accidente tan grave como el de Gloria (Rognoni), se pone a ensayar de nuevo, con todas las soluciones pensadas para tirar adelante, y aguanta ocho horas al día sin ninguna huella de tensión nerviosa, sin histerias y sin miedo, creo que ha demostrado una potencia y una solidez de equipo envidiables. El hecho de aguantar tantos años con los sueldos miserables que proporciona el teatro sin morir de inanición es otra muestra de esa potencia. Ahora bien, y esto está claro, las trampas están dispuestas, en el sentido de que nuestro caso es como si estuviéramos casados entre nosotros, porque estamos juntos casi todas las horas del día. Y puede haber, a partir de ello, graves problemas de convivencia humana. Puede ser que un día nos tiremos los platos a la cabeza, que digamos que la cosa se ha acabado y que no aguantemos más. También puede ser que nuestra labor, tan dura desde el punto de vista económico como desde el punto de vista de las formas de trabajo, acabe por quemar completamente a la gente, cosa que ya ha pasado en algún caso. Hasta ahora no nos hemos quemado todos a la vez, felizmente, pero ha habido gente que se ha marchado completamente quemada, grandes actores y personas extraordinarias que no han podido aguantar más, porque unas condiciones como las nuestras acaban por agotar a cualquiera. Y también existe la posibilidad de dar la obra por acabada y que cada uno siga su camino. Estas posibilidades gravitan sobre el grupo, evidentemente, y debe haber otras. Pero Els Joglars no acabarán por las razones que acaban todas las compañías jóvenes. No acabarán por discutir si se ha de trabajar en un estilo socialista o más

* Publicada en «Els autors de teatre català: Testimoni d'una marginació». Antoni Bartomeus. Ed. Curial. Barcelona, 1976.
Traducida del catalán. Extracto.

bien comunista, o por cuestiones pura y simplemente económicas, o por problemas de divismo. Por eso jamás acabaremos. Seguro que no, porque las pruebas de fuego ya las hemos pasado. Se ha construido un motor que funciona y que todo el mundo acepta. Ahora bien, está claro que puede haber motivos que nos hagan terminar mañana o de aquí a diez años, porque Els Joglars no son una institución. No sé si deberíamos serlo, como el caso del Piccolo Teatro de Milán, pero esto es otro problema. Quizá sea más bonito continuar siendo un grupo totalmente libre, anárquico, con las manos desligadas de cualquier cosa y que puede pasar de quien sea cuando le viene en gana.

—*Con un concepto libertario del teatro...*

—Y no únicamente del teatro, sino del actor. No queremos estar ligados a ningún grupo de presión, ni tan siquiera al público. Es terrible terminar trabajando para un público porque éste te condiciona todo y quiere unas actitudes determinadas. Podemos hablar de un hecho concreto: cuando se planteó la famosa huelga de actores, se recriminó mucho a Els Joglars que nos pensáramos demasiado tiempo si hacíamos huelga o no. ¿Qué quiere decir esto? Pues que el público ya había colocado a Els Joglars en una postura. No se le da al grupo una opción de situarse en el centro, en la derecha, en la izquierda, arriba o abajo. Ni que pueda ser de color rojo o verde: tiene que ser rojo. En ese caso de la huelga, me pareció normal que se discutiera la actitud que se había de adoptar, porque los argumentos a favor y en contra eran de mucho peso. Pero había ya un ambiente que quería pensar por nosotros, y eso no puede ser porque supone condiciones, y nosotros no queremos condiciones. Es decir, que Els Joglars han de tener la opción de construir mañana el espectáculo más fascista que jamás se haya hecho; lo cual no quiere decir que lo vayamos a hacer. Pero la posibilidad, el riesgo, debemos tenerlo, porque, en otro caso, tendríamos las alas cortadas por todas partes y ya no seríamos creadores libres; por un lado, nos condiciona la Administración y, por otro, el público. Ninguno nos deja la posibilidad de hacer una catástrofe; y, a veces, una catástrofe puede ser muy interesante.

(...)

—*¿Habéis sido oportunistas?*

—Es muy difícil, a lo largo de trece años, no haber sido oportunistas alguna vez. Pero, en todo caso, no lo hemos sido tanto como la mayoría de los demás. Cuando una compañía deja sus representaciones en el Círculo Católico de donde sea, comienza a liarse más en todos los aspectos. Y tiene que comenzar a jugar, porque si no juega se queda cortada en un instante. A menudo ha de ceder y no puede rechazar el punto de vista oficial. Els Joglars han estado representando a España en Festivales Internacionales, y han trabajado para el Ministerio de Información y Turismo, en el sentido de que el Ministerio les ha llevado a Zaragoza, a Madrid, a Bilbao, etc. Bien, ¿qué otra cosa podíamos hacer? ¿Decir que no? ¿Para tener que cerrar al día siguiente? Porque llega un momento en el que las consideraciones son éstas. Además, desde el punto de vista oficial, cuanta más gente haya en el teatro, más peligrosa es la compañía y, en este sentido, Els Joglars en-

tran cada vez en un terreno más peligroso, porque cada vez consiguen más llenos. En San Sebastián juntamos mil quinientas personas en el Frontón Anoeta: eso implica una capacidad de convocatoria que da un poco de miedo. Pero es que tan pronto como se juntan trescientas personas en un teatro hay que ya que empezar a jugar una política. Es trágico, pero es así. Si no, no existiríamos. y hemos tenido suerte, hasta ahora, porque la censura no nos ha tocado. Hemos caído muy bien a mucha gente que nos podía haber hecho la pascua. No sé por qué narices, pero dicen que somos «muy buenos profesionales y muy simpáticos».

—*Quizá porque sois catalanes, pero no interpretabais en catalán.*

—Sí, seguramente. Y cuando han querido darse cuenta, ya lo hacíamos. Es curioso, pero Els Joglars han sido el enemigo pequeño al que nadie vigila hasta que uno se lo encuentra dentro de casa. Eramos una pequeña compañía que iba por el mundo «haciendo sus representaciones de mimo» y, de pronto, resulta que ese «mimo» junta a mil quinientas personas en una representación. Está claro: ahora la cosa impresiona un poco y cualquier acción demasiado fuerte se convertiría en algo escandaloso. El «plumazo» no es fácil ya. Pero, a pesar de ello, mejor es no tentar al diablo...

A.B.

CARTA DE «ELS JOGLARS» A LA II SEMANA DE TEATRO DE CUENCA*

Els Joglars

Debido a los rumores que últimamente han circulado, producidos por los replanteamientos del grupo Els Joglars, a todos los niveles, informamos sobre las resoluciones que hemos tomado para una nueva etapa del grupo.

En primer lugar, si hacemos un ligero balance de la etapa anterior, llegamos a unos puntos negativos que nos impiden la evolución en el sentido que desearíamos.

Hasta ahora, los trabajos marginales, como burocracia, problemas técnicos, economía, preparación de giras, etc., recaían directamente sobre los actores con el consiguiente déficit creativo produciendo también un bajo rendimiento en el trabajo concreto de la escena.

Otro punto es la absoluta esclavitud por parte del grupo a la amortización del espectáculo, entendiéndose por ello el tener que llevar demasiado tiempo un mismo espectáculo, lo que a su vez impide la creación de otros nuevos trabajos.

También el hecho de contar el grupo con una estructura fija de actores y un sólo director puede llegar a crear un grave problema estilístico a través de manejar unas fórmulas expresivas propias y fijas que vayan reduciendo, cada vez más, las posibilidades verdaderamente creativas del grupo. En síntesis, el gran peligro de encontrar «LA FORMULA».

Todo esto nos ha llevado a un replanteamiento profesional a todos los niveles; para ello adoptamos las siguientes medidas:

- El grupo deja de radicar en Barcelona, como lo venía haciendo hasta ahora, y se traslada a Pruit, pequeño pueblo del macizo de Collsacabra a 100 kms de Barcelona. Los actores vivirán en masías alrededor de un estudio construido especialmente para ensayos.
- Este centro de trabajo tiene las siguientes características: es una bóveda desmontable de forma circular, de 18 m de diámetro, por 8 m de altura; el pro-

* Publicada en el «Boletín de Información Teatral» n.º 3, Vitoria, Abril de 1976.

yecto ha sido realizado por unos jóvenes arquitectos previendo todas las posibilidades de un local destinado a estas actividades. Aparte de los ensayos de nuestros montajes, queremos utilizarlos también para dar cursos, así como recibirlos de especialistas y trabajar en común con otros grupos. También se prevé la posibilidad de representaciones, en principio para gente de la comarca.

- Al mismo tiempo que el grupo lleva a cabo una importante reducción de sus actores, a partir de ahora existirán tres nuevos componentes exclusivamente dedicados a cuestiones técnicas, a trabajos de administración y a programación y realización de giras, que formarán parte del grupo con las mismas ventajas y realidades que los actores. Al mismo tiempo, Albert Boadella pasa exclusivamente a dedicarse a la dirección sin participar directamente en las representaciones, asesorado, para cada montaje, por un colectivo de dirección entre los mismos actores.
- Un grupo que, como el nuestro, lleva catorce años de trabajo en común, al margen de las ventajas que ello produce dentro de la relación entre los actores, entraña al mismo tiempo gravísimos peligros o vicios estilísticos que van aumentando lentamente con el paso del tiempo y que pueden llegar a afectar la obra de forma considerable. Para combatir todo esto, nos proponemos un verdadero trabajo en profundidad que afecta, no ya tan sólo a la formación de los actores, sino también a la forma de planteamiento de una nueva creación. Incluso para potenciar todo esto, hemos pensado en la posibilidad de montajes paralelos donde trabajarían miembros del grupo y autores exteriores en régimen de contratación temporal. Pensamos que todo esto ayudaría a desintoxicar cualquier posibilidad de introversión excesiva en el trabajo.
- A nivel de estructura económica interna, seguiremos funcionando como hasta ahora, en régimen de cooperativa estable. Es decir, una serie de profesionales que llegan a unos puntos de coincidencia para elaborar un trabajo en común y que se reparten, a partes iguales, desgracias y aciertos. Exteriormente y para facilitar nuestra relación laboral con locales comerciales, sindicatos, administración, etc., seguiremos funcionando con el epígrafe sindical de «empresa responsable» en todas sus características legales.

E.J.

CARTA DE «ELS COMEDIANTS» A LA II SEMANA DE TEATRO DE CUENCA*

Els Comediantes

¡Bon Día! Teatreros y demás gente de bien vivir, reunidos aquí para esto: EL TEATRO.

Nosotros, COMEDIANTS, tenemos unas historias que, a buen entender de todos, nos pueden interesar.

Historias archisabidas de forma y fondo, que nos trasladan a una problemática más allá de lo que hasta ahora es y ha sido una manifestación social, política o artística, que no ha pasado, sin embargo, de lo formal, incluso tras la máscara «independiente». Así, debido a unas leyes establecidas de funcionamiento y comportamiento, frente a unas necesidades de público que han sido reestructuradas por una normativa inhumana y, en consecuencia, en contra de una liberal progresión social, no hemos recorrido gran trecho del camino.

Bien; entre éstas y otras cosas, publicamos que hemos sufrido un grave accidente:

Aquí, l'Angeleta, quedó colgada y aún no ha bajado. Aquí se nos quedó también la chaqueta y con la cartera dentro. ¿Quién me presta una escalera? Desde luego ha habido, hay y habrá, gente disponible a lanzarte un cable; pero esto es lento y pesado. Mientras tanto, aquí estamos. El bombo se nos rompió, pero, con un parche, podemos tocar igualmente «El Gegant del Pi». La charanga tiene tale, pero el día que tengamos que enterrar a alguien, ya veremos cómo lo hacemos.

Hemos de mirarnos un poco el asunto y hacernos un agujero en el corral, porque además los perros vienen detrás y han olido el camino.

En fin «uns ulls com unes taronges» y un fuerte abrazo.

E. C.

* Publicada en el «Boletín de Información Teatral» n.º 3.
Vitoria, Abril de 1976.

INFORME SOBRE LA SITUACION ACTUAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

Comisión Provisional Delegada para la constitución de la Federación de Grupos de T.I.

El Teatro Independiente constituye una alternativa global en la concepción mercantilista de la actividad teatral al uso. Tanto desde el punto de vista de la producción del espectáculo como de su distribución.

El cuanto al primer aspecto, el grupo de Teatro Independiente rompe con la estructura empresarial y plantea un funcionamiento cooperativo en lo económico, y democrático en cuanto a la gestión de la compañía. En lo referente al segundo, el grupo de Teatro Independiente parte de la constatación de la existencia de una auténtica discriminación cultural para la mayoría de los españoles, basada en dos puntos fundamentales:

- A) *Clasismo*: En cuanto que la actividad teatral está orientada a la satisfacción de las necesidades culturales de las capas superiores de la burguesía. De ahí la elección de los temas y la política de precios.
- B) *Centralismo*: En cuanto que la distribución de espectáculos se limita casi exclusivamente a Madrid y Barcelona.

2. PROBLEMAS

a) *Política Teatral*

Clasismo y Centralismo son el resultado de largos años de política cultural antidemocrática ejercida por la Administración. No hacen falta gráficos ni estadísticas para mostrar el alejamiento progresivo de las masas del consumo de espectáculos teatrales. Incluso cuando, ante la evidencia, la Administración se ha visto obligada a actuar, como es el caso de las Com-

* Elaborado a raíz de las conversaciones mantenidas en la II Semana de Teatro de Cuenca y presentado a la Administración del 29 de abril de 1976. Publicado en el «Boletín de Información Teatral» n.º 4. Vitoria, Mayo de 1974, y en «Pipirijaina» (2.ª época). n.º 1. Madrid, Octubre de 1976.

pañías Nacionales, lo ha hecho lastrada por esos presupuestos: trasladando el esquema madrileño a las élites provincianas: textos reaccionarios, precios altos, listas negras para los trabajadores honestos y, sobre todo, un costo desmesurado —sobre el que caben las mayores sospechas— máxime cuando la Administración se ha negado repetidas veces a dar publicidad detallada de esas cuentas.

Si la política teatral de la Administración no existe, el empresario capitalista ocupa su lugar. Y así ha sido en nuestro país, formándose un poderoso bloque que, amparado por la sección económica del llamado Sindicato Vertical, han impuesto su ley por encima incluso de la normativa estatal vigente, constituyendo un auténtico oligopolio.

Para la Administración, el teatro español se reduce a este estamento privilegiado; cualquier otra iniciativa privada no mercantilista ha sido despreciada cuando no perseguida por el Poder Público. Baste considerar el destino que han tenido las subvenciones económicas de la Administración, dinero de los contribuyentes al fin y al cabo, para constatar esta afirmación. Son los empresarios más fuertes quienes reciben las subvenciones que, por otra parte, están legítimamente sujetas a todo tipo de sospechas en cuanto a cuantía, motivación, destino, etc., al negarse reiteradamente la Administración a hacer públicas las listas correspondientes.

b) La Ley de Locales

Instrumento privilegiado del oligopolio y de la Administración es la actual Ley de Locales, respecto a la cual, baste señalar:

1. Que es un cuerpo legal anacrónico, que no resiste la comparación con la legislación de otros países.
2. Que su aplicación es arbitraria, ya que el 100% de los teatros autorizados la incumplen si se aplica tajantemente, por lo que en la práctica queda reducida a un instrumento más de represión sobre los disidentes.

c) Las Censuras

No vamos a insistir más en el carácter ancestral y profundamente antidemocrático, atentador de los derechos del hombre, etc., que supone la existencia de la Censura.

Pero sí hay que señalar que, para el Teatro Independiente, estas dificultades se multiplican en una acción claramente discriminatoria de la Administración: la exigencia de pase previo en cada localidad, no entrega del cartón azul que se da a los Empresarios, censura limitada a Cámara y Ensayo, textos prohibidos a un grupo y autorizados a un empresario, etc.

d) El Reglamento de Policía de Espectáculos

Junto a la actividad meramente censora, se presenta la acción represora que tiene dos tiempos: el previo del Permiso Gubernativo y el posterior

de la Prohibición Gubernativa, cierre del local, multa, etc., que llega a extremos inauditos, como el caso de obras autorizadas por el Ministerio de Información y Turismo y prohibidas «para todo el territorio nacional» por el Ministerio de Gobernación («Castañuela 70»).

El instrumento efficacísimo que ampara todo tipo de arbitrariedades es el Reglamento de Policía de Espectáculos, cuerpo legal absolutamente incompatible con un Estado de Derecho, por el que los actos de policía son inmediatamente ejecutivos, prácticamente inapelables y no dan origen a indemnizaciones.

e) Impuestos

Pero, a la hora de cobrar, la Administración despierta de su letargo y hace sentir su presencia omnipotente. Cuatro son los impuestos a abonar escrupulosamente. Por una parte, los de Tráfico de Empresas e IRTP, similares a los que satisfacen otras ramas de la industria. Pero, junto a éstos; existen dos imposiciones injustificables: el pago de la licencia fiscal, basado en la consideración del actor como trabajador autónomo, cuando de hecho es un asalariado y, por tal concepto, ya paga el IRTP; y el llamado Impuesto de Menores, verdadera joya tributaria que esclarece profundamente el concepto que de la actividad teatral se hace la Administración, la de una actividad accesorio con carácter de divertimento y lujo, en vez de cultura viva al servicio de la sociedad. ¿Qué otra justificación puede haber para obligar al teatro a sostener el Tribunal Tutelar de Menores? Consideración especial merece la Sociedad General de Autores de España (S.G.A.E.), organismo que, amparado por el Estado, que le concede el derecho al monopolio, hace y deshace entre continuas protestas de los interesados.

f) Reconocimiento profesional

El grupo de Teatro Independiente, en la actualidad, si quiere obtener una entidad jurídica, tiene que recurrir a dar de alta a uno de sus miembros como empresario comercial y funcionar como una empresa más. No existe ninguna otra forma legal para legalizar la situación. De aquí se sigue que los grupos de Teatro Independiente se hallen en una situación de paralegalidad que limita considerablemente su trabajo.

1. Con la situación económica actual resulta imposible satisfacer las cuotas de la Seguridad Social que habría que pagar como Empresarios por una parte y como trabajadores por otra.
2. Igualmente imposible pagar los impuestos como empresarios y como trabajadores.
3. Imposible disponer de bienes propios del grupo, que han de ponerse siempre a nombre de un miembro.
4. Imposible acreditar la calificación profesional al no reconocer el Sin-

dicato Vertical el trabajo de los grupos de Teatro Independiente, por lo que algunos compañeros quedan incursos en el ámbito de aplicación de la Ley de Vagos.

5. Imposible abonar al Sindicato las cantidades que exige por plantilla sindical de técnicos, ya que al no reconocer la profesionalidad de los miembros del Teatro Independiente, obliga al grupo a contratar técnicos con carnet sindical que, mientras el grupo trabaja, se toman unas copas en el bar.

El resultado de todo esto es una situación verdaderamente injusta en la que personas con muchos años de trabajo profesional acreditado son consideradas como intrusistas en la profesión. Especialmente importante es el asunto de los técnicos.

3. SOLUCIONES

Creemos que los apartados anteriores explican esquemáticamente la situación en la que nos encontramos. Como sin demasiada pasión se puede calificar ésta de discriminatoria y lamentable, los grupos de Teatro Independiente, a raíz de los cambios ministeriales últimos y ante la posibilidad de que representaran un cambio en la actitud de la Administración, nos hemos dirigido a la Dirección General de Teatro para plantearle nuestras reivindicaciones. Con el presente informe queremos insistir en este posible cauce, para que en todo caso, si las cosas siguen como hasta ahora, no se pueda decir demagógicamente que nos hemos negado al diálogo.

Las soluciones a toda esta problemática sólo pueden venir de la Administración, en tanto que ésta sea un instrumento democrático de fomento del trabajo cultural y deje de ser un instrumento represivo al servicio de los grandes empresarios.

a) *Política teatral*

1. Que se ponga en primer plano la protección a la actividad teatral, rompiendo con las constantes del clasismo y centralismo, y apoyando las iniciativas no comerciales con carácter absolutamente prioritario.
2. Que se fomente la aparición de nuevos locales en provincias y en las barriadas populares de las grandes ciudades.
3. Que se limite tajantemente la política de grandes gastos de los Teatros Nacionales y que, en todo caso, se dé un control estricto de los mismos por parte de los profesionales.
4. Que se haga un reparto equitativo y consecuente con esa política teatral de los fondos públicos disponibles y que en todo caso se dé publicidad a la utilización de estos fondos.

b) *La Ley de Locales*

Que se derogue la actual Ley de Locales, sustituyéndola por una normativa que equipare los locales de teatro al resto de los locales públicos. Es decir, que se pueda hacer teatro en cualquier sitio que reúna unas condiciones mínimas de seguridad.

c) *Censura*

1. Que se elimine todo tipo de Censura.
2. Que se equipare a efectos de permisos la actividad de los grupos de T.I. con el resto de las empresas comerciales. Es decir, que se nos entregue el «cartón azul».
3. Que se acabe, por Orden Ministerial, la exigencia de ensayo previo para cada localidad, tal como prometió el Subdirector General de Teatro en la II Semana de Teatro de Cuenca.

d) *Reglamento de Policía de Espectáculos*

1. Que se elimine la exigencia de permiso gubernativo para cada representación y se sustituya por la mera comunicación a la autoridad.
2. Que se derogue el actual Reglamento de Policía de Espectáculos y se reserve el derecho a los Tribunales Ordinarios la competencia sobre ello.

e) *Impuestos*

1. Que se elimine el Impuesto de Menores y la Licencia Fiscal.
2. Que se contemple una desgravación fiscal para las compañías comerciales.

f) *S.G.A.E.*

1. Que se retire el privilegio de monopolio de que disfruta la S.G.A.E.
2. Que se inicie de una vez una investigación profunda sobre las actividades de esta Sociedad, se fiscalicen sus deudas y se corrijan los abusos.

g) *Reconocimiento profesional*

1. Que se encuentre una fórmula para dar entidad jurídica a los grupos de T.I. que elimine los problemas expuestos.
2. Que, a efectos de Seguridad Social y Hacienda, sólo haya que pagar como trabajadores y no como empresarios comerciales que no somos.
3. Que se reconozca la calificación profesional de los componentes del T.I. con plenitud de derechos y se prevea un cauce similar al del T.C. para realizar el meritoriaje de actores y técnicos en el futuro.

h) Ley de Teatro

Aunque la Administración puede y debe intervenir desde ya en todas las cuestiones anteriormente reseñadas, por la complejidad de algunas cuestiones creemos inaplazable la convocatoria de un Congreso de Trabajadores del Teatro que recoja los intereses de los administrados.

En este sentido, los grupos de Teatro Independiente debemos estar representados como un sector específico, ya que nuestros intereses no coinciden exactamente con las instancias de empresarios o trabajadores asalariados.

EXTRACTO DE LA MEMORIA DE LA COORDINADORA DEL «OFF-GREC»*

En primer lugar, es preciso aclarar, para que no haya falsas interpretaciones, que la utilización de la expresión «Off Grec» no ha estado jamás motivada por el deseo de llevar a cabo una contestación a la acción realizada en la campaña GREC-76, sino más bien para potenciar, en todo momento, el trabajo de la Asamblea de Actores y Directores (AAD).

Teniendo en cuenta que los grupos de teatro independiente se encuentran englobados dentro de la AAD, y ante las dificultades que presentaba la confección de un programa en bloque por parte de los grupos de teatro independiente, se acordó y se aprobó en asamblea escoger —de entre los espectáculos actuales de la Asamblea de Grupos Independientes (de Cataluña)— los más adecuados para ser montados en el Teatre Grec y, de entre los restantes, elegir cuatro y buscar un espacio al aire libre apropiado para su representación. Esta operación llevaría el nombre de «Off Grec» y serviría para descentralizar la campaña del GREC-76. Estos cuatro grupos fueron: Grup 69, A-71, Fábula Rasa y Roba Estesa.

La Comisión Gestora del GREC quedó encargada de conseguir dicho espacio, pero, dada la aglomeración de trabajo, la precipitación y la improvisación en la gestión del GREC, la organización del «Off Grec» no llegaba a soluciones concretas.

Ante esta situación, la Asamblea de Grupos Independientes planteó una alternativa a la Gestora por medio de una coordinadora formada por Albert Dueso, Nuria Durán y Pep Zamora, que fue elegida por la propia Asamblea. De esta manera, la campaña del «Off Grec» quedaba asumida, dentro de la ADD, por la Asamblea de Grupos Independientes. Esta comisión de tres personas tomaba, a partir de ese momento, toda la responsabilidad y toda la iniciativa. Aceptada la alternativa, se buscó un marco adecuado.

Se escogió la Plaza de la Virreina por tres motivos: 1) Zona conflictiva, en tanto que barrio afectado por el Plan Comarcal y obligado a desaparecer. 2) La coincidencia de fechas con la Fiesta Mayor de Gracia, de manera que ofrecía una posi-

* Publicado en «Grec 76: al servei del poble». Antoni Bartomeus.
Editorial Avance. Barcelona, 1976. Traducido del catalán.

bilidad de réplica tácita a la organización (oficial) de dicha Fiesta Mayor. 3) El hecho de que el barrio de Gracia cuenta con una gran tradición teatral, es un barrio sumamente sensibilizado ante cualquier hecho cultural, cívico y político, y está muy organizado. En este sentido, resultó definitiva la colaboración de la Asociación de Vecinos, así como la de todas las demás entidades cívicas, culturales y deportivas.

Por otra parte, para los grupos independientes era una reivindicación del movimiento propiamente independiente y un ejemplo concreto de lo que, según la Asamblea de Grupos Independientes, deberían ser las manifestaciones artísticas y la política teatral, un acercamiento real, más que teórico, a los problemas de los ciudadanos, ya que, en definitiva, es a ellos a quienes han de ir dirigido nuestro trabajo.

Creemos que es necesaria una acción directa en los barrios, llevando a cabo todo aquellos que sirva al objetivo de conseguir que el teatro llegue a toda esa gente a quien, durante cuarenta años, le ha sido negado este vehículo de cultura. El «Off Grec» ha demostrado la eficacia de una acción teatral cuando se hace pensando a quién va dirigida y contando con la colaboración de las organizaciones de base.

C.«O.G.»

COMUNICADO DE APOYO A LA «CARTA ABIERTA DE LOS SIETE»*

J. Puigcorbé, M. Gas, J. M. Nunes, C. Elias, A. Dueso, J. M. Gual, J. Dodero, Els Comediants, N. Durán, J. Mesalles y 32 firmas más

Nosotros, trabajadores del espectáculo y miembros de la AAD, seriamente preocupados por los graves acontecimientos que tuvieron lugar en la última asamblea, celebrada el pasado día 7 en la Sala Villarroel, que provocaron una clara división en su seno y que obligó a siete compañeros a abandonarla, hemos pedido a estos siete compañeros una puntualización sobre los motivos por los que se vieron obligados a tomar tal decisión, motivos que exponen en una carta abierta que transcribimos a continuación:

«Nosotros, miembros de la AAD hasta el pasado día 7, a instancias de un numeroso grupo de compañeros hemos elaborado esta carta abierta en la que especificamos algunos de los motivos que nos obligaron a tomar la grave decisión de abandonar la Asamblea.

Teniendo en cuenta que entre nosotros se dan distintas corrientes ideológicas, los motivos que argumentamos en el presente escrito son sólo aquéllos en los que coincidimos totalmente los siete, al margen de matizaciones personales.

Por mucho que creamos que no se deben separar la política y el trabajo, es decir, nuestras opiniones políticas personales y nuestra condición de trabajadores del teatro, y para una mayor clarificación de los motivos por los cuales rehusamos la propuesta de adhesión a la Asamblea de Catalunya, queremos distinguir dos tipos de razones: una estrictamente políticas, que parten de nuestra ideología, y otras a las que llamaremos profesionales, es decir, que parten de nuestra postura en tanto que miembros de la AAD. En resumen:

ESTAMOS EN TOTAL DESACUERDO CON LA ADHESION DE LA AAD A LA ASSEMBLEA DE CATALUNYA POR:

— *Motivos políticos:*

- a) Considerar que la Asamblea de Catalunya representa la concreción de una política interclasista, que agrupa fundamentalmente a partidos políticos re-

* Barcelona, Septiembre de 1976. Traducido del catalán.

formistas y organizaciones burguesas defensoras de unos intereses antagónicos a los de la clase obrera.

- b) Porque una política de pactos, como la que se concreta en la Asamblea de Catalunya, y teniendo en cuenta el grado de desorganización en el que se encuentra la clase obrera, sólo alimenta el confusionismo, la desmovilización y coloca todo el inmenso capital humano que tiene la clase trabajadora al servicio de unos postulados burgueses.
- c) Porque, entre los 4 puntos que dice defender la A. de C., figura uno con el que estamos en total desacuerdo: el que reivindica el Estatuto (de Autonomía) del 32. Pensamos que las condiciones económicas, sociales, políticas y culturales se han modificado suficientemente en los últimos 45 años como para que las propuestas del pasado sean abandonadas. Además, pensamos que el Estatuto del 32 cierra el camino a la posibilidad de una auténtica autodeterminación del pueblo de Catalunya, que no puede ser separada de la lucha por la revolución socialista, sin la cual el problema de las nacionalidades quedará sin resolver.
- d) Porque la política que representa la A. de C., amparándose en el sentimiento de unidad y en objetivos deseados por el pueblo, como la lucha por la amnistía y las libertades, lo que en realidad defiende son intereses partidistas, como ya lo ha demostrado en múltiples ocasiones frenando la lucha por la radicalización de los objetivos mencionados e impidiendo que se asienten y se impongan unas auténticas libertades para la clase trabajadora.

— *Motivos profesionales:*

- a) Porque la adhesión a la A. de C. implica la aceptación de un pacto político, es decir, una táctica y una estrategia que paraliza una de nuestras reivindicaciones inmediatas, contenida en la «Memoria presentada per l'AAD per a una alternativa a la situació del teatre a Catalunya» y en cuya presentación se dice: «La recuperación de la vida teatral en Catalunya sólo se puede emprender a partir de una gestión autónoma», mientras que el Estatuto del 32, y en su artículo 5 e), establece: «De acuerdo con lo que se prevé en el artículo 15 e) de la Constitución, la Generalitat ejecutará la legislación del Estado de espectáculos públicos». Es decir, que seremos los propios catalanes los ejecutantes del poder central, sin que en ningún momento podamos apartarnos de lo establecido por la Ley, pues, en el art.º. 6 e) perpetúa: «La aplicación de las Leyes sociales (espectáculos públicos) será sometida a la inspección del Gobierno para garantizar directamente su estricto cumplimiento». Con esto, se niega la Autonomía teatral, base de nuestras reivindicaciones más urgentes.
- b) Porque creemos que pedir a la AAD una definición política como la que suponía la adhesión a la A. de C., y a pesar de que se ha intentando minimizar la importancia de esta adhesión, significa para nosotros un motivo de desunión desligado de nuestra práctica y de nuestras necesidades y que

no ayuda para nada —antes al contrario— a que profundicemos en ellas y nos las planteemos de una manera crítica. Nuestra propia táctica tiene que unirse cada vez más a la defensa de clase trabajadora.

- c) Por eso, nosotros, ante el peligro que suponía la ruptura de la política unitaria que había caracterizado a la AAD, no intentamos nunca imponer nuestras opiniones políticas personales, sino dar argumentos para demostrar que la petición de adhesión de la A. de C. era improcedente, ni plantear a nuestra Asamblea la aprobación de una moción de censura contra la A. de C.
- d) Pensamos que todos los problemas concretos de tipo profesional o más estrictamente políticos que surjan hay que resolverlos mediante un proceso de discusión y clarificación, con libertad y tolerancia, resolviéndolos con la democracia directa y en asambleas no manipuladas, procesos que han de estar ligados a nuestras necesidades prácticas y no ser el fruto de intereses extraños que puedan alterar nuestra dinámica, fomentando divisiones innecesarias.

Por todo ello, ante el grave atentado que supone la propuesta de adhesión presentada en diversas ocasiones —y, en algunas de ellas, de forma fuertemente antidemocrática—, ante el mal irreparable de división y confusiónismo que ello representaba y ante la manipulación de los objetivos e intereses de la AAD, hemos creído que la AAD dejaba desde ese momento de tener razón de ser y nos encontramos ante la ineludible necesidad de abandonarla para ser coherentes con nosotros mismos y con la responsabilidad que habíamos adquirido ante nuestros compañeros.»

* * *

Partiendo de la aclaración de estos siete compañeros, los abajo firmantes, después de reflexionar sobre las graves consecuencias de estos hechos, queremos hacer públicas tanto nuestras posiciones ante el problema suscitado, que coinciden con las de los siete compañeros, como ante la manera de entender la práctica política. Por todo ello, transcribimos a continuación un documento en el que expresamos nuestras posiciones:

«Conscientes de que nuestra profesión y las estructuras del teatro en general están en crisis, debido a que la burguesía ha encontrado otros medios más eficaces para defender sus intereses políticos, ideológicos y económicos, es decir, su dominación de clase, y conscientes también de que cualquier replanteamiento de la vida teatral tiene que salir de unos presupuestos distintos, y sabiendo que el sistema asimila cualquier intento de subversión a nivel individual, aniquilándolo e integrándolo, hemos creído siempre en una práctica colectiva que camine hacia el reconocimiento de nuestra identidad en tanto que trabajadores y que suponga un dominio real de los medios de producción para hacer posible una autogestión que permita el libre ejercicio de nuestra libertad y emancipación individual, para ci-

mentar la colectiva, y una práctica revolucionaria que sirva a los intereses de la clase obrera.

Nuestra manera de asumir la vida, la libertad y la propia emancipación es el teatro, y sólo subvirtiendo los mecanismos que la estructura capitalista burguesa —y, más claramente, la fascista— nos ha impuesto en nuestra práctica teatral, podremos ser útiles a nosotros mismos y a la clase obrera, con cuyos intereses queremos identificarnos, desde nuestra condición de trabajadores, negando nuestros privilegios burgueses e integrándolos en la lucha por la revolución socialista.

Nuestro objetivo es la revolución social, humana y teatral, y la lucha por la implantación de un socialismo auténtico, liberador y potenciador de todas las energías del hombre. Si nos limitáramos a hacer tristes teorizaciones como «ciudadanos» o como planificadores de un lejano porvenir, no haríamos otra cosa que traicionar nuestra condición de trabajadores del espectáculo, favoreciendo ciertos dirigismos que no tienen nada que ver con la emancipación de la clase trabajadora.

Por eso, proclamamos nuestra voluntad de hacer un teatro que, tanto por su contenido como por su estética y por la organización del trabajo, niegue los valores de la sociedad burguesa y sirva para transformar la realidad social desde una perspectiva favorable a la emancipación de la clase trabajadora. Por otro lado, sabemos que, en el fondo, la burguesía piensa de nosotros lo que pensaba en el 18 francés: nos respeta como a los cómicos griegos, pero nos maltrata como a los cómicos romanos.

Por todo ello, opinamos que nuestra práctica política va ligada indisolublemente a nuestra práctica teatral, a nuestra voluntad para transformar y subvertir la función burguesa del teatro, y no, como pretenden algunos, mediante unas «adhesiones» a las que calificaríamos de «politicismo» y que corresponden a un reformismo que oculta los verdaderos intereses de clase en beneficio de perpetuar el orden burgués, que niega el derecho a la vida, a la libertad, al gusto por el placer y a la autonomía de la clase trabajadora, confundiendo orden y seguridad con justicia.

No obstante, para ser consecuentes, es preciso superar el miedo y no creer en cuentos, vengan de donde vengan. Sabemos, como decía León Felipe, que «el miedo del hombre ha inventado todos los cuentos». Queremos acabar, de una vez por todas, con unos y otros, es decir, con el miedo de enfrentarnos con todos los obstáculos que impiden la asunción de una práctica coherente y con todas las manipulaciones que intentan desviarla.

Pensamos que el *Grec-76* —con todas sus contradicciones— ha supuesto el inicio de la autogestión y una plataforma de experimentación dialéctica que nos ha ayudado a consolidarnos y a reemprender el camino. Consideramos, pues, que el *Grec-76* es un importante punto de partida que hemos de desarrollar y profundizar. En palabras de Gramsci: «Hemos de construir, por encima de una determinada práctica, una teoría que, coincidiendo e identificándose con los elementos decisivos de la propia práctica, precipite en acto el proceso histórico, haciendo que la práctica sea más homogénea, coherente y eficaz en todos sus elementos, es de-

cir, potenciándola al máximo». La teoría será, pues, un conjunto de conocimientos operativos con capacidad de orientar una práctica de transformación de la realidad y de la conciencia. Su corrección se mide por los resultados prácticos y por su capacidad transformadora.

Miremos hacia atrás y pensemos en el futuro, y digamos sinceramente si el *Grec-76* no es la piedra angular de nuestro itinerario. Sabemos que existen contradicciones y nos hemos de dedicar a superarlas, pulirlas y clarificarlas en un futuro inmediato, poniéndonos en marcha y convirtiendo nuestra experiencia en práctica definida, sin renunciar a exigir de las Administraciones lo que nos corresponde por derecho propio, luchando contra las barreras legales y demás mecanismos de represión y control que ejercen el poder y el Estado.

Centrándonos en los hechos concretos, el *Grec-76* parecía en el mes de mayo una utopía irrealizable a algunos asambleistas. Eso era debido, sobre todo, al desconocimiento de las posibilidades funcionales de nuestra profesión y a unos escrúpulos ante la supuesta incapacidad de ella misma a la hora de enfrentarse a una empresa que le podía venir grande y que, como consecuencia, podía desacreditarla. Pero las cosas no han sido así y la experiencia ha demostrado —no sin imperfecciones— el impulso de una profesión que quiere asentarse desde nuevas perspectivas.

Partimos del hecho de que, en tanto que trabajadores, no tenemos por qué asumir las propuestas de producción del sistema, que tienden a convertir el teatro en un negocio o en un aparato de reproducción ideológico, sino que tenemos que convertir en realidad el hecho de que nosotros mismos seamos elaboradores, productores y distribuidores de nuestro trabajo partiendo de los presupuestos de clase ya mencionados, que exigen de manera ineludible que concibamos el teatro y todo tipo de práctica artística como un bien social y una necesidad popular, para lo cual resultan imprescindibles tres elementos fundamentales:

- 1) Caminar hacia la unificación de todos los trabajadores del espectáculo, para conseguir las mismas condiciones de trabajo y colaborar conjuntamente en una práctica artística global, en la que participen todos los sectores.
- 2) Plantearse la necesidad de que, a nivel popular, y especialmente en los barrios trabajadores, se asuma la reivindicación de un teatro gratuito, considerándolo un bien social al que todo hombre tiene derecho.
- 3) Caminar hacia una lucha conjunta de todos los trabajadores del espectáculo, de los barrios y de las zonas rurales, para conseguir que el Estado y las Administraciones locales subvencionen cualquier tipo de espectáculo, anulando las estructuras empresariales, como forma única de supervivencia, que posibilite una práctica artística de clase.

Pensamos que una ASAMBLEA DE TRABAJADORES DEL ESPECTACULO ha de constituirse como un órgano fundamental que deberá asumir, canalizar y potenciar todas estas alternativas e iniciativas, así como propiciar la formación de grupos, compañías, etc., basándose en los presupuestos autogestionarios de dicha Asamblea.

Consecuentemente con todos estos presupuestos, exigimos como condición indispensable para continuar dentro de esta Asamblea: 1) *La revocación de todas las decisiones adoptadas en la asamblea del 7 de septiembre de 1976 en la Sala Villarroel*, 2) *Dar a conocer públicamente y de forma suficiente la desvinculación de la AAD respecto de la Asamblea de Catalunya y los motivos que le impulsan a hacerlo*, 3) *La reintegración dentro de la AAD de los 7 compañeros que se vieron obligados a abandonarla*.

Pedimos que la AAD se pronuncie mediante votación a favor de esta revocación por los motivos siguientes:

- a) Porque la adhesión a la Asamblea de Catalunya rompe la trayectoria unitaria de esta Asamblea por motivos ajenos a la propia dinámica de nuestro trabajo.
- b) Porque impone una definición política que está en contradicción con las posturas políticas e ideológicas de una parte de los miembros de esta Asamblea.
- c) Porque todos los acuerdos que no estén directamente ligados a nuestra práctica, que impliquen una definición estrictamente política y que, además, supongan, como en este caso, una toma de posición política han de ser tomados por unanimidad. En caso contrario, la utilización del nombre de la AAD, adhiriéndolo a la Asamblea de Catalunya, supone una violación de los derechos de aquéllos que se pronunciaron en contra de esta adhesión o que se abstuvieron, al adscribirlos a dicho organismo por el hecho de ser miembros de la AAD.

Por todos estos motivos, pedimos la revocación y, en caso de que no sea revocada la decisión de adhesión a la Asamblea de Catalunya, abandonaríamos la AAD y pediríamos a todos los compañeros que no estuvieran de acuerdo con la nueva orientación que parece tomar la Asamblea de Actores y Directores que nos acompañaran para decidir conjuntamente el camino que hemos de seguir, con lo que la AAD dejaría de existir como tal, para constituirse en, al menos, dos grupos independientes en igualdad de derechos y obligaciones respecto de los compromisos que esta Asamblea de Actores y Directores tenga que adquirir.

Barcelona, septiembre de 1976

SOBRE LA ORGANIZACION DE ENCUENTROS DE TEATRO*

Promotores de actividades teatrales de las ciudades o zonas de Vitoria, Canarias, Vigo, Orense, Valladolid, Cuenca, Sevilla, Granada, Cataluña y León, reunidos en el transcurso del II Festival Internacional de Teatro de Vitoria, en los días 1, 2 y 3 de octubre, con la intención de discutir amplia y concretamente sobre la posibilidad de establecer una Coordinadora de Encuentros de Teatro, plantean los siguiente:

Frente a la propuesta y planteamiento de la Administración, a través de la Subdirección General de Teatro, de creación, proyección o afirmación de un total de 20 Encuentros de Teatro a lo largo y ancho de todo el Estado español con una aportación ministerial, a modo de subvención, siempre que ésta aportación sea esencialmente dedicada al pago de los grupos participantes y sirva de potenciación de otras aportaciones locales, a nivel económico, deciden:

1. Los Encuentros que se organicen tendrán una dedicación hacia espectáculos y temas fuera del teatro comercial con el ánimo de potenciar más la presentación de grupos que, hasta el momento, sean más desconocidos, con el fin de dar paso a una amplia información sobre los mismos y a una vía de profesionalización. En el terreno de las Cooperativas teatrales aparecidas en los últimos meses, su participación quedará adscrita al compromiso formal y práctico con el movimiento de Teatro Independiente en los terrenos de su forma de producción y distribución y que no sean limitados a las actuaciones en teatros comerciales y en una sola ciudad.
2. Compromiso de creación de actividades paralelas dentro de los mismos Encuentros —no solamente la dedicación a la presentación de espectáculos— a efectos de potenciar otros sectores de la actividad teatral: reuniones, cursos, exposiciones, etc. y, por último, la obligación concreta de realización de un Informe general y total de la actividad del Encuentro, al igual que los anteriores conocidos de Cuenca y Vitoria, con la publicación de todos los aspectos de organización, economía, resultados de trabajos, críticas, informaciones, etc.

* Comunicado elaborado por diversos promotores y organizadores de Encuentros de Teatro Independiente durante el II Festival Internacional de Teatro de Vitoria. 1/3 Octubre de 1976.

3. Establecimiento de bases amplias de actuación con una dedicación esencial a la promoción e información de los grupos de la zona del Encuentro.
4. Dentro de la vía democrática de organización, establecimiento de relaciones con las fuerzas populares de la ciudad o zona y con las entidades culturales progresistas, asociaciones de vecinos, etc. acordes con la búsqueda de una participación amplia y profunda por parte de la población en el hecho teatral.
5. Circuitos de distribución: creación de otros nuevos, proyección y potenciación de los existentes, adecuando el Encuentro a las necesidades de los mismos como vía de la descentralización teatral.
6. Servir a las fuerzas culturales, populares, Prensa, etc., de orientación informativa y teórica teatral con el fin de ir estableciendo una política cultural conjunta en planos generales y locales.
7. Suscriben:
 - Realización de un informe sobre la zona antes del 1.1.1977.
 - Coordinación conjunta de los Encuentros de Teatro.
 - Financiación igualitaria de los Encuentros de Teatro al Centro de Información Teatral (Vitoria) donde residirá, provisionalmente, la Coordinadora de los mismos.
 - Información al resto de las Zonas y Coordinadores.
 - Información a través del Boletín de Información Teatral (del C.I.T.).
8. Previsión del siguiente calendario:
 - León y Valladolid Final diciembre-Principios enero.
 - Cádiz Febrero.
 - Cuenca 2.ª quincena de marzo.
 - Canarias Fin abril, comienzo mayo.
 - Granada Primera semana de marzo.
 - Orense Junio.
 - Hospitalet Fin de mayo.
 - Vitoria 3 al 9 de octubre, ambos inclusive.
9. El sistema de reuniones será realizado a través y en el transcurso de los mismos Encuentros de Teatro.
10. Estos acuerdos serán comunicados a los grupos de teatro a través de la Coordinadora, Asamblea o entidad que los asocie, o individualmente a cada uno de ellos, con el fin de establecer una relación conjunta donde se dé cabida a los intereses comunes.

NOTAS PARA UN FESTIVAL DE TEATRO INDEPENDIENTE*

Teatro de la Ribera

Todo Festival lleva consigo, parece que irremediabilmente, una serie de aspectos negativos, en los que cabe introducir rasgos contradictorios de carácter progresista que puedan justificar su celebración.

Estos aspectos negativos se pueden dividir en principio en dos órdenes de problemas:

1. Un Festival se produce como acontecimiento excepcional y en una u otra medida deudor y perpetuador del sentido de la cultura como dominio reservado, separado de la vida cotidiana, distinto y opuesto a ella, insertado desde fuera en el proceso de realización y conciencia colectiva.
2. El Festival tiende a perpetuar los privilegios de una casta de especialistas (los llamados artistas y los llamados críticos), contribuyendo a aplazar indefinidamente la problematización de su estatuto.

Como se ve, pensamos que lo esencial no es lo que suele llamarse el «contenido» de la programación. Es decir, que aunque no sea en absoluto irrelevante, no juega un papel dominante en la definición del sentido de un Festival. Los elementos básicos son ante todo de carácter organizativo.

La organización de un Festival que se proponga ser socialmente útil ha de atender a dos tipos de exigencias, que resultan contradictorias, más o menos simétricamente, con los dos órdenes de problemas arriba enunciados.

1. Exigencias con respecto, más que al «público» en sentido estricto, a las fuerzas sociales interesadas en la construcción de un frente cultural.
2. Exigencias con respecto a los «especialistas», como contribución al debate, interno y externo, sobre el sentido de su trabajo, así como a la comunicación, esencialmente interna, de aportaciones «técnicas».

Parece claro que la distinción entre ambos terrenos será más que nada metodológica, aunque hoy por hoy responde igualmente a los datos de la práctica. Parece igualmente claro que los dos órdenes de contradicciones no tienen dos caminos

* Ponencia presentada en el II Festival Internacional de Teatro de Vitoria.
1/3 Octubre de 1976.

de solución, sino uno sólo. Este camino no pasa fundamentalmente por los festivales, pero éstos pueden contribuir a avanzar desde sus propias características.

¡El teatro, un lujo a su alcance!

Este podría ser el slogan que recogiera lo que de ordinario se entiende por un Festival. Es decir, en el mejor de los casos, la «democratización» de un consumo suntuario. Los llamados Festivales de España son paradigmáticos, y no vale la pena extenderse en literatura sarcástica.

Más que en los aspectos más superficialmente llamativos, conviene fijarse en lo que nos parece el fondo de la cuestión. A saber, la ausencia generalmente casi total de incidencia sobre la sede del Festival y su posible área de influencia. Falta de incidencia, se entiende, no inmediata y no ocasional; y aún en la más obvia hay que preguntarse si no se limita a la pura «oportunidad de ver espectáculos», sin más. Asimismo, la ausencia de incidencia real sobre la propia casta de especialistas, lo que a primera vista es más sorprendente si no se sospecha que ambas ausencias van de la mano.

T. de la R.

PRIMER COMUNICADO PUBLICO DE LA ASAMBLEA DE TEATRO INDEPENDIENTE PROFESIONAL*

A.T.I.P.

Constituida la ASAMBLEA PROFESIONAL DE TEATRO INDEPENDIENTE, compuesta en la actualidad por 33 grupos, 2 salas estables y una serie de encuentros o festivales en todo el Estado Español, expone:

- I. Que el T.I. nació como una alternativa al vacío y a la alienación del teatro oficial y privado con que el régimen ha venido condenando a nuestros pueblos.

Que teniendo como uno de sus principales objetivos el llegar a esa amplia mayoría marginada de la cultura y a pesar de las innumerables trabas impuestas por la Administración (multas, censura, policía, ley de locales, etc.) ha conseguido unos canales de distribución que han venido a subsanar parcialmente la penuria teatral existente.

Que ha sido siempre nuestro compromiso hacer un teatro que responda a las necesidades sociales y políticas del momento.

El resultado ha sido:

- a) Romper el monopolio del teatro como industria cuya única preocupación es el lucro económico y la concentración de la actividad teatral en las grandes ciudades para un público netamente burgués.
- b) Propiciar el nacimiento de Salas teatrales no comerciales y la apertura de locales en pueblos, barrios y zonas de todo el Estado español.
- c) Lograr la plena dedicación al teatro de un buen número de nuevos trabajadores de la cultura.
- d) Realizar un promedio anual de 33 estrenos. Más de 3.000 representaciones. Más de 500.000 espectadores. Y 700.000 km, recorridos.

- II. A pesar de lo expuesto, las condiciones económicas y materiales en las que nos movemos son:

* Madrid, finales de 1976.

- a) Sueldo medio de 8.000 ptas. mensuales.
- b) Baja retribución económica por función.
- c) Insuficiencia de medios de transporte.
- d) Carencia de medios materiales de producción.
- e) Carencia de Seguridad Social.
- f) Falta de garantías en la continuidad del trabajo.
- g) Amenaza continua de prohibiciones y multas.
- h) Falta de reconocimiento profesional por la Administración.
- i) Enorme insuficiencia de subvenciones por parte del Ministerio de Información y Turismo.

III. Como contraposición a estos datos, la Administración derrocha constantemente el dinero del presupuesto público dedicado al teatro en Campañas teatrales que sólo contribuyen a la alienación y embrutecimiento del público, gastando para ello cientos de millones de ptas.

IV. A la vista de lo expuesto la A.T.I.P. exige:

- a) La abolición inmediata de la censura.
- b) La supresión de la Ley de ordenación teatral y policía de espectáculos.
- c) La abolición de la actual ley de teatro y creación de una normativa que la sustituya, elaborada democráticamente por los profesionales.
- d) Una aportación económica suficiente por parte del M.º de Información y Turismo y que en este momento la A.T.I.P., concreta, muy por debajo de las necesidades reales, en 18.000.000 de ptas., cantidad irrisoria comparada con el despilfarro oficial anteriormente mencionado. En el caso de que esta cantidad fuese concedida sería distribuida autogestionariamente por la A.T.I.P.

La recientemente constituida A.T.I.P. se hace pública y manifiesta que se ha formado para luchar conjuntamente por sus reivindicaciones y por el desarrollo de una auténtica cultura popular, para ello llama a todos aquellos partidos, organizaciones de masa, asociaciones ciudadanas, sindicatos, etc., para que conjuntamente trabajemos en el desarrollo de la cultura del pueblo.

Componentes de la A.T.I.P.: Comediantes, Joglars, Fábula Rasa, Grup 69, Teatre Lliure, Dagoll Dagom, Colectivo Villarroel, A-71, Roba Estesa, Ziasos, Claca, La Roda, Teatro Libre, Ditirambo, Cizalla, Pequeño Zoo, Tábano, Espolón, Libélula, Buho, Espectáculos Ibéricos, La Esmerada, GIT, Teloncillo, La Picota, Mediodía, Esperpento, PTV, La Guadaña, Cómicos de la Legua, Jincacha, La Ribera. Salas Cadarso y Villarroel.

POR UN TEATRO UNITARIO DE LA REVOLUCION SOCIALISTA*

Alfonso Sastre

Empecemos un trabajo que puede ser importante para nuestro teatro y para nuestra sociedad con muy pocas palabras teóricas. En esta perspectiva que se nos presenta corto plazo y que es la de la democracia burguesa (y no, ay, de la revolución socialista), las gentes más responsables del teatro español tanto en el orden poético como en el orden político han de verse solicitadas por tareas que hasta hoy son consideradas utópicas.

Entendiendo, claro está, la democracia burguesa como una dictadura enmascarada de la burguesía, parece evidente que las tareas que se nos presentan no son, absolutamente, *otras*. Quienes se recuesten complacidos en la *libertad* que parece a punto de obtenerse mediante una prolongada lucha, a veces heórica, cuyos beneficiarios inmediatos van a ser los oportunistas de distintos signos, desenmascararán, ipso facto, su conformismo, por más que durante el franquismo hayan podido parecer otra cosa. La tarea que aquí se propone es para quienes tratemos de hacer de esa «libertad» un espacio utilizable, usable, transitable para la revolución socialista.

El proyecto es la construcción de un *teatro político* cuyo antecedente práctico-teórico más ilustre es el teatro berlinés de Erwin Piscator en los años veinte.

Este teatro fue, en su época, un teatro de Partido: un teatro al servicio del Proletariado a través del Partido Comunista Alemán, y, tratándose como se trataba de un teatro político revolucionario, no podía ser de otro modo en aquel contexto histórico en que el Partido Comunista era el partido de la revolución. (El planteamiento de las tesis libertarias en términos apolíticos era autoexcluyente si de hacer un teatro político se trataba).

Pero planteada hoy la exigencia de un teatro político revolucionario las cosas son de muy distinto modo, y vienen siendo de otro modo desde hace ya muchos años: desde que el movimiento trotskista y los movimientos comunistas no estalinianos toman cartas de naturaleza en la lucha revolucionaria. Pero es durante los

* Publicado en «Pipirijaina», n.º 4. Madrid, 1977.

últimos años cuando el movimiento comunista internacional adquiere una (a veces trágica) complejidad: particularmente a partir de las divergencias chino-soviéticas y de la fundación de los consiguientes movimientos «maoístas»: por no hablar de la revolución cubana, de la lucha en Vietnam y de la constitución de movimientos de liberación nacional nuevos y del desarrollo político de otros, como el I.R.A., etc.

Ello hace, a mi modo de ver, que la forma actual de lo que sería un teatro político revolucionario ha de presentar los caracteres de un *teatro unitario de la revolución socialista*, y ello no desde un modo neutro y «liberal» de ver las cosas; es decir, no como la oferta desinteresada de una plataforma para el desfile de las distintas fuerzas socialistas en el campo del teatro, sino como un compromiso revolucionario activo: como un trabajo por la unidad de las fuerzas de la revolución socialista: del comunismo.

El teatro ofrece para ello la ventaja de ser un espacio imaginario: imaginario dialéctico tal como es concebida la imaginación en el texto teórico que próximamente voy a publicar. Quede este debate para otro momento; baste ahora con decir que lo que de imaginario tiene la realidad teatral introduce en este fenómeno una a modo de paradoja: lo que en términos físicos se llama una *resistencia*, un sistema que posibilita la comunicación pero que lo hace en términos de dificultad, es decir, no obviando los problemas. El término imaginario *conduce* y *separa* al mismo tiempo, y lo que tiene de separación puede servir también como almohadillado, de manera que diciéndonos cosas más «fuertes» que en una asamblea «real» no llegaríamos a rompernos la cara: sería imposible. Resistencia: incandescencia. Es un sistema energético.

Lo demás sería pensar sobre el T.U.R.S. y poner manos a la compleja obra. En la dirección del T.U.R.S. tendría que haber representantes de todos los partidos obreros. Dejo el tema aquí para una discusión que se producirá en el momento conveniente.

A. S.

POR UN TEATRO REGIONAL ESTABLE EN ANDALUCÍA*

Antonio Andrés Lapeña

Plantear y debatir seriamente el tema de un teatro regional de Andalucía podrá parecer una tarea de no demasiada actualidad. No obstante, dadas las condiciones que ya comienzan a producirse en el país es un tema que ha de plantearse muy pronto y no es ocioso adelantarse a exponer una serie de ideas, que no son más, sino que están recogidas de la experiencia de los teatros estables italianos y alemanes y de los centros dramáticos regionales franceses, que son los países donde más se han preocupado por este tipo de institución que podemos llamar en términos generales el *teatro estable*.

Este fenómeno se ha empezado a desarrollar en primer lugar en las democracias occidentales, ya que el planteamiento de la Europa oriental es completamente distinto. Fundamentalmente se parte de la necesidad de descentralizar el teatro de las grandes capitales, de los núcleos urbanos importantes en esos países. Sobre este planteamiento, hace ya unos años, en 1971, J.A. Hormigón publicó en la desaparecida revista «Yorick» una serie de trabajos que él titulaba «Teatro e infraestructura». Abordar entonces estas cuestiones parecía un poco utópico y así se dijo cuando este hombre hablaba de la necesidad de crear unos núcleos de teatro estables, unos «complejos teatrales» —para decirlo con sus propias palabras— que llevarían a cabo una tarea de descentralización del teatro. Yo creo que desde 1971 hasta hoy han surgido una serie de elementos que pueden corregir este inicial planteamiento descentralizador. Indiscutiblemente sigue existiendo la necesidad de plantearse este tipo de trabajo, pero creo que tiene que haber algo así como un impulso desde la misma región, desde las propias nacionalidades del Estado español, para conseguir este tipo de instituciones.

El teatro regional, en el caso de Andalucía, es necesario ya en este momento, porque hay que conseguir la máxima difusión del teatro, de la práctica teatral y de la teoría. Se necesita un mayor acercamiento a las masas. Hay además un hecho muy importante, que constatamos quienes llevamos muchos años en el teatro

* Conferencia pronunciada en el I Festival de Teatro Independiente de Andalucía, 10 Marzo de 1977. Publicada en «Pipirijaina» (2.ª época). N.º 5. Madrid, 1977.

independiente: se necesita también una estabilización de la práctica del teatro. El hombre de teatro no puede estar sometido continuamente a esta especie de tensión que soporta en el teatro itinerante (constante ir y venir, viajar, montar y desmontar), porque necesita un trabajo continuado para buscar una mayor perfección técnica e ideológica a través de su formación teórica y práctica. Y, sobre todo, necesita una posibilidad de incidencia continuada sobre las masas. No se trata de llegar a un sitio, actuar, plegar todo el tinglado, volver dentro de un año o dos, en el mejor de los casos... sino que se necesita un trabajo y unas actividades paralelas de cara a las masas; algo que podríamos llamar la sociología del espectador, que sirviera para investigar sobre las necesidades a nivel de temas, a nivel de espectáculo, a nivel de acercamiento de un espectáculo a otro.

CONDICIONES PREVIAS

El teatro regional planteado en este sentido como un ente estable con un trabajo continuo, requiere que se den una serie de condiciones objetivas. En primer lugar necesita un marco político. Este tipo de instituciones solamente se ha dado en Europa occidental, en el marco de una democracia política y en la Europa oriental en el de una democracia socialista. En el primer caso suponía la existencia de libertad de asociación política y sindical. Es decir, que en el momento en que no se reconocen este tipo de libertades fundamentales (libertad de expresión y reunión, posibilidad de elecciones libres a nivel de nacionalidad, región y municipio que promuevan la renovación del aparato político administrativo e ideológico), no se puede dar este tipo de teatro, puesto que todo lo que se haga en este sentido terminará siendo institución dirigida por el poder central y como tal va a colaborar en calidad de agente de la política ideológica y cultural del Estado: Esto es, precisamente, lo que ocurría al desarrollar un tipo de trabajo institucionalizado a través de los teatros nacionales en el Estado español. En Francia ocurrió así también en los momentos del Estado de Vichy, aunque estaba en plena guerra, y por supuesto, en Italia con Mussolini.

Estamos en este país en un momento de transición hacia una democracia política más o menos cercana y creo que el marco político necesario para la aparición de estas instituciones comienza a darse. Por otra parte este planteamiento de una descentralización teatral a través de un teatro regional, exige unas características estructurales. Debe existir un posible público, lo que exige una serie de condicionantes relativos a la población. Andalucía es quizás una de las regiones inmejorables desde este punto de vista para poder llevar a cabo un trabajo de teatro estable con irradiación regional, porque existen capitales de provincia suficientemente importantes como para albergar cualquier tipo de actividad. Y existen también una serie de núcleos de población dentro de las provincias lo suficientemente amplios y poblados como para que este tipo de actividad tenga acogida y respuesta por parte del público. Quizás sea la región más propicia para este tipo de actividades.

En Cataluña, a excepción de los grandes centros industriales, el resto son núcleos de población bastante pequeños, minoritarios para este tipo de acogida. Por supuesto en Galicia o en Asturias es mucho mayor el problema. Y en Castilla, no digamos. En Andalucía existen además de las grandes concentraciones urbanas, capitales de provincia y núcleos de población que podrían hacer rentable este tipo de actividad, porque hay que tener en cuenta que, aunque sea una institución que económicamente escapa de la estructura de tipo comercial (donde el teatro se considera como una mercancía y por lo tanto necesita una rentabilidad a corto plazo y un máximo beneficio), sin embargo, este teatro estable también necesita una rentabilidad y organismos que de alguna manera han de subvencionarle.

Existe además de todo lo expuesto, otra cuestión muy importante: en Andalucía hay una serie de centros de enseñanza superior que pueden y deben estar conectados con este tipo de teatros, con estos complejos culturales teatrales, a fin de poder extraer una serie de posibilidades de investigación científica, de elementos culturales de investigación histórica, de investigación geográfica... Porque estos núcleos teatrales no son simplemente torres de marfil compuestas por hombres de teatro, sino que necesitan una especie de trasvase de experiencia entre el trabajo teatral y la aportación que pueden realizar los especialistas en los diversos temas.

Cuando todavía trabajamos en el grupo «Esperpento» de Sevilla, cada vez que nos teníamos que enfrentar con un tema cualquiera, histórico, psicológico, político, económico... nos veíamos completamente limitados en nuestro trabajo para un conocimiento mayor del tema que queríamos abordar en el escenario, por la falta de especialistas que estuvieran trabajando a nuestro alrededor, y por otra parte, cuando acudíamos a ciertas personas que podían contestar nuestras preguntas, siempre encontrábamos una serie de elementos de desconfianza, de falta de fe en lo que nosotros pensábamos hacer.

Creo que esto tiene una importancia esencial. Los núcleos teatrales de Italia que mayores posibilidades han tenido, lo han hecho precisamente gracias a un trasvase entre los organismos culturales —sobre todo los de enseñanza superior— y su propio trabajo teatral. A menudo, especialistas de dramaturgia, directores de puesta en escena y demás pertenecientes a estos teatros estables italianos han podido contar con el asesoramiento y el apoyo de especialistas de historia, geografía, antropología, economía, para trabajar en sus espectáculos.

NUEVO PUBLICO

Por otra parte está la cuestión del «nuevo público», entendiendo en este término el que ha surgido de la aportación del Teatro Independiente, desde que hizo su aparición en los años 60, hasta hoy. Espacio de tiempo en el que gracias al trabajo itinerante, tenso, bastante duro —más de lo que piensan aquellas personas que no lo conocen— se ha producido la relativa renovación del público teatral: hecho que ha supuesto una compensación importante para el trabajo de estos grupos.

Antes de 1960, podemos decir que sólo se había hecho teatro en Madrid y Barcelona, excepción hecha de aquellos núcleos de teatro de algunas provincias que mantenían los grupos que entonces se llamaban vocacionales, porque tenían la vocación del teatro, pero que todavía tenían que ser oficinistas por la mañana y teatreros por la tarde. O comerciantes, o incluso universitarios que, terminada su jornada laboral o docente, se dedicaban al teatro, los teatreros independientes con su primera e incipiente profesionalidad y más tarde con la profesionalización total, crearon este nuevo público que iba al teatro. Nuevo público que estaba compuesto, hablo por nuestra experiencia personal, primero en «Esperpento» y ahora en el «Teatro del Mediodía», por una parte de lo que pudieramos llamar burguesía nacional. Es decir, aquellos elementos que estaban buscando la renovación de la estructura económica de tipo feudal y oligárquico dentro de Andalucía, y por otra parte una renovación y un cambio político en las estructuras de la región. Este público estaba compuesto por un proletariado de vanguardia, concentrado en los grupos clandestinos y en aquellos incipientes clubs de barrios, o clubs juveniles y por otra parte, por los elementos recién graduados de la universidad, que estaban realizando una lucha paralela en sus colegios profesionales. Finalmente, un tercer componente de este público —muy importante— es el estudiantado. Este me parece el espectro del «nuevo público» que el teatro independiente ha conseguido captar. Desgraciadamente no han podido llegar al 100% del rendimiento que pretendían. Es decir, que el proletariado, las grandes masas del pueblo, pudieran asistir al teatro. Han existido fallos en los propios grupos independientes y en la estructura en la que se estaban moviendo.

En relación con la posibilidad de mantener un teatro regional en Andalucía, existen, por otra parte, unos núcleos teatrales con cierta experiencia, son núcleos radicados en Andalucía, que trabajan en Andalucía y que pueden servir de germen para los equipos teatrales andaluces. No quiero decir con esto que únicamente los núcleos teatrales que se están dando en Andalucía vayan a ser los que lleven el teatro regional: evidentemente, los núcleos teatrales serán el germen, pero habrá que abrir nuevas posibilidades, puesto que existen una serie de hombres de teatro en todo el país, que en el momento en que se dieran posibilidades de trabajo estable y continuo, engrosarían estos grupos teatrales, estas compañías estables.

INFRAESTRUCTURA DEL TEATRO ESTABLE REGIONAL

Delimitado en líneas generales el marco donde se puede dar el teatro regional (fuera de esta demarcación me parece difícil que pueda formarse, dadas las dificultades expuestas), conviene abordar también otros aspectos: en primer lugar una base material que podríamos considerar en sentido amplio como infraestructura. Debiera hacerse en otro momento un balance de las posibilidades y de las alternativas en este sentido. Esta base material requiere una inversión inicial y unos presupuestos generales anuales para mantener esta institución y este complejo teatral.

Evidentemente esta prestación tiene que venir de los presupuestos generales del Estado, una vez conseguida la normalización democrática en que sea posible concebir el teatro como un valor democrático y, por lo tanto, necesariamente subvencionable, al margen de la posible o no correspondencia entre la ideología del gobierno que en ese momento esté en el poder y la de los miembros que durante su gestión estén llevando a cabo el trabajo teatral. Por lo tanto se requiere una especie de neutralidad del Estado respecto al allegamiento económico, para mantener este tipo de institución. Pero además de la mencionada aportación del Estado, en el caso de Andalucía, no debiera ser única. La experiencia que se tiene, tanto de los centros dramáticos regionales en Francia, como de los teatros estables de Italia, e incluso en los estatales de Alemania, es que la mayor parte de los presupuestos generales son sufragados por los organismos estatales, pero otra parte queda a cargo de los municipios, organismos regionales o entidades nacionales y una tercera parte a cargo de las entidades de crédito oficial, que en nuestro caso serían las Cajas de Ahorro.

Existe además una aportación de medios de producción que supone: un capital móvil en el que se incluiría el ejercicio teatral, los medios técnicos y materiales para la producción de los espectáculos, así como los medios que sirvan para la investigación y la formación de los miembros de las compañías y de los teatros estables y también, por supuesto, para la formación del público de cada espectáculo.

Otro de los elementos de la infraestructura de un teatro estable viene dado por la compañía y el equipo de trabajo. Todo lo dicho anteriormente no debe interpretarse en el sentido de negar en absoluto la posibilidad de que las compañías que no son estables, las compañías itinerantes, sigan actuando. El hecho de que exista un teatro estable, un teatro regional, no será una alternativa única y, por tanto, excluyente de otro tipo de actividad. No obstante, la compañía estable me parece fundamental para llevar a cabo esta otra alternativa de trabajo teatral. La compañía estable supone que sus miembros son personas con un contrato fijo, por temporada amplia, con el fin de que sus componentes no se vean sometidos a la tensión y a la neurosis que, hoy por hoy, son compañeros de los hombres de teatro que trabajan en la profesión: ¿volveré a trabajar? ¿cuántos meses durará la obra? ¿qué ocurrirá si no estoy en la misma situación? Se trata de sustituir toda esta inseguridad y angustia, por un trabajo continuado, una programación coherente y un repertorio continuo, con el fin de que pueda llevarse a cabo un trabajo estable, continuo, sin altibajos, que ofrezca la posibilidad de preparación de los actores y técnicos que componen un grupo de teatro.

Además de la compañía estable, tiene que existir algo que podríamos llamar la «dirección artística del teatro estable regional», dirección que debiera estar deslindada de la dirección económica, la dirección administrativa, porque en el momento en que empiezan a surgir problemas en los que se mezclan ambos niveles, se producen los resquebrajamientos. La experiencia de los teatros estables de Italia así lo demuestra. En el momento en que el director artístico era también el administrativo, se daba una especie de imposición de los criterios administrativos por

encima de los artísticos, como si la rentabilidad del teatro fuera un elemento condicionante del propio trabajo teatral. Este funcionamiento se ha mostrado como un enorme error, como un problema para el desarrollo de un teatro estable. La dirección artística no tiene por que ser unipersonal, sino que puede y debe ser colegiada.

A pesar de su escasa implantación en España e incluso en Francia, el departamento de dramaturgia y estudios teóricos, es indispensable. Este departamento sigue sonando a chino en España, porque se piensa que el escritor teatral es una persona que escribe en su casa una obra, la manda a una compañía, se la ponen o no se la ponen, y la mayoría de las veces, él ni se entera. Este planteamiento pervive todavía porque existe un total desconocimiento de la labor de un hombre de teatro dentro de una compañía. Los departamentos de dramaturgia, tanto en los teatros alemanes (precisamente son una conquista del teatro alemán), como en los teatros italianos, están compuestos por personas que no tienen necesariamente que ser autores teatrales —muchos de ellos no lo son— pero que sí tienen un conocimiento teórico y un conocimiento a nivel de estructura del espectáculo y que dentro del teatro trabajan estrechamente relacionados con la dirección escénica, con los actores, a la hora de preparar obras. Dominan sobre todo el nivel de información en las sucesivas puestas en escena, que es un elemento que va a servir para que la producción del espectáculo ocurra en las mejores condiciones. Existen también los departamentos de escenografía, de luminotecnia y los técnicos, con sus respectivos talleres, almacenes...No olvidemos que otra importante conquista de estos teatros han sido los seminarios y cursos de información.

Normalmente el actor siempre se ha creído que una vez que pertenecía a una compañía y que estaba trabajando en un teatro, ya no tenía que aprender nada. Que todo iba a ir ya muy bien. Esta creencia estaba motivada porque el actor se veía obligado a mantener una lucha y un trabajo diario por la supervivencia, y por lo tanto, le quedaba poco tiempo para su formación y preparación. Sin embargo, con la creación de los teatros estables aparece la necesidad de formación, fomentada por la posibilidad que le ofrece la propia institución a través de los seminarios y los cursos de información, los laboratorios de investigación escénica y el trabajo sobre la técnica de análisis de los materiales. Una parte de estos trabajos verán la luz pública a través de un departamento de publicaciones, encargado de elaborar los trabajos teóricos y los programas destinados a la venta.

Hace ya algunos años comenzaron a tratarse en los teatros estables temas relacionados con la sociología del espectador mediante las encuestas realizadas con motivo de los espectáculos o a través de coloquios, para determinar qué tipo de incidencia había tenido el espectáculo, qué posibilidades de programación de otros espectáculos existen o cuáles son los que a este tipo de público les interesaría. Por otra parte se avanzaron proyectos sobre la formación del espectador, dado que existen una serie de espectáculos a los que es absolutamente necesario que el espectador llegue con una información previa para que obtenga la máxima rentabilidad posible.

La compañía, sea comercial o de otro tipo, debe plantearse además otras cuestiones como los métodos de trabajo, el régimen laboral o la escuela de actores. Siempre que se plantea el tema de la escuela de actores dentro de las compañías, personas vinculadas a conservatorios o escuelas de teatro insisten en que la función docente pertenece a los conservatorios de arte dramático. Sin embargo, la mayoría de los teatros estables, la mayoría de los centros teatrales de Francia, tienen su escuela de actores aneja. Y existen razones para este hecho. Estos centros han seguido una línea de dramaturgia coherente, que requiere un determinado tipo de actor, imprescindible para mantener una programación como la suya. Además de las líneas generales de programación, existen una serie de elementos nuevos, de especializaciones, que cada teatro enfoca de una manera determinada y que quieren incorporarse al teatro, como ocurre en el Piccolo Teatro de Milán, en el Teatro Estable de Turín o el Teatro Nacional de Roma.

DEMOCRACIA INTERNA Y EXTERNA

Planteadas la cuestión de la base material y la infraestructura de un teatro estable, podemos abordar otros problemas, cuya falta de resolución ha creado muchas tensiones en los teatros estables europeos. En algunas ocasiones el aparato administrativo llegó a convertirse en una máquina burocrática provista de una especie de consejo o patronato encargado de allegar fondos, de conseguir los medios financieros. Pero este organismo acaparaba también otras funciones y marcaba un poco las directrices a seguir por el teatro. Existían además una serie de elementos intermedios, de tal forma que entre el actor, que es en definitiva el que está defendiendo un trabajo, o al menos el que lo justifica delante del espectador, y la dirección, no existían elementos de puente, no había ninguna posibilidad de comunicación, ninguna relación, ni teórica ni práctica. Existían unos señores que como una especie de casta sacerdotal llevaban a cabo «todo» y el resto de los componentes del teatro no tenían ninguna vinculación con ellos. Es más, los espectadores, tanto a nivel individual como a nivel organizado: asociaciones de barrio, clubs culturales, clubs juveniles, partidos políticos...en definitiva, todos los que colaboran con este tipo de teatro, no tenían ninguna participación en su gestión ni en su desarrollo.

Se puede concluir de todo lo expuesto que es necesaria una democracia interna dentro de esta institución, con el fin de luchar con los restos del burocratismo que puedan entorpecerla. En algunos teatros de Italia, a partir de 1968 se impuso la fórmula de la asamblea de actores y técnicos, que por una parte intervenían en la gestión del teatro y por otra eran elementos decisivos del régimen y disciplina de la compañía. La autonomía y la autodisciplina partía de la propia asamblea de actores que además elegía a los representantes para el consejo directivo de los teatros regionales; cuestión muy importante que les aseguraba su representación en el organismo decisorio del teatro regional. Estos consejos directivos elegían la

línea dramática y el repertorio del teatro, planteaban el método de trabajo y marcaban pautas a la dirección artística y técnica. La dirección escénica conservaba su autonomía e independencia, ya que a pesar de existir unos canales de trasvase de opiniones y decisiones, e incluso un control del trabajo, dentro de una compañía la dirección escénica debe de ser de alguna manera autónoma a la hora de responsabilizarse de un trabajo de puesta en escena concreto, porque las interferencias, aunque sean del consejo directivo, siempre van en perjuicio del teatro. Las experiencias de teatro colectivo, de dirección colectiva, son muy atractivas, pero siempre chocan con un grave problema: exigen que todos los miembros tengan un nivel muy parecido de conocimientos en relación con las necesidades de la puesta en escena concreta que se está llevando a cabo. Por supuesto este consejo directivo es el que marca las líneas de investigación y formación y las pautas a seguir por los distintos departamentos: dramaturgia, elaboración, laboratorios y técnicos: música, materiales, sonidos...

Estos supuestos de democracia interna de las compañías tienen su correlación en el exterior, en relación con la sociedad de quien debe nutrirse en sus experiencias. Para esto, en un principio, la creación de asociaciones de espectadores suponía articular una colaboración a nivel de opiniones. Creo que las mejores experiencias en este sentido han sido las que han integrado directamente, a través de sus representaciones, a los partidos políticos, las asociaciones vecinales, las comunidades de base, que han podido participar de algún modo en la dirección del teatro a través de los consejos directivos. Estos representantes sirven por otra parte para que el hombre de teatro, que muchas veces está absolutamente sumergido en su propio trabajo, sepa cuál es la proyección que está teniendo su espectáculo y su labor frente a la sociedad y cuáles son los horizontes últimos a los que debe apuntar su trabajo teatral.

EL REPERTORIO

Pero entremos en el tema que justifica la existencia de este teatro: el repertorio. Como queda dicho, el teatro estable exige la continuidad y la permite. En el repertorio es donde se proyecta esta continuidad teatral. En la mayoría de los teatros a los que me he referido de la Europa Occidental, se mantiene durante toda la temporada una programación permanente de obras, de forma que un espectador puede estar una temporada en una determinada ciudad y ver todo el trabajo desarrollado en ese año o en el año anterior, puesto que hay obras que se mantienen en el repertorio fijas, obras que son emblemáticas del trabajo y la línea de la compañía o el grupo. En un teatro regional para Andalucía habría que tener muy en cuenta esta cuestión del repertorio. En este sentido habría que cubrir varios frentes: por un lado se deben plantear temas que sirvan para recrear al espectador, puesto que el teatro es siempre una recreación de la realidad, de la historia. Pero recreación de los temas de la memoria histórica.

Durante varios años, bastantes años, se ha mantenido un curioso velo sobre la historia de Andalucía, si se relaciona con la del resto de las nacionalidades y regiones del Estado español. Se ha dicho en muchas ocasiones que Andalucía no tenía una lengua propia y por lo tanto seguiríamos colonizados por Castilla. Esto es un solemne tópico. Hay una historia de Andalucía que este tipo de teatro tendría que refrescar, dar a conocer, recuperar sus elementos para las masas. No existen, o al menos no se conocen, obras teatrales que recuperen esta memoria histórica. Esta es una cuestión que se nos plantea siempre a la hora de programar en el Teatro de Mediodía. No obstante, existen momentos de inflexión, momentos muy críticos dentro de la historia de Andalucía en los que se planteaba una encrucijada de la que iba a depender el desarrollo posterior de su historia. Recuperar estos momentos y ponerlos en pie a través del teatro es una excelente tarea a realizar mediante los departamentos de dramaturgia, encargados de recabar toda la información, los materiales históricos, económicos y científicos para realizar este trabajo y poder reelaborar sus propias puestas en escena.

Los mayores éxitos en este sentido se han realizado en las democracias socialistas de la Europa oriental, concretamente en Alemania, donde se han logrado recuperar determinados temas que no estaban tratados por dramaturgos contemporáneos, en la línea brechtiana del realismo dialéctico y por dramaturgos discípulos del mismo Brecht. A través de su trabajo recrearon toda una serie de momentos históricos del desarrollo de Alemania, que hasta aquel momento no se habían tratado en aquel país. Existen también otros temas que podríamos llamar de coyuntura inmediata; temas de la estructura económica y social de Andalucía, lo que no quiere decir que estén sólo referidos al ámbito local, sino que pueden ampliarse a la realidad social general del país. Esto significa abrirse a posibilidades temáticas que propicien otras regiones, pero que incidan particularmente en Andalucía.

Otra cuestión que debe plantearse también el teatro regional es dar a conocer la cultura teatral en cuanto a literatura dramática: la historia del teatro mundial, desde los clásicos a los contemporáneos.

Ahora bien, tanto unos temas como otros requieren una línea de dramaturgia coherente, planteada por el propio teatro y no impuesta desde fuera, en la que hayan intervenido los miembros de la compañía o del colectivo que anteriormente he llamado consejo directivo del teatro.

COMENZAR EL DEBATE

Es posible que este planteamiento sea bastante polémico. Se trata de un elemento mínimo de discusión, ya que es necesaria la existencia de este tipo de trabajo teatral. La experiencia de los teatros independientes es algo que debe seguir adelante. El hecho de que haya núcleos de población que reciban, aunque sea una vez al año, una compañía teatral que de alguna manera plantee un tema y luego un debate posterior sobre la realidad que ellos están viviendo, me parece muy im-

portante, pero considero que el teatro requiere cada día más una mayor tecnología, una mayor aportación de medios técnicos y económicos para llevar a cabo su labor con una mayor rentabilidad política y social. Creo que los teatros estables son una buena vía que dentro de Andalucía, como teatro regional, podrían llevar a cabo un buen trabajo en este sentido.

También podría discutirse mucho sobre la ubicación de este teatro regional. Creo que estos teatros tendrían que ubicarse en una capital muy determinada, aquélla que ofreciera mejores posibilidades de desarrollo a esas compañías que, por otra parte, estarían constantemente girando por el resto de la región y también por las demás regiones. Porque no se trata de cerrarse de Despeñaperros para abajo, por muy importante que me parece el trabajo dentro de la región andaluza. Por desgracia la mayoría de los teatros independientes nos vemos obligados a salir fuera en busca de mejores condiciones económicas y de locales que nos permitan actuar con cierta regularidad. Por ejemplo, en Andalucía no existe ni un solo teatro de las características del Cinema Valencia, de la Sala Villarroel o de la Sala Cadarso, que permita estar en continuidad durante una temporada más o menos larga. Los teatros independientes tienen que estar girando constantemente ya que las condiciones económicas que se ofrecen en la región son mucho más difíciles que las que se ofrecen en otras regiones. Por eso es necesaria la aportación del Estado, de los municipios y de las entidades de crédito oficial. Crear una conciencia de esta necesidad es una de las labores primordiales a realizar, en primer lugar por los interesados, que son los hombres de teatro, y en segundo lugar por la sociedad a través de sus representantes democráticos: de los partidos políticos, las asociaciones de vecinos y las comunidades de base.

En este sentido yo me siento optimista. Creo que vamos a ver grandes vuelcos en la estructura y en el marco político de nuestra región; y que va a existir una verdadera demanda cultural. Un síntoma que esa demanda cultural va a producirse es que puedan plantearse estas cuestiones y estas necesidades en un Festival de Teatro Independiente de Andalucía.

Es necesario comenzar a debatir estas cuestiones como base de una alternativa que un día cercano los hombres de teatro, como parte de la sociedad andaluza, puedan presentar a la consideración de aquellos instrumentos autonómicos de representación democrática de Andalucía que sean capaces de respaldarlos. Y ese día, ese momento, puede estar más próximo de lo que creemos.

A.A.L.

DOCUMENTO DE LA COORDINADORA DE ENCUENTROS*

Durante la III Semana de Teatro de Cuenca se han producido las conversaciones previstas de representantes de las Comisiones Organizadores de Encuentros de Teatro de Cuenca, Granada y Vitoria, integradas en la Coordinadora del mismo nombre, con la imposibilidad de participación del delegado de Valladolid —por encontrarse enfermo— y sin siquiera tener noticias de los previstos participantes de Canarias, con el fin de precisar aún más las líneas de trabajo y objetivos conjuntos planteados en el pasado II Festival Internacional de Vitoria.

Dentro de la discusión abierta y amplia, caracterizada por el inicio de tomas de posturas profundas en el terreno de los planteamientos y objetivos conjuntos, y en el entorno de la necesaria tranquilidad y sosiego de las mismas conversaciones, se llegó a la definición de los siguientes puntos:

1. Ratificación de la continuación de la Coordinadora de Encuentros dentro de la recién creada Asamblea de Teatro Independiente (Grupos profesionales, Encuentros y Salas), aunque de manera provisional, debido a que las normas internas de funcionamiento no existen por el momento y podría obligar a acuerdos que, por este defecto formal de posibles implicaciones en un sentido u otro, no fueran acordes con las líneas generales trazadas por los Encuentros, y conscientes del carácter forzosamente minoritario dentro de tal Asamblea —en sus aspectos cuantitativos— la defensa de esta especificidad ante las tendencias de control absoluto por parte de los Grupos respecto a los Encuentros: cuando las Comisiones Organizadoras son representativas de diversas tendencias políticas y culturales dentro de la ciudad y/o región o país, al servicio tanto del Teatro Independiente como de las expectativas cultural-teatrales de la población en general.
2. Dentro de la citada Asamblea de Teatro Independiente, mantener el criterio respecto de las subvenciones a los Encuentros de Teatro por parte de la Administración planteado por la Comisión de la misma Asamblea encargada del estudio de tales criterios, y que son los siguientes:
Solicitud de un total de 500.000 pesetas por Encuentro a partir de los plan-

* Conclusiones elaboradas tras la III Semana de Teatro de Cuenca, Marzo, 1977. Publicadas en el «Boletín de Información Teatral», n.º 12. Abril de 1977.

teamientos expresados en el B.I.T. n.º 9 —más las precisiones de los últimos debates y conversaciones— que incluirían a los Encuentros inmersos en la Coordinadora: Cuenca, Granada, Valladolid y Vitoria, que mantendrían los fines generales expresados y, a nivel económico, los siguientes:

- División aproximada de la subvención ministerial en un 70-80%, para los grupos y un 20-30% para organización, siendo el porcentaje mayor dividido así:
 - Pago de transporte y/o viajes de los grupos.
 - Pago de una dieta de 800 a 1.000 ptas. por componente del espectáculo y día.
 - Del resto de este 70-80%, pago a los grupos participantes a partes iguales sin atender nada más que al número de veces del producto presentado.
 - Los grupos extranjeros no percibirán nada de este sector de subvención.
 - Posibilidad de reducción del porcentaje general, bajo acuerdo de la Asamblea de T.I. a partir de informe previo, siempre que la cantidad global de esta reducción fuera dedicada a la programación de representaciones en la zona a lo largo del año, fuera del momento del Encuentro.

3. Teniendo en cuenta la visión futura a la que van encaminados algunos grupos profesionales de teatro en el sentido de crear bases muy estables en la ciudad de origen con unas líneas de irradiación regionales basándose en la itinerancia del Teatro Independiente, se prevé la creación, a partir del aglutinamiento de personas y esfuerzos que produce un Encuentro, de comisiones y/o equipos que trabajen en paralelo con estas tendencias en la ampliación de los objetivos de los encuentros estrictamente teatrales a niveles más grandes en los terrenos cultural y político; la ampliación de las mismas comisiones organizadoras integrando en ellas elementos de programación a lo largo de todo el año, teóricos, dramaturgos, técnicos, etc., que cubran todos los aspectos del hecho teatral, fomentando la información y la formación teatral generalizada y posibilitar, en el futuro, aunque lejano, la creación de Teatros Estables.
4. Se abordó el análisis y discusión de la única aportación exterior recibida, remitida por el Teatro de la Ribera, de Zaragoza, con la denominación de «Notas para un Festival de Teatro Independiente» en la que se incide sobre los aspectos negativos y positivos de un Encuentro de Teatro como «acontecimiento excepcional perpetuador del sentido de la cultura como dominio reservado, como manera de perpetuar los privilegios de una casta de especialistas»...con una serie de exigencias de obligado cumplimiento respecto a los «especialistas» y como contribución al debate, interno y externo, sobre el sentido del trabajo teatral, etc., con una serie de propuestas que fueron debidamente estudiadas y aceptadas por la totalidad de los com-

ponentes de las Comisiones organizadoras para mantenerlas como pauta de trabajo en el futuro desarrollo de los Encuentros de Teatro. (Para más información, dirigirse al Centro de Información Teatral).

5. Con un repaso crítico de lo realizado hasta el momento (Granada y las líneas organizativas —no resultado— del propio de Cuenca) se calificó de importantes los objetivos alcanzados en cada caso en cuanto a la participación masiva del público y de organizaciones y trabajos paralelos y, entre otros aspectos, cabe destacar la pronta creación del Centro de Información Teatral Regional de Granada en base a la Comisión Organizadora de dicha ciudad.

En los terrenos internos de la Coordinadora:

- A) Posibilidad de creación y/o potenciación de nuevos Encuentros teniendo en consideración especial la ciudad de Almería (Zona de Andalucía) y la de la Muestra de Teatro del País Vasco, en algún lugar del mismo.
- B) Convocar la próxima reunión, una vez mantenidas las relaciones por la organización interna propia y con la posibilidad de alguna extraordinaria, para la celebración del III Festival Internacional de Teatro, en Vitoria.
- C) Prever el traspaso de la Secretaría de la Coordinadora de Encuentros a otra ciudad organizadora cuando se cumpla un año de funcionamiento de la misma (octubre 1977), lugar que será Granada si no existe algún cambio de orientación.
- D) Configurar la posibilidad de eliminación, para la próxima temporada, de alguno de los Encuentros creados una vez hayan cumplido los objetivos previstos de cada uno en particular y que a través de ellos, o de otros elementos, se haya configurado una intensa actividad teatral en la ciudad o zona, dotada de una mínima infraestructura.
- E) Posibilitar la información general de los Encuentros como vehículo de conexión con otros ya creados a fin de establecer una discusión con cada uno de ellos para su integración y potenciación dentro de la Coordinadora, siempre que cumplan las líneas de trabajo expresadas.

SOBRE LOS CRITERIOS DE SUBVENCION*

Aprovechando la posibilidad de reunión durante la III Semana de Teatro de Cuenca, los grupos profesionales de Teatro, las Salas y los Encuentros han logrado, por fin y después de toda una serie de conversaciones que han transcurrido a lo largo de todo el primer trimestre de este año, llegar a la redacción de un documento conjunto respecto a los criterios de subvención de la Administración para el año 1977, dejando para más tarde, ante la urgencia del asunto, las delimitaciones posteriores.

El documento, que transcribimos a continuación, ha sido presentado a la Administración, a través de la Subdirección General de Teatro, por la Comisión representativa provisional de los tres sectores que forman la reciente Asamblea de Teatro Independiente. El documento es el siguiente:

«Reunida la Asamblea de Teatro Independiente durante el transcurso de la III Semana de Teatro de Cuenca, incluidos en la misma los sectores de Grupos Profesionales, Encuentros y Salas de Teatro, plantean a la Administración, a través de la Dirección General de Teatro, los siguientes acuerdos respecto a los criterios de subvención económica correspondientes al presente año.

El Ministerio de Información y Turismo subvenciona los Festivales de España, los Teatros Nacionales, las compañías privadas y el teatro independiente con criterios no claramente definidos y siempre en detrimento de nuestro sector, con subvenciones que, hasta ahora muy discriminadas, han sido más una propina que no una auténtica ayuda cara a potenciar el Teatro Independiente.

En consecuencia, esta Asamblea exige que esta futura y urgente Ley de Teatro contemple un reparto justo y equitativo teniendo en cuenta el volumen de trabajo real que estos sectores del Teatro Independiente desarrollan proporcionalmente y con respecto al que desarrollan los otros sectores.

En particular, en cuanto respecta a las subvenciones económicas:

1. El montante total de la subvención recibida para el presente año, que calculamos en la cifra de 18 millones de pesetas aproximadamente, sería gestionado por la Asamblea de Teatro Independiente, a fin de evitar la len-

* Documento elaborado durante la III Semana de Teatro de Cuenca, Marzo, 1977 y presentado posteriormente a la Dirección General de Teatro. Publicado en el «Boletín de Información Teatral», n.º 12. Abril de 1977.

titud administrativa y dar respuesta urgente a las necesidades inmediatas, teniendo en cuenta el principio de autogestión.

2. El déficit o superávit de este ejercicio será incrementado al ejercicio del año siguiente.
3. Conscientes de la insuficiencia de los presupuestos de la Administración respecto al Teatro Independiente, planteamos que estos se hagan más extensos en relación con los presupuestos extraordinarios correspondientes al mes de mayo, teniendo en cuenta, especialmente, la existencia de diversos proyectos y trabajos de evidente interés en fase de formación e inclusión dentro de la Asamblea de Teatro Independiente.
4. A estos planteamientos aplicamos un sistema interno racional de reparto en función preferente del trabajo realizado, teniendo en cuenta que con el mismo no llegan a solucionarse las condiciones mínimas de trabajo en el terreno de la estabilidad y continuidad que consideramos absolutamente necesario mantener.
5. Esta propuesta estaría refrendada por la realización del más vasto plan de trabajo teatral realizado a lo largo y ancho de todo el Estado español cuya síntesis es la que señalamos:
 - Realización de cuatro Encuentros con 30 grupos presentados.
 - 750 representaciones en Salas, con presentación de 30 grupos.
 - 1.800 representaciones de grupos profesionales en todo el Estado.
 - 270.000 kilómetros recorridos.
 - 20-30 estrenos anuales.

Estos acuerdos quedan ratificados por los componentes de la Asamblea de Teatro Independiente:

Encuentros de Teatro de Cuenca, Granada, Valladolid y Vitoria. Grupos Profesionales de Teatro: Teatro de la Ribera, Teatro del Mediodía, La Guadaña, Teloncillo, Cómicos de la Legua, Pequeño Teatro de Valencia, Dagoll-Dagom, Els Comediants, A-71, Els Joglars, Ziasos, Grup 69, La Trágica, Roba Estesa, Colectivo Villarroel, Fábula Rasa, La Roda, Teatre Lliure, Putxinel.lis-Claca, Ditirambo, Espolón del Gallo, Colectivo Búho, Tábano, G.T.I., Cizalla, Jincacha, Libélula, Compañía de Espectáculos Ibéricos, Teatro Libre, La Picota, y Teatro Zoo. Salas Cadarso y Villarroel.

[A petición de los grupos de teatro de Madrid, se han incluido los nombres de los grupos Aula-6 (Granada), Colectivo Algabeño-Lebrijano (Lebrija-La Alga-ba) y Compañía La Esmerada (Madrid)].

ALTERNATIVAS DEL TEATRO INDEPENDIENTE*

A.T.I.P. (Asamblea de Madrid)

Decía Paco Nieva, en su artículo publicado en «Informaciones» (1-9-77), acerca del posible Congreso de Teatro: «Si este Congreso nacional se realiza —y aún si se realiza por nacionalidades— se van a escuchar más lamentos y peticiones, que sugerencias aceptables». Ya en la Bienal de Venecia del pasado año, el Teatro Independiente señaló el carácter casi de «valle de lágrimas» que todas estas manifestaciones han venido arrastrando durante la larga etapa del fascismo. Pero lo que se suele olvidar es que una cosa son los lamentos, y otras las reivindicaciones precisas para desarrollar un trabajo teatral coherente. De ahí que exigir otra vez la supresión de la censura, la ley de policía de espectáculos, justas subvenciones, o una gestión teatral democrática, no sea sólo una vieja monserga, sino un factor esencial para creer mínimamente en la viabilidad de esta «democracia».

BREVE HISTORIA DEL TEATRO INDEPENDIENTE

El T.I. nació en plena época del fascismo, en condiciones especialmente hostiles —censura, prohibiciones, multas, etc.—, y, partiendo de un funcionamiento interno autogestionario y cooperativo, ha venido desarrollando durante más de 10 años la más importante práctica teatral de carácter popular llevada a cabo en el país. El T.I. luchó por la revitalización de la anquilosada escena franquista, rompiendo el monopolio del teatro como industria, cuya única preocupación sigue siendo el lucro económico y la concentración de la actividad teatral en las grandes ciudades para un público netamente burgués. La Administración, como vehículo idóneo de la ideología dominante, en unos casos con su desidia, y en otros con su ayuda decidida, apoyó a este caótico panorama. Sólo en este contexto puede valorarse el balance en cifras de la actividad de los grupos en estos años: 33 estrenos anuales, más de 3.000 representaciones, más de medio millón de espectadores, y 700.000 kms. recorridos.

* Madrid, Septiembre de 1977.

CREACION DE LA ASAMBLEA DE TEATRO INDEPENDIENTE PROFESIONAL (A.T.I.P.)

Durante estos años se hicieron además múltiples intentos de creación de organismos para aglutinar esfuerzos, desde la famosa Federación de T.I., hasta Estudio de Teatro, pero estos intentos fracasaron por culpa de factores muy diversos, que irían desde la falta de madurez política, hasta la carencia de clarificación correcta de los objetivos por los que había que luchar.

Sin embargo, estas experiencias sirvieron como análisis para la creación de la actual Asamblea de Teatro Independiente Profesional (A.T.I.P.), nacida a finales del 76 como organismo unitario y democrático que sirviera para canalizar las alternativas del T.I., tanto de cara a la Administración, como a la elaboración de la política teatral que las clases populares tienen hoy pendiente en el país. En la actualidad, la A.T.I.P. cuenta con 33 grupos y 2 salas independientes en todo el Estado español.

La sociedad española, y más concretamente las clases populares, han ido madurando a través de la larga lucha que se han visto obligadas a mantener —y que aún no ha terminado— para ir reecontrando día a día su propia identidad y su propia subsistencia.

La A.T.I.P., inmersa en esta corriente, y nacida como un movimiento asambleario autónomo y de base, participa de esta problemática y estas reivindicaciones, en la medida que son las suyas y las de los grupos que la integran, intentando cambiar radicalmente los sistemas de producción, así como la relación con el público, a través de los espectáculos que se elaboran en contacto con el medio social al que se pertenece y al que van dirigidos.

El trabajo y la relación de la A.T.I.P., y los grupos que la integran, entra en vinculación directa con todo el entorno social y su problemática de clase, a través de las organizaciones de base, mediante su colaboración en diversos aspectos, en los programas culturales planificados por estas organizaciones, acudiendo a sus circuitos y participando en las acciones reivindicativas encaminadas a encontrar nuevas formas de protesta y rebelión.

Dentro del marco de las relaciones que mantienen los grupos y las salas, la A.T.I.P. pretende organizar, autogestionariamente, su relación de mercado, para surpimir de este modo los intermediarios arribistas y nuevos empresarios que también van surgiendo, al amparo de los circuitos abiertos por los grupos.

CUALES SON LAS SOLUCIONES QUE SE OFRECEN A LA PROBLEMATICA ACTUAL DEL TEATRO

Desde la Administración no existe ninguna alternativa concreta de cara al teatro para la nueva situación política; sólo existen palabras abstractas y en el vacío, que hablan de cultura para todo el pueblo, de descentralización, de protección a la creación artística y cultural, y de su difusión. Pero todo esto entra en clara con-

tradición con la realidad actual, que no ha experimentado ninguna variación con respecto al pasado. Las Campañas Nacionales de teatro o Festivales de España han seguido los mismos derroteros de siempre, haciendo concesiones a los mismos públicos y actuaciones dirigidas a los públicos burgueses de las grandes ciudades. Los Teatros Nacionales no tienen visos de cambiar su política pasada, porque, además, no existe una programación completa anual y para todos ellos, ni está claro aún cuáles van a depender del Ministerio, ni dónde ni cómo; y de los que se sabe algo, sus próximos estrenos —bien por compañía propia o ajena— en nada han variado los criterios de concesión. La Televisión va a seguir programando sus espacios dramáticos bajo el mismo prisma con que lo ha venido haciendo hasta ahora, con la salvedad de «que sean las Cortes las que determinen su estatuto jurídico». ¿Cuándo? Las salas comerciales seguirán estando bajo la selvática dinámica a los intereses privados de los empresarios de local, sin que exista la más mínima programación, y siendo coto privado de vodeviles, comedias rentables o espectáculos de «qualité» de los grandes divos.

La problemática de los profesionales del teatro sigue estancada en su lucha por avanzar hacia una reorganización de la profesión, por mejorar sus condiciones de trabajo y conseguir sus reivindicaciones, con convenios pendientes con RTVE, empresarios de teatro y productores de cine, sin que la Administración sienta el más mínimo interés de que sus problemas se resuelvan de forma positiva.

La política cultural, y no digamos ya la teatral, que emprendan Ayuntamientos, Diputaciones y demás organismos locales, está sin establecer. Las leyes que atenazan el desarrollo libre de la actividad teatral siguen sin cambiarse. Y, para terminar, la situación de los organismos que tienen que desarrollar la actividad teatral, Consejo Superior de Teatro y Dirección General del mismo, están, el primero, sin formar con auténtica representatividad de los profesionales; y el segundo, sin cambiar sus cabezas dirigentes que tan nefasta política, por llamarla de alguna manera, vienen desarrollando.

Mientras tanto, la inhibición desde los sectores de la oposición es permanente, y de ahí que no exista ninguna realización práctica cara a los problemas planteados. Sólo en algún caso existen planteamientos como la formación de compañías estables, de características similares a las de los teatros nacionales populares europeos (T.N.P. francés, los Stabili italianos...), que llevarían consigo la formación de bloques ideológicos cerrados, acaparamiento de locales y sustitución del actual monopolio estatal por otro a largo plazo de similares características, con lo cual volvería a reproducirse la desvinculación que las masas trabajadoras han tenido del teatro durante el franquismo.

ALTERNATIVAS DE LA A.T.I.P.

Ante todo esto, la A.T.I.P. pretende dar unas alternativas dinámicas de acuerdo con los análisis concretos de las realidades concretas, y por lo tanto, nunca de-

sarrollando grandes manifiestos que sólo se quedan en bonitos juegos verbales, sino ofreciendo un compromiso cotidiano con su trabajo teatral, y considerando la cultura como un elemento más en el proceso de transformación de la sociedad y, en consecuencia, inmersa en la lucha de clases.

Por ello proponemos:

- Supresión de TODO tipo de censura política, económica o estética, que impida afrontar con absoluta libertad cualquiera de los planteamientos, tácticas y soluciones que los grupos de base, partidos políticos, centrales sindicales, grupos marginados existentes en la actualidad, o que la dinámica de la sociedad pueden provocar, ofrezcan a los problemas, situaciones y aspectos de la vida y relaciones humanas en general, existentes en el presente o en el futuro, imaginables o inimaginables.
- Inmediato reconocimiento administrativo de la A.T.I.P., para superar de una vez al aislamiento al que el Régimen nos ha sometido.
- Una gestión democrática de los fondos públicos destinados al teatro, para que se promuevan y subvencionen todo tipo de actividades teatrales que se desarrollen a niveles profesionales y de organizaciones populares. En el caso de la A.T.I.P., reivindicamos una cantidad global que, una vez concedida, será administrada por la propia Asamblea de un modo autogestionario y democrático, orientando el proyecto en dos caminos principales:
 - 1) repartir una cantidad equitativa entre sus integrantes para mejorar sus condiciones de trabajo,
 - 2) utilizar parte de la cantidad en apertura de nuevas salas, consolidación de circuitos populares, etc.
- Supresión de la actual legislación de Teatro, y creación de una normativa que la sustituya elaborada democráticamente por los trabajadores. A tal fin, la A.T.I.P. se encuentra integrada en el proyecto general el Congreso de Teatro, en la medida que éste sea capaz de afrontar y solucionar la amplia problemática pendiente en todos los sectores.
- Control y distribución democráticos de los presupuestos de la Administración local (Diputaciones, Ayuntamientos, etc.) y entidades que canalizan su evasión de impuestos a través de «coartadas culturales» (...).
- Democratización de la Sociedad de Autores que permita establecer las tasas de propiedad intelectual de modo acorde con las posibilidades concretas de cada actividad cultural, siendo éste el primer paso hacia una reestructuración total, que en una última fase podría abarcar su posible supresión.
- Exención total de impuestos para las actividades de T.I. y toda manifestación cultural que no tenga como objeto del lucro económico.
- Libre utilización de la calle como lugar habitual de comunicación y, por tanto, espacio escénico natural.
- Control democrático de las salas públicas, entendidas como servicio a la comunidad y no como negocio. Libre acceso a todos los lugares suscepti-

bles de ser utilizados como teatro. Recuperación y consideración de utilidad pública de todos los locales y salones de actos en desuso o amenazados de demolición.

- Creación de circuitos descentralizados, según un proyecto elaborado conjuntamente por la Administración, organizaciones de base y profesionales del teatro, que permita mantener representaciones continuadas por todas las nacionalidades y regiones del Estado español.
- Obligatoriedad por parte del Ministerio de Educación de la enseñanza del teatro en la Escuela, así como la programación continuada de espectáculos en escuelas, institutos y universidades.
- Creación de nuevas escuelas de teatro en todo el Estado español y reorganización de las actuales Escuelas de Arte Dramático, dado su catastrófico funcionamiento.
- Asimismo, nos sumamos a la exigencia popular de una amnistía total.

Y, a pesar de todo esto, somos conscientes de que seguirán sin hacernos ni puñetero caso, pero al menos que no se diga que sólo se llora, más aún cuando, al margen de todo, nuestra lucha como grupos seguirá estando encaminada al futuro, y no a intereses del mediocre presente inmediato.

A.T.I.P.

TEATRO ESTABLE/TEATRO ITINERANTE (UNA FALSA OPOSICION)*

Fermín Cabal

Durante los últimos años y, sobre todo, a partir de 1974 con la publicación de «Teatro, realismo y cultura de masas» —volumen que reunía una serie de artículos aparecidos antes en la prensa—, Juan Antonio Hormigón ha venido defendiendo con particular tenacidad sus ideas acerca de la necesidad de un cambio total en la política teatral de nuestro país. La creación de centros dramáticos estables como instrumentos de una política de descentralización y popularización del teatro es la tesis básica de sus trabajos teóricos que ha prodigado incesantemente tanto en la prensa como en ocasión de las escasas reuniones de profesionales que han venido sucediéndose.

Paralelamente el llamado Teatro Independiente Profesional, a medida que ha ido consolidando sus estructuras internas de producción y sobre todo los canales de distribución de sus espectáculos, ha ido plasmando en la práctica un esquema de alternativa teatral: compañías itinerantes que recorren un circuito alternativo, que, con todas sus insuficiencias, ha venido a ser hasta hoy la única realidad operante frente al esquema tradicional en nuestro teatro.

Es innegable que entre las tesis de Hormigón y las del Teatro Independiente (TI) hay diferencias sustanciales, pero es importante señalar que en sus puntos de partida existe un acuerdo básico. El diagnóstico sobre los males que aquejan al teatro español es común. El TI *«parte de la constatación de la existencia de una auténtica discriminación cultural para la mayoría de los españoles, basada en dos puntos fundamentales: Clasismo y Centralismo, resultado de largos años de política cultural antidemocrática ejercida por la Administración»*¹. Descentralización y Popularización íntimamente unidas son por tanto los remedios más fiables para el TI. La postura de Hormigón es similar: *«todo el proceso de descentralización peninsular se apoya en la génesis no sólo infraestructural de la diseminación, sino también en la búsqueda de un público espectacular de base popular»*². A pesar de esta coincidencia inicial estratégica, las dos concepciones parecen enfrentarse inmediatamente en el plano táctico en cuanto a la valoración de cuál ha de ser el

* Escrito en Octubre de 1977. Publicado en «Pipirijanina». N.º 27 (2.ª época). Junio de 1978.

instrumento óptimo para llevar a cabo esa Descentralización-Popularización que constituye su objetivo común.

Para Hormigón, la solución ideal está en la creación de una serie de «Centros Dramáticos Estables» (CDE) diseminados por todo el país de una forma racional e impulsados desde arriba, desde el aparato de la Administración Pública, por una política cultural democrática. Algo que hasta ahora ha estado ausente de la vida política española.

Para el TI la solución estaría en la consolidación de las compañías autogestionarias existentes que constituyen *«una alternativa global a la concepción mercantilista de la actividad teatral al uso, tanto desde el punto de vista de la producción del espectáculo como de su distribución»*³.

Aparecen así como dos caminos esencialmente distintos: la creación del CDE y el desarrollo del movimiento profesional del TI. Poco a poco la polémica va tomando cuerpo y las posturas parecen radicalizarse y volverse excluyentes. O CDE o Compañías Independientes (itinerantes) con lo que se llega a una dicotomía mecánica que carga de confusión cualquier alternativa que trate de formularse.

HASTA DONDE LLEGA EL ACUERDO

Si comparamos las estructuras ideales de ambos tipos de compañías, encontraremos notables similitudes en la mayor parte de los aspectos.

En primer lugar, el núcleo del CDE lo constituye una compañía estable cuya organización y funcionamiento no difiere esencialmente de lo que es habitual en el TI. En palabras de Hormigón esa compañía estable es *«una formación de hombres de teatro que trabajan en equipo, de forma continuada, sin modificar su núcleo central, sometiendo a la disciplina colectiva de anulación del divismo como pilar del teatro. Se apoyan en una concepción del mundo y una teoría dramaturgica similares, utilizan un mismo método de trabajo, investigan en una dirección e incorporan a sus tareas toda la responsabilidad social o histórica del hombre de teatro»*⁴. En realidad no hay aquí nada nuevo respecto a lo que vienen practicando las compañías independientes. Trabajo a largo plazo y en equipo, sometimiento a la voluntad colectiva expresada a través de la asamblea de grupo, investigación sobre la metodología de trabajo, etc., son constantes aceptadas por la totalidad del TI.

Por otra parte, el trabajo de la compañía estable como de la independiente no se agota en la mera actividad profesional sino que pretende transformar la relación habitual entre el productor y el consumidor de teatro buscando un «nuevo público», que ha de servir de soporte a su actividad teatral y sin el que su trabajo no sería posible. Y en esta labor de vinculación a un público popular tanto para la compañía estable como para la independiente todo vale, de modo que la primera no se ceñirá exclusivamente a su sala habitual y la segunda no tendrá inconveniente en acceder a un local estable para hacer temporada.

UNA DIFERENCIA IMPORTANTE

La diferencia más gruesa que aparece en un primer examen está en el régimen de propiedad de los medios de producción. Los cooperativistas de una compañía independiente son co-propietarios, o más bien cusufructuarios —la titularidad de la propiedad la detenta «el grupo»— de los medios de producción, mientras que los trabajadores de la compañía estable no constituyen una cooperativa sino que son «personal contratado», limitándose su capacidad de «autogestión» a administrar los bienes que, por diversos conceptos, se integren en el patrimonio de la compañía.

Sin embargo, esa diferencia en la práctica se ve muy atenuada. Una vez asignados a un CDE determinados bienes, el trabajador de la compañía estable se encuentra en una situación similar a la del TI pues, en ambos casos, el ejercicio del poder recae sobre el colectivo y en ese sentido (como miembro del colectivo y siempre según el proyecto teórico de Hormigón) puede decirse que tiene un cierto poder sobre ese patrimonio, que lo co-gestiona y que se aprovecha de sus frutos.

La diferencia fundamental entre los dos tipos de compañías se concreta en el distinto alcance del control de esos medios de producción en uno y otro caso. La compañía independiente es básicamente una organización «productora», mientras que la compañía estable es una organización «productora-distribuidora». La posibilidad de controlar su propia sala de exhibición en este último caso, permite indudablemente avanzar con más rapidez en la convocatoria de ese «nuevo público».

TEATRO INDEPENDIENTE NO ES IGUAL A TEATRO ITINERANTE

Llegados a este punto y visto que la principal diferencia entre compañía estable y compañía itinerante está en la posesión o no posesión de una sala de exhibición, se hace necesario atajar la confusión verbal que lleva a identificar como sinónimos los términos teatro independiente y teatro itinerante.

El fenómeno de la conversión en itinerantes de la totalidad de las compañías independientes tiene que situarse en el contexto histórico de su transformación en compañías profesionales.

En un primer momento los TI, que no estaban sometidos a las exigencias de la profesionalidad (se entiende el término «profesionalidad» en el sentido más vilmente mercantil, de hacer del teatro su fuente de subsistencia), se planteaban su trabajo en el ámbito regional, como una tarea de animación cultural descentralizadora. Incluso los grupos de TI que se formaban en las grandes capitales buscaban en los barrios extremos el «nuevo público popular» que justificara su existencia desde ese punto de vista «moral».

Con el paso del tiempo, una parte de estos TI dirige sus esfuerzos hacia la profesionalización pensando que una mayor dedicación le permitirá avanzar técnicamente. El paso no es fácil. Conlleva grandes inconvenientes. El primero de todos:

la dependencia del mercado. Sin subvenciones de ningún tipo, en la casi totalidad de los casos; hostilizadas por la barbarie fascista y abandonadas a sus propias fuerzas, un pequeño número de compañías independientes empieza a levantar un circuito de locales no-comerciales donde llevan a cabo sus representaciones. («No comerciales» en el sentido de excluidos del circuito comercial al uso, aunque en muchos casos mantengan con el público y con las compañías una relación mercantil.)

Entre 1971 y 1973 se generaliza este fenómeno de «profesionalización del TI» y al tiempo se agudiza la crisis de los TI no profesionales, cuya importancia disminuyó debido en gran medida al aumento de la violencia institucional en los últimos tiempos de Carrero Blanco. Desaparecen la mayor parte de estas compañías, sus elementos más válidos se integran en las profesionales. Es en estos momentos cuando se generaliza el carácter itinerante de los TI profesionales, a expensas ahora de ese circuito alternativo que va configurándose. Convertidos en compañías profesionales, los TI se desarraigan y desparraman por toda la geografía del Estado. Si en algún caso subsiste la idea teórica originaria de una necesaria animación cultural «regional», las necesidades económicas impiden que se materialice de forma inmediata.

Hay que recordar que en el año 1971 J. A. Hormigón era consciente de esta necesidad de profesionalización cuando escribía: *«Es necesario que el TI se plante a muy corto plazo la consecución de uno de sus objetivos: su profesionalización, inicie resueltamente el camino de la profesionalidad, con lo que eso entraña, y siente las bases de un profesional de nuevo tipo... El camino de la profesionalidad debe, sin embargo, situarse en el difícil equilibrio que permita y asegure la supervivencia, pero siga libre de todas las lacras del teatro-negocio, del «star-system», de las condiciones de trabajo impuestas por el comercio»*⁵. Equilibrio difícil a todas luces e inestable por naturaleza y a nadie puede extrañar que en el curso del ejercicio el TI haya tropezado en muchas ocasiones.

Superada esa primera etapa de crisis de transformación y en muchos casos sin solución de continuidad, se encuentra el TI profesional con una nueva crisis, ahora de crecimiento. A medida que el circuito se extiende y se consolida, es decir, a medida que crece la demanda, se abren nuevas posibilidades y surgen constantemente nuevos grupos, muchos de los cuales no consiguen alcanzar unas condiciones económicas mínimas de supervivencia y se deshacen, dando lugar una y otra vez a nuevas agrupaciones de las que a su vez sólo una pequeña parte salen adelante.

Es en estas compañías «afortunadas» donde se produce una recuperación de las tesis iniciales del TI, afirmándose cada vez más la idea de un trabajo estable (geográficamente) que permita un mayor enraizamiento en el medio social y que, asimismo, permita una mayor racionalización del esfuerzo. Trabajar básicamente en un circuito regional y conseguir su propia sala de exhibición son hoy aspiraciones compartidas por las compañías más fuertes.

Por ello resulta paradójico que en estos momentos de crisis del carácter «itinerante», cuando el TI profesional comienza a plantearse la necesidad de una mayor estabilidad, surja con tanta intransigencia esta polémica.

En un artículo publicado en «Informaciones», J. A. Hormigón exponía su convicción de que el tiempo del TI llegaba a su fin. «*La miseria artística y material que con frecuencia rodea a estos grupos hacen la situación insostenible*»⁶, escribía entre otras cosas. A partir de entonces y durante los dos últimos años se ha desatado una guerra abierta entre el TI y Hormigón en la que a veces se ha enfocado gravemente el objetivo, hasta el punto de que algunos compañeros se han sentido empujados a defender «lo itinerante» teorizándolo como un fin en sí mismo y olvidando que esa característica es el producto histórico de su práctica bajo el fascismo y que de haber crecido en otras condiciones, es posible que esa cualidad no hubiera cualificado nuestro movimiento teatral.

FILOSOFÍA DE LA MISERIA TEATRAL

En la crítica de Hormigón aparece como íntimamente ligado a «lo itinerante» la existencia de una especie de «*filosofía de la miseria teatral*» que, según él, impregna idealistamente la concepción del trabajo profesional de la mayoría del TI. «*El simple hecho —dice— de pensar (o soñar) que el teatro puede autofinanciarse a través de circuitos paralelos, garantizando, desde luego, una vida correcta a todos los trabajadores del teatro, es una buena prueba*»⁷.

¿Existe realmente entre nosotros esa «*filosofía de la miseria teatral*»? En mi opinión esa generalización es abusiva. Por el contrario se da, de forma abrumadoramente mayoritaria, una conciencia lucidísima de la necesidad de avanzar técnicamente, de superar nuestras enormes insuficiencias en todos estos aspectos. El problema radica en cómo hacerlo. Nuestra respuesta ha sido: trabajar a partir de lo que hay, de lo que tenemos y tratar de aprovecharlo al máximo para investigar y progresar. Lo que sí es cierto es que al mismo tiempo hemos desarrollado un orgullo, creo que legítimo, por el resultado de un trabajo realizado en condiciones tan desfavorables, mientras otros, más teóricos o más puros, se lamentaban desde la barrera.

Se duele Hormigón de que «en nombre de la *pureza*», sinónimo de aceptación de los presupuestos del teatro itinerante, se sancionara tácitamente, como corrompidos, manchados, traidores, etc., a todos aquellos que luchan por otras opciones, «*sobre todo si planteaban un teatro desarrollado técnicamente y organizado en el medio social*»⁸. Pues bien, sin regatearle a Hormigón sus méritos —que los tiene en otros aspectos de la práctica teatral— en este terreno es de los que se encuentran detrás de la barrera. Y hay que recordarle que no es en nombre de ninguna «pureza» (que la miseria difícilmente puede permitirse ese lujo) en el que el TI puede sancionar tácita (o expresamente) a algunos profesionales, sino exclusivamente en el de su propio trabajo. Defendemos el derecho de exponer nuestros puntos de vista frente a otras opciones (tan legítimas en principio como la nuestra); el derecho a criticarlas en el contexto del medio social en que vivimos, y llegado el caso, el derecho a combatir las y a denunciarlas. Y así nos enfrentamos al teatro al

uso y especialmente al empresario capitalista (de pared y de compañía) explotador del trabajo asalariado y contribuyente destacado en la tarea de alienación cultural que la burguesía acomete a diario. Nos enfrentamos también (de manera diferente) a las formulaciones gremialistas del profesional «de carné», pieza sufriendo de la vieja maquinaria teatral; y a la ideología del artista «puro» que está más allá de la vida y de la muerte. También nos hemos enfrentado a la política cultural (es decir, a la represión sistemática de la cultura) del fascismo y creo que seguiremos enfrentándonos a la política cultural (es decir, a la prostitución sistemática de la cultura) de la democracia burguesa.

A toda esa gente, que no es poca, nos hemos enfrentado de alguna manera, pero lo que jamás puede decirse es que lo hayamos hecho con *«quienes han planteado un teatro desarrollado técnicamente y organizado en el medio social»*. Nada más lejos de la realidad. Se equivoca Hormigón cuando lo afirma y su error es tan flagrante que a lo peor lleva a muchos a pensar que se equivoca porque le conviene. La necesidad de avanzar técnicamente y de articularse organizadamente en el medio social, es vivida conscientemente por la generalidad del TI profesional.

El problema del nuevo teatro no debiera plantearse en términos de «cómo» o «dónde» hacerlo, sino más bien «porqué» y «para quién». Por eso considero erróneo empecinarse en una polémica superficial sobre «lo estable» y lo «itinerante», cuando lo importante es estudiar de qué manera podremos vincularnos más estrechamente a ese «público popular» de nuestros desvelos.

UN CIRCUITO POPULAR ALTERNATIVO

Como ha dicho Valeriano Bozal *«una cultura popular y democrática no es cosa que el intelectual pueda hacer por sí solo. Necesita interlocutores. Necesita unas condiciones... poder enraizar con la clase obrera, con el movimiento ciudadano popular»*⁹.

El TI ha nacido como respuesta a la imposibilidad de realizar ese «enraizamiento» manteniéndose dentro de los esquemas del teatro comercial al uso. Tal vez el caso de la actividad teatral sea uno de los más claros exponentes de hasta dónde puede llegar la barbarie cultural de la burguesía cuando no se ve constreñida por el marco de la democracia liberal. El resultado de cuarenta años de política teatral fascista es la separación tajante entre las masas populares y el teatro. Reducido éste en su producción y distribución a un círculo cerrado, de casta, se ha distanciado tan profundamente del pueblo que ha desaparecido prácticamente como «necesidad social». No es sólo que la gran mayoría de los españoles no tenga acceso al teatro (por su estructura clasista y centralista) sino que además le tiene absolutamente sin cuidado. Si se prohibiera por Real Decreto el cine, la gran mayoría de los españoles se jugaría el tipo por ver una película clandestinamente. Por el contrario, si se prohibiese el teatro (no sería la primera vez) probablemente, ni siquiera los críticos (y desde luego, ninguno de los ilustres funcionarios y prebendados

de la Dirección General de Teatro y del organismo autónomo de Festivales de España) se atrevería a ir contra corriente.

Por esta razón, lo primero que se planteó el TI fue la necesidad de romper con la concepción mercantilista del teatro comercial, iniciando un movimiento de «ida al pueblo» como medio más eficaz de superar la brecha abierta entre éste y el teatro, lo que implicaba el abandono del circuito comercial (el mercado teatral al uso) y la práctica de otra alternativa donde desarrollar su trabajo. En los primeros tiempos del TI, ese circuito alternativo era apenas un deseo y su continuidad estaba constantemente amenazada, pero a medida que el movimiento democrático se ha desarrollado, las posibilidades han ido en aumento y el circuito se ha ido convirtiendo en realidad. V. Bozal, en el artículo citado, expresa esto con claridad: «A lo largo de su práctica los trabajadores han ido poniendo en pie una réplica del mercado: el desarrollo de las actividades culturales en las barriadas y clubs juveniles, en los organismos profesionales, asociaciones vecinales y de amas de casa, movimientos femeninos, etc..., es decir, el desarrollo de un movimiento cultural de clase cumplía o empezaba a cumplir, la afirmación de cultura popular que durante los años cincuenta se había hecho... Este es un punto importante para el debate ideológico que se inicia. Con el mercado como medio, el intelectual no llegaba a su clase, sino al "público", no se articulaba con su clase, sino con un fetiche comercial, el comprador, con el que a duras penas podía mantener relación alguna. A través de estos embriones de producción cultural —que no suponen, obviamente, la desaparición instantánea y por decreto de la industria de la cultura, sino una opción diferente que puede llegar a ser hegemónica, en la que predomina el valor de uso sobre el de cambio— el intelectual se enraiza directamente, orgánicamente con la clase, alterando así las condiciones mismas de la producción cultural e incorporando al debate ideológico a sectores que hasta ahora permanecían alejados de él»¹⁰.

En lo fundamental este esquema teórico es válido para los circuitos en que se mueve el TI. Sin embargo y con los pies bien puestos en la tierra hay que matizar algunas cuestiones:

a) El circuito del TI profesional es, en realidad, una suma de circuitos particulares, unidos por un denominador común que es su carácter marginal respecto al mercado, al uso.

b) No todo el trabajo del TI profesional se desarrolla dentro de este circuito alternativo. En ocasiones, en las grandes ciudades el TI profesional tiene que recurrir al mercado teatral, al uso, lo que pone de manifiesto la necesidad de abrir nuevos locales en estas zonas.

c) Ese movimiento de «réplica al mercado» de que habla Bozal no ha sido producto de una decisión política elaborada, sino fruto espontáneo de la práctica cultural antifascista, de ahí que sea desigual, muchas veces confuso y todavía no constituya una alternativa de producción de una cultura de clase.

Por estas razones me parece necesario que iniciemos una clarificación crítica del estado actual del circuito y de sus posibilidades de evolución.

Esquemáticamente, quiero apuntar algunas ideas:

A) El circuito no es un fin en sí mismo, sino un medio para vincularse orgánicamente a las clases populares, lo que a su vez es la condición indispensable para romper con las concepciones populistas y avanzar hacia la elaboración de una cultura de clase, democrática y popular.

B) El valor de cambio de un espectáculo no se volatiliza mágicamente en el seno del circuito alternativo. En las condiciones del capitalismo y mientras éste siga siendo el modo de producción dominante, el carácter mercantil de la producción artística no desaparece.

C) El desarrollo del circuito popular alternativo en el sentido de llegar a constituir, en el terreno teatral, una alternativa de clase similar a las elaboradas en otros terrenos como la enseñanza, la sanidad, el ejército, etc., no puede darse al margen de la lucha de clases populares por una sociedad más democrática.

D) Descentralización y popularización son en este momento los objetivos de toda acción cultural democrática. En cuanto a lo primero, las nuevas condiciones políticas van a favorecer enormemente nuestro trabajo. En los próximos meses, y sobre todo a partir de las elecciones municipales, se abrirán nuevos canales de distribución no-comercial que hemos de aprovechar decididamente. La multiplicación del circuito que esto conlleva contribuirá, sin duda, a favorecer la «especialización regional» de las compañías TI profesional permitiendo una mayor racionalización de su trabajo. Apoyados en las organizaciones populares de base, hay que exigir constantemente dinero, locales, medios, nuevas leyes, etc., y denunciar del mismo modo las manipulaciones oportunistas que sin duda aparecerán al amparo de la marea democrática. El segundo aspecto (la popularización) es más conflictivo. Lo importante no es sentarse a discutir sobre el papel los «contenidos» que debe tener «una» obra de teatro, sino reforzar por todos los medios ese encuentro con el público popular, hoy en su mayoría ajeno al teatro. En la confrontación entre ese público y los espectáculos avanzará, indudablemente, la elaboración de una estética popular que responda a nuestras necesidades sociales. No partimos en esto de cero, sino que contamos con la experiencia de estos últimos años en los que de forma embrionaria ha comenzado a surgir ese canal para una alternativa popular en el teatro. Por otra parte, y, sobre todo, a través de la progresiva «estabilización» de las compañías de TI profesional, podrá pasarse de la mera consideración del circuito como una alternativa de distribución, a la tarea más ambiciosa de elaborar una alternativa de producción a partir de la animación cultural estable y la vinculación orgánica del trabajador de la cultura con su clase. Ahí radica, a mi modo de ver, la auténtica popularización. El peligro mayor de este proyecto es que caigamos en posturas «gremialistas» de defensa de intereses inmediatos, que nos enfrenten con otros compañeros: el TI no profesional, los grupos de base y las «cooperativas de actores», con los cuales es necesario estrechar lazos pues nuestros objetivos son, en muchos puntos, comunes. Para nosotros, en definitiva, ni siquiera el TI profesional ha de ser un fin en sí mismo.

E) Volviendo al tema «Estable-Itinerante», lo importante es el «por qué-para

quién» y no el «cómo-dónde» hacer teatro. Estabilizar nuestro trabajo es conveniente porque redundará en una mayor racionalidad del mismo y ello no es incompatible (sino más bien todo lo contrario) con los objetivos de descentralización y popularización propios del TI profesional (pero no sólo de éste). Lo que puede suceder es que determinadas formas de estabilización pueden llegar a ser contraproducentes. Este podría ser el caso del programa de J. A. Hormigón, formulado en sus trabajos teóricos. No ha de ser entonces nuestra actitud la de reaccionar anatemizando «lo estable» y levantando el pendón de «lo itinerante», sino la de elaborar una crítica razonada del mismo y mostrar sus posibles insuficiencias.

ANOTACIONES AL PROGRAMA DE HORMIGÓN

Partiendo, pues, de que la tendencia lógica del TI profesional como alternativa cultural se dirige cada vez más a conseguir una mayor «estabilización» en su trabajo, interesa ahora distinguir entre esa «estabilización» a partir de la TI y la propuesta de J. A. Hormigón.

La discusión podría establecerse sobre dos puntos. Si el programa de Hormigón es realizable a corto plazo y si es válido desde el punto de vista de la elaboración de la alternativa teatral que defendemos.

¿Es realizable este programa?

Tres aspectos hay que considerar aquí: En relación con los trabajadores del teatro, en relación con el público y en relación con la Administración.

En cuanto al primer punto, no cabe duda de que las propuestas de Hormigón encontrarán amplio eco entre los profesionales: Creación de nuevos puestos de trabajo, mayor seguridad en el mismo, desarrollo de la autogestión, etc. Desde este punto de vista, nada que objetar.

En el segundo punto, el acuerdo con el TI profesional es evidente. Recoge aquí Hormigón el análisis del TI: «*Un proyecto descentralizador de esta magnitud y características no puede apoyarse en el esquema sociológico que preside hoy el consumo del teatro en España. Para que la descentralización pueda llevarse a cabo y ser real es necesario ampliar profundamente la base popular del público espectador*»¹¹.

En cuanto al tercer punto, señala Hormigón que «*en cualquier caso es imprescindible la implantación de estructuras democráticas reales para que un proyecto cultural como es la descentralización teatral, pueda llevarse a cabo*»¹². Para mí, es aquí donde surge una diferencia notable entre la propuesta de Hormigón y la del TI profesional. Para este último, está claro que no hay que esperar a la implantación de esas «estructuras democráticas reales» para llevar a cabo la descentralización. Bien al contrario, la descentralización no es una simple orden ministerial extendida por un funcionario, sino un proceso de lucha por una cultura popular que, si bien se ve afectado por las condiciones políticas generales (díganse al TI), tiene una cierta autonomía en su desarrollo. No ha de verse aquí una dife-

rencia de matiz, sino de raíz. Hormigón parte del convencimiento de que el T. Español en su totalidad está en coma y no ve otra solución que utilizar el aparato del Estado para revitalizarlo. «*Por supuesto, una adecuada política teatral — escribe — sólo es concebible en un marco general administrativo en el que la cultura sea considerada como un bien necesario, imprescindible para los ciudadanos, y todo ello se articule en una organización democrática coordinada por un Ministerio de Cultura desde donde puedan propulsarse y reunirse las actividades específicas de la cultura como creación y difusión al margen de las tareas educativas*»¹³. Se explica, pues, su virulenta actitud frente al TI, que con su práctica profesional cotidiana pone en tela de juicio el postulado fundamental de su teorización, demostrando que es posible avanzar en la descentralización-popularización no sólo sin el aparato del Estado, sino contra ese mismo aparato.

Llegados a este punto, aparece desnudo el talón de Aquiles del proyecto Hormigón. Si al margen del aparato del Estado no es posible realizar «*una adecuada política teatral*», todo programa transformador queda en suspenso en tanto que el control de esos aparatos administrativos se escape a las clases populares, y esto es algo todavía lejano en la España de hoy porque, como señala Enrique Llovet, «*El nuevo Ministerio de Cultura por excelentes que sean sus ideas y exquisito que se presente su comportamiento, no puede evitar y no va a evitar el hecho de que el modelo cultural que vamos a tener entre nosotros seguirá configurando un patrimonio, bastante cerrado, de manejo clasista, contenido homogéneo y difusión impuesta. El cerramiento nace de la división del trabajo que especializa a los supuestos “creadores”, atomiza y subdivide la creación y se opone tercamente a la imagen y surgimiento de una cultura global. El clasismo viene de la restricción de los bienes culturales, limitados a una circulación minoritaria, en permanente conflicto con cualquier otro proyecto de difusión. Sólo en este censo de restringidos destinatarios se admiten novedades, siempre que sean respetuosas con las reglas del juego y sean, además, económicamente rentables. (Cualquier intento de ensanchar ese campo —como, por ejemplo, la animación cultural básica en un programa socialista— levantará el miedo a la contestación cultural y provocará un rápido proyecto de estrangulamiento). La homogeneidad viene impuesta por el carácter alienante de todo el actual sistema cultural, suplementario de los otros sistemas y cómplice de su permanencia*»¹⁴. En pocas palabras, mientras el aparato del Estado continúe en manos de la burguesía, la política cultural que emane de allí no será otra que la política cultural de la burguesía.

Ahora bien, esta consideración no debe llevarnos a despreciar olímpicamente las posibilidades que nos abre la democracia burguesa para utilizar determinadas instancias de la Administración Pública. Muy al contrario, desde el primer momento (momento que ya está aquí) hay que plantear la batalla por el control de todos los órganos administrativos explotando las contradicciones entre la ideología liberal que presume la asunción del poder político por el pueblo y la estructura de dominación de clase que subyace bajo el entramado ideológico.

LA FORMA TEATRAL DOMINANTE

J. A. Hormigón no acepta, evidentemente, este análisis y en descargo de su teorización argumenta: *«llegados a este punto sé que muchos tacharán mi propuesta de utópica e ilusoria. Por eso me apresuré a decir que esta estructura... es la forma teatral dominante en todos los Países de Europa»*¹⁵. Craso error. No debiera Hormigón, otras veces tan riguroso, apresurarse tanto; Si lo que quiere decir es que el Estado burgués puede perfectamente y de un plumazo multiplicar el número de Teatros Nacionales hoy existentes, por poner un ejemplo, entonces tiene toda la razón. Es una simple cuestión de presupuesto. Pero la multiplicación de los Teatros Nacionales sería una simple medida reformista que no supondría ningún cambio cualitativo en la actual estructura teatral española. Una medida así no iría más allá del mero filantropismo burgués que tan agudamente el mismo Hormigón ha denunciado, señalando cómo en esta banalización idealista «la cultura» *deja de ser un privilegio de poderosos, dándose con igualdad a todos. Unidos por la igualdad de participación en la cultura —según ellos— la lucha entre las clases desaparece; el hálito poético del espectáculo teatral hermana a todos en esta celebración fraternal.*

*De esto se deduce no sólo la perniciosa influencia ejercida por una concepción superficial del teatro, sino también un confucionismo total hacia las causas profundas que fragmentan una sociedad en clases y capas, causas que sólo una vez desaparecidas conseguirán la total y absoluta coherencia social... toda la orientación del TNP... las casas de cultura francesas, la Volksbühne alemanas, el Teatro Nacional Inglés o Sueco no hacen sino seguir esta idea global de fusión de clases, sometidas a la magia y al impulso vivificador del espectáculo teatral»*¹⁶. *

Esa es, ciertamente, «la forma teatral dominante en todos los países de Europa» y basten las palabras de J. A. Hormigón para deshacer la ilusión. No es esa la alternativa cultural democrática que necesitamos, porque en esencia ni es alternativa ni es democrática.

Suponiendo que un día fuera realizable, ¿estaríamos ante el camino correcto?

La concepción de Hormigón de la alternativa teatral se basa en la idea de que es necesario liberar al teatro de «la servidumbre empresarial, de su comercialización, de su conversión en mercancía» inevitable en el régimen de producción capitalista. Coincide en esta apreciación con la práctica que viene manteniendo el TI profesional, que trata asimismo, a través del circuito alternativo, de cooperar a levantar lo que Bozal, en el artículo antes citados, definía como «una opción diferente, que puede llegar a ser hegemónica, en la que predomina el valor de uso sobre el de cambio». En realidad, también para Hormigón se trata de construir un circuito alternativo, sólo que en lugar de apoyarse inicialmente en las organizaciones populares de base, como pretende el TI profesional, lo que a su juicio constituye una ingenuidad espontaneísta, se trataría más bien de impulsar desde arriba, a través del aparato del Estado (lo que en principio no excluye el aprovechamiento al máximo de las iniciativas de base, incluidas las del TI, quiero creer), una políti-

ca cultural de nuevo tipo, democrática, que suponga una total renovación de la actividad teatral española.

Ya se ha hablado más arriba de la difícil viabilidad de este programa. No hay por qué insistir más. Supongamos ahora que nos encontramos en condiciones de hacerlo posible en su integridad, sin adulteraciones. ¿Cuáles serían las consecuencias?

Como la intervención del Estado no se limitaría al mero «fomento» de las iniciativas privadas, sino que perseguiría una total remodelación que condujera la actividad teatral al sector público, no se escapa a Hormigón la necesidad de encontrar una técnica jurídica que legitime tamaña intervención. Esta técnica no es otra que la declaración de servicio público.

TEATRO COMO «SERVICIO PUBLICO»

La idea de la intervención económica del Estado, como correctora del libre juego de las leyes «naturales», superación de la vieja tesis del liberalismo, es relativamente moderna y su aceptación creciente data de la crisis del 29 y la ulterior postguerra mundial. Ante la evidencia de que la libre competencia no puede ya responder «naturalmente» a las necesidades complejas del capitalismo monopolista, la burguesía acepta la intervención del Estado y la teoriza política y jurídicamente. Este fenómeno de quiebra teórica del liberalismo es el que facilita en el plano ideológico la asunción por la burguesía del programa social-demócrata, cuya concreción inmediata era la intervención decidida del Estado en todos los órdenes de la vida social. Se convierten así, finalmente, los antiguos partidos obreros (o mejor dicho, sus Estados Mayores) en los gestores de negocios del capital monopolista, especialmente buscados en los momentos de crisis.

Y la respuesta en el plano jurídico a las nuevas necesidades sociales es la técnica del servicio público. (El término tiene una larga tradición histórica, pero su construcción doctrinal moderna es cualitativamente diferente). Un manual universitaria resume así: «*La idea de servicio público surge no sólo conectada a la obra pública y al contrato administrativo, sino también como procedimiento para que una determinada actividad particular quede sometida más fuerte y directamente a la potestad doméstica de la Administración*»¹⁷.

Es en este marco donde Hormigón quisiera ver situada la actividad teatral «*sometida más fuerte y directamente a la potestad doméstica de la Administración*». De este modo podría realizarse coherentemente el conjunto de sus propuestas como un todo, ganando en rapidez y eficacia y favoreciendo la atenuación de los costes sociales.

Declarando el teatro «servicio público» cabrían entonces varias posibilidades de funcionamiento: O bien la Administración se hace cargo directamente de la gestión (algo así como nuestra actual televisión), o indirectamente bajo diversas fórmulas posibles como la delegación (por ejemplo la Seguridad Social y Radiofu-

sión), el arriendo (Radiofusión), el contrato consorciado (zonas francas) o el simple contrato (Compañía Transatlántica). O bien la Administración, manteniendo el servicio público integrado, permite la concurrencia de la iniciativa privada en el sector.

De todas estas fórmulas el primer bloque, que implica la exclusividad de la Administración sobre el sector teatral, me parece absolutamente rechazable. El ejemplo de nuestra RTVE (y me refiero sólo a los aspectos organizativos) es altamente ilustrativo de a dónde nos podría conducir. Otro ejemplo más espinoso pero elocuente es el de los Países del Este. Aunque Hormigón no se ha pronunciado todavía es de suponer por sus referencias al teatro en el Oeste de Europa que de alguna manera la última fórmula le parece la más idónea. Dada la estructura actual del teatro en España no parece posible otra solución.

En este caso seguiría funcionando como hasta ahora el teatro comercial, y es de esperar que igualmente el TI, como empresas del sector privado y junto a éstas se desarrollaría, bajo los auspicios del Estado, un sector público compuesto por los CDE que constituirían un circuito alternativo donde el teatro, liberado del estreñimiento del valor de cambio, deje *«de ser una mercancía banal en el zoco de intermediarios y logreros y se convierta en medio de relación, comunicación, movilización y conocimiento de todo un pueblo que busca su identidad y su futuro libre, independiente y justo»*¹⁸.

Y en este sector público, a la sombra benéfica del aparato del Estado (benéfica porque se parte de que todo esto tiene lugar en una «democracia social avanzada» donde las masas populares ejercen un estrecho control sobre el Poder), podría ocurrir que se obtuviesen avances hoy impensables. Y sin embargo tengo la sensación de que a ese mismo hipotético punto se puede llegar por otros caminos (la alternativa del TI, tal como se va perfilando) sin jugar con la siempre peligrosa maquinaria de la burocracia. ¿La estatalización que late bajo las propuestas de Hormigón no entrañaría una decidida vinculación de la práctica artística? Mucho me temo que sí. Desgraciadamente existen muchas experiencias históricas que confirman este temor y ninguna, hasta hoy, que lo disipe. ¿Acaso no sería mejor evitar este tipo de vinculaciones estatistas y orientar nuestros esfuerzos en materia de política cultural a desarrollar «desde abajo», desde las unidades más simples del tejido social, la organización de la nueva cultura aun a riesgo de derrochar energías y volver una y otra vez sobre nuestros pasos para corregir los muchos (y a menudo fecundos) errores? Todo esto puede parecer muy caótico pero, en frase de Alfonso Sastre, *«La organización política de la variedad poética... se ha demostrado en la práctica como imposible. El intento de evitación administrativa de lo caótico produce el pseudoorden propio de lo burocrático»*¹⁹.

Llegados aquí solo cabe la elección de una de las dos vías, con todos los riesgos que esto supone. En el fondo, más que nada, es un problema deontológico que responde a dos distintas concepciones tácticas acerca de la transformación de la sociedad: una, la de quienes estiman que en definitiva son las directivas políticas las llamadas a conducir ordenadamente el proceso del cambio social, y otra la de

quienes piensan que la aportación de las mayorías populares (las masas) es decisiva y al margen de ellas no caben sino prácticas políticas viciosas aunque se ejecuten en su nombre.

ESTABILIZAR EL TRABAJO, RECHAZAR EL «ESTATALISMO»

Frente al programa de Hormigón, en el terreno teórico, frente al programa de la Administración en el terreno práctico (y podría ocurrir que éste se disfrazara de aquél), el TI debe oponer otro que partiendo de las experiencias obtenidas hasta ahora en cuanto a la alternativa de distribución y recogiendo las nuevas posibilidades que en este sentido ofrece la democracia liberal, incorpore así mismo una alternativa «de producción» de los espectáculos que pueda ser generalizada hasta constituir a largo plazo la forma de producción dominante. Y en mi opinión en los trabajos teóricos de Hormigón hay muchas ideas aprovechables acerca de todo esto. Recoger estas ideas de forma crítica, sin caer en la tentación «estatalista», puede ser muy provechoso para el TI.

1. Rechazar el «estatalismo» no es sólo una postura «moral». El TI, como ha venido haciendo hasta ahora, debe luchar por mantener la práctica teatral como una actividad «libre», abierta a todos los ciudadanos que lo deseen. La práctica artística no es comparable con la práctica científica sobre la que puede aceptarse la exigencia administrativa de «capacitación» expresada a través de un título o patente estatal que venga a garantizar el nivel de conocimiento que se estime como mínimo en cada momento. Muy al contrario, cualquier restricción al ejercicio de la práctica artística como de cualquier práctica cultural, se convierte indefectiblemente en una «censura» ideológica por parte de los detentadores del aparato del Estado. En el caso concreto del teatro ésto es válido incluso para planteamientos del tipo de «exigencia de un título de licenciado por una Escuela de Arte Dramático» o similares, que, dado el carácter clasista de la estructura educativa española, supondría un freno brutal a las posibilidades de desarrollo de compañías surgidas de la animación cultural en fábricas, barrios, etc.

2. Rechazar el «estatalismo» no quiere decir abstenerse de todo contacto con la bestia parda del Estado. Por el contrario es necesaria una actitud de combate y para que esa actitud de frutos positivos es necesario elaborar un plan de batalla, elegir el terreno y aglutinar en torno a nosotros el mayor número de fuerzas posible.

TI: NUEVAS TAREAS

La burguesía va a necesitar en los próximos tiempos un refuerzo muy considerable en sus aparatos ideológicos. Los métodos sanguinarios del franquismo, que en última instancia se reducían a la represión, ya no pueden servirle. Así, pues, no tardará en poner en pie un programa cultural orientado por una parte a obte-

ner el consenso del ciudadano medio y por otra parte a conseguir la colaboración del mayor número posible de «profesionales», sin lo cual no sería factible lo primero. En el terreno teatral va a ofrecer mejores condiciones de mercado a los empresarios privados, del tipo de ayudas económicas, desgravaciones fiscales, liberalización de la censura, etc... y sobre todo (y aquí el único freno con que tropieza actualmente es la crisis económica) va a fomentar los Teatros Nacionales, cambiando su nombre, atajando la corrupción en lo posible, dinamizando sus estructuras obsoletas, incorporando a nuevos profesionales «que apunten», y etc., etc. es decir, levantando un tinglado «de prestigio» que bajo su control le permita proyectar sobre la sociedad la imagen de la «alta cultura», el «gran teatro» libre ya del corsé policiaco con que le oprimía el fascismo y que de este modo se presentará como algo nuevo, distinto (o incluso antitético) a sí mismo.

Denunciar esta maniobra mostrando su auténtico contenido de clase es insuficiente si esto no va acompañado de una respuesta político-cultural que pueda resultar operativa.

No creo equivocado pensar que los órganos inferiores de la Administración territorial van a ser la encrucijada donde tropiecen las distintas alternativas «prácticas» de organización social. Es ahí donde los partidos demócratas y socialistas van a poder mostrar cómo se aplican sus esquemas teóricos, descubriendo sus insuficiencias y ensayando continuamente fórmulas más eficaces. Por supuesto que esto es más cuestionable, visto el papel que hasta ahora vienen desempeñando estos partidos, pero el hecho es que «van a poder» al menos teóricamente. Concedámosles el beneficio de la duda y alimentemos nuestras esperanzas con la consideración de que el terreno de la acción municipal, y sobre todo en las ciudades medias y pequeñas, cabe una mayor iniciativa para las bases de estos partidos que dará como resultado una mayor dinamización de la práctica político-cultural.

Pues bien, en ese terreno de la política municipal se abren nuevas posibilidades para realizar nuestros objetivos de popularización y descentralización. Hay que reivindicar, apoyándose en las organizaciones ciudadanas y populares de base, todo tipo de medios para la animación cultural democrática. En primer lugar se deben reclamar locales porque este es el punto en que hoy nos encontramos taponados sobre todo en las grandes ciudades. Si se abriera un cierto número de Centros Culturales sobre esta base, autogestionados democráticamente por sus miembros, podrían aprovecharse al máximo los esfuerzos de quienes, como el TI, tratan de hacer realidad una alternativa cultural de clase.

La organización interna de estos centros y su relación con la Administración no puede trazarse con un tiralíneas teórico y probablemente adoptará formas muy diversas, en dependencia con el grado de presencia de las fuerzas democráticas en los órganos de la Administración local.

Por otra parte, junto a estos centros, producto de la actividad política de las organizaciones ciudadanas de base, va a abrirse en el terreno de la actividad sindical otro canal, hasta ahora prácticamente inexistente, de distribución para la cultura democrática. Ya en la legislación fascista se preveía en el régimen jurídico

interno de la empresa un apartado de Acción Cultural que, salvo contadísimas excepciones, no vino a ser otra cosa que una vía más para las corruptelas fiscales. Reivindicando el control de este apartado y extendiendo progresivamente sus actividades los trabajadores van a ofrecernos una nueva posibilidad de acercar nuestro trabajo a un público popular.

Un tercer apartado importante lo van a constituir las actividades culturales en el mundo de la enseñanza, donde ahora se va a generalizar el control por la base (enseñantes y alumnos) de los presupuestos económicos de los diversos centros. Y esto tanto en la Universidad como en los Institutos BUP, los centros de enseñanza profesional e incluso en algunos centros privados.

Y por último, en las grandes ciudades, aprovechando la inevitable liberalización de la legislación de locales, van a poder abrirse nuevas salas que escapen al control del oligopolio empresarial y que permitirán a compañías independientes y a cooperativas de actores venidos del teatro comercial estabilizar su trabajo sobre la base de «autodistribuir» sus espectáculos.

En todos estos terrenos va a contar mucho la actitud de la Administración, bien potenciando, bien obstaculizando estas iniciativas. Lo ideal sería contar con la suficiente fuerza «social», con el apoyo de organizaciones sindicales y políticas, como para imponer una política cultural de fomento, o al menos de abierta tolerancia. Desgraciadamente todavía estamos muy lejos de ese ideal y la Administración va a contar con un gran margen de discrecionalidad para realizar su actuación, sin grandes cortapisas, en el sentido de su política «natural», la política de la burguesía monopolista, de revitalización de la «alta cultura» y hostigamiento (más o menos disimulado) de las iniciativas culturales democráticas. Y no es otra cosa lo que en el terreno teatral ha comenzado a preparar la Dirección General de Teatro con su proyecto de Centros Dramáticos Estables que, embozándose en los papeles de Hormigón en cuanto a sus enunciados teóricos, no viene a ser otra cosa que la introducción en nuestro país (con las formas raquíticas que corresponden a nuestra oligarquía) de lo que es hoy «la forma teatral dominante» en los países del occidente europeo a los que nos hemos referido más arriba.

Por todo ello hoy se hace más necesaria que nunca la elaboración de una política cultural por parte de sindicatos y partidos democráticos adecuada a las actuales circunstancias y, en el terreno concreto de la actividad teatral, el Congreso de Teatro debe dirigir prioritariamente sus esfuerzos hacia este objetivo, tratando de imponer el mayor control democrático posible sobre los presupuestos y las actividades de la Administración en nuestro sector.

¹ Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente. Publicado en «Pipirijaina» n.º 1, pág. 7.

² Teatro, realismo y cultura de masas, Juan Antonio Hormigón. Edit. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1974, pág. 29.

³ Informe citado, pág. 7.

⁴ Teatro, realismo y cultura de masas, pág. 27.

⁵ Idem. Pág. 136-137.

⁶ J. A. Hormigón. «Los teatros independientes en la encrucijada». «Informaciones» (Madrid) 25.3.76.

- ⁷ J. A. Hormigón. «Hospitalet, Semana de Teatro». «Informaciones» (Madrid) 8.7.76.
- ⁸ Valeriano Bozal, «Lucha ideológica y cultura popular». En «Nuestra Bandera» n.º 85.
- ¹⁰ Idem.
- ¹¹ *Teatro, realismo y cultura de masas*. Pág. 31.
- ¹² Idem, pág. 24.
- ¹³ J. A. Hormigón. «Los teatros nacionales en el futuro». «El País» (Madrid) 4.3.77.
- ¹⁴ Enrique Llovet. «Sin ilusión». «El socialista». (Madrid) 11.9.77.
- ¹⁵ J. A. H. «Los teatros nacionales en el futuro». «El País» (Madrid) 4.3.77.
- ¹⁶ *Teatro realismo y cultura de masas*. Pág. 153-54.
- ¹⁷ Rodríguez-Oliver, Parejo y de la Torre. «Derecho Administrativo» (Madrid) 76. edita UNED pág. 475.
- ¹⁸ Artículo citado, «El País», 4.3.77.
- ¹⁹ Alfonso Sastre. *La revolución y la Crítica de la Cultura*. Ed. Grijalbo (Barcelona) 1971 pág. 165.

COMUNICADO CONTRA EL CIERRE DE LA SALA CADARSO*

A.T.I.P. (Asamblea de Madrid)

Una vez más, la A.T.I.P. ante la «nueva» agresión contra la cultura y la libertad de expresión que supone el «nuevo» cierre de la SALA CADARSO, se ve obligada a denunciar al Gobierno Civil por su acción represiva e inmovilista, residuo del anterior régimen dictatorial, ya que medidas como ésta tienen como objetivo obstaculizar el proceso cultural democrático que está pidiendo el pueblo. La A.T.I.P. no comprende cómo el Ministerio de Cultura ha permitido este atropello, ya que en sus declaraciones públicas dice defender y potenciar todas las manifestaciones culturales.

Por todo ello la A.T.I.P. exige:

- La inmediata apertura de la SALA CADARSO
- La abolición, mediante decreto ley, de la actual legislación sobre locales públicos.
- La suspensión de todas las leyes que están impidiendo el desarrollo del teatro en sus múltiples facetas, hasta que el próximo Congreso elabore una normativa que sirva de guía a una nueva legislación.

La A.T.I.P. de Madrid responsabiliza al Gobierno Civil de los perjuicios causados a la SALA CADARSO y al grupo T.R.A.C. (Teatro Repertorio del Ateneo de Caracas) cuya programación estaba prevista para el día 29 del pasado mes, y exige la mediación del Ministerio de Cultura para que la SALA CADARSO reanude su programación a partir del día 19 de octubre, fecha en la que está prevista la actuación del grupo catalán Dagoll-Dagom.

La A.T.I.P. hace una llamada a todos los partidos democráticos, sindicatos, asociaciones de vecinos, profesionales, organizaciones de masa en general, etc... a unirse en una acción conjunta contra las medidas arbitrarias de la actual Administración en el caso de que la SALA CADARSO no pueda comenzar su programación en la fecha antes citada.

* Madrid, 30, Septiembre de 1977.

COMUNICADO POR LA LIBERTAD DE ALBERT BOADELLA*

LA COORDINARIA DE LAS ORGANIZACIONES DE ACTORES Y TÉCNICOS DE TEATRO, después de 4 días de huelga, quiere hacer públicas ante esta ASAMBLEA las siguientes consideraciones;

1.^a. La detención y posterior encarcelamiento bajo jurisdicción militar de nuestro compañero ALBERT BOADELLA, y la suspensión del espectáculo teatral «La Torna», constituyen un claro atentado contra la libertad de expresión y el derecho al trabajo, atentado particularmente grave en un momento político como el actual en el que el conjunto de las fuerzas democráticas de nuestro país se esfuerzan por conseguir un marco definitivo de libertades públicas.

2.^a. Este hecho movió a la Coordinaria de Organizaciones de Actores y Técnicos de Teatro a hacer el llamamiento a la movilización de los trabajadores del sector, cuya amplia respuesta y el carácter unitario de las acciones pone de manifiesto la capacidad de la Coordinadora para unir en un amplio consenso a las distintas organizaciones que la integran en la lucha por las múltiples reivindicaciones específicas del sector, así como aquellas otras que exceden del marco concreto de nuestra profesión y se encuadran en el ámbito más amplio de la defensa de los intereses colectivos, como es el derecho a la libertad de expresión.

3.^a. La amplia repercusión en la opinión pública de nuestra huelga, y la sensibilización en torno a los problemas de la libertad de expresión y defensa de la cultura que ello ha supuesto, entendemos que constituyen un importante paso de cara a la elaboración de la futura Constitución y a la definitiva eliminación de la inseguridad jurídica que supone la injerencia de la jurisdicción militar en el ámbito de las libertades públicas.

4.^a. La eficacia del grado de unidad conseguido en esta movilización consolida la fuerza de los profesionales del espectáculo y abre el camino para la consecución de las múltiples reivindicaciones específicas del sector.

5.^a. Por todo ello, una vez puesta de manifiesto la firmeza y coherencia de nuestra huelga, la incidencia de la misma en la opinión pública y sectores responsables del país, así como la evidencia de las contradicciones jurídicas todavía exis-

* Suscrito por la Coordinadora de las organizaciones de los actores y técnicos de teatro, CC.OO., UGT, Promotora del Sindicato de Trabajadores del espectáculo y ATIP. Madrid, 23 de Diciembre de 1977.

tentes en la legislación, necesitadas de inmediata transformación, consideramos que éstos son logros suficientes para la reincorporación al trabajo, sin que esto suponga en ningún momento renunciar a proseguir la lucha por la libertad de expresión que hoy se concreta en la libertad de nuestro compañero ALBERT BOADELLA.

TEATRO INDEPENDIENTE, CRISIS DE IDENTIDAD

Moisés Pérez Coterillo

Decir que durante los últimos años el Teatro Independiente ha sufrido una profunda crisis de identidad equivaldría a aceptar que en algún momento tuvo planteamientos definidos, una organización interna y hasta unos programas comúnmente aceptados sobre su práctica teatral y que todo ello ha quedado sobrepasado al iniciarse el cambio democrático a la española. No ha sido así. El Teatro Independiente ha sido desde su nacimiento en la década de los sesenta, hasta su última y reciente pregunta por sus señas de identidad, un movimiento balbuciente, disperso y poco dado a confrontaciones colectivas. En lugar de las definiciones había consensos desigualmente aceptados. En lugar de programas concretos, una dispersa y atomizada actividad teatral. Nunca fueron fáciles los intentos de coordinación ni lo son tampoco hoy, cuando mayor parece la urgencia por encontrar, en este período predemocrático, la formulación precisa desde la que contribuir en el proyecto de colectivizar y democratizar la cultura en los distintos pueblos de España.

Pero tan pernicioso es el cliché idealista y romántico que canta sin medida las excelencias de un fenómeno que no duda en calificar como alternativa eficaz a la expendiduría y mercantilismo del teatro de empresa —estatal o privada— durante la dictadura, como la denuncia interesada de sus detractores, sobre todo aquéllos que incluso militaron un día en la base de este movimiento y lo ayudaron en sus iniciales formulaciones, pero que hoy se encuentran cada día más interesados en eliminar aquellas formas de cultura que no quieran someterse disciplinadamente al aparato ideológico del Estado. Porque suponen que en la nueva situación, conseguidas las libertades de la democracia burguesa perfectamente homologable con Europa, ellos van a sacar un copioso rendimiento, ofreciéndose al Poder como rueda de recambio, en exclusiva y con todas las patentes, a cambio de alejar definitivamente —o reducir a la indigencia— otras posibles opciones, la más temible desde sus propósitos, una práctica teatral revolucionaria.

Valorar objetivamente las aportaciones de lo que se ha venido llamando Teatro Independiente en la lucha por una cultura democrática constituye una tarea

previa para indagar a continuación sobre su función en la nueva situación política. Y hay que reconocer entre muchos errores y diletancias que un buen número de colectivos teatrales rompieron un día el molde oficialmente tolerado de los teatros universitarios y de los elitistas teatros de *cámara* e iniciaron contra las imposiciones administrativas, aún hoy vigentes —vigentes aunque no aplicadas con el mismo rigor: censura, ley de Locales y Policía de espectáculos, permisos gubernativos y todo el resto de la parafernalia— una práctica teatral descentralizada, popular en gran medida y con una *calidad* —horrible término— muchas veces superior a la expendida en los teatros de empresa.

Hay que reconocer que muchos de estos grupos levantaron la reclamación de un teatro vinculado a las culturas nacionales o regionales, cuando era arriesgado y poco rentable hacerlo. Que esbozaron un buen abanico de lenguajes y estilos rudimentariamente desarrollados a lo largo de sus repertorios. Que llegaron a realizar una increíble difusión de sus espectáculos si se tiene en cuenta la precariedad de sus medios, aunque para sus *teatrócatas* detractores se tratara de una superchería terciarista esto de los teatros itinerantes. Que consiguieron un primer proyecto de lo que a partir de ahora pueden ser los circuitos paralelos o alternativos en la distribución de los espectáculos. Que despertaron la afición por el teatro en un público que no podía acceder a él, aunque el grueso de ese público lo integrasen los medios estudiantiles (enseñanza media y universitarios), los profesionales, empleados y las clases medias de los núcleos urbanos y en menor medida las masas obreras. Téngase en cuenta que por primera vez en este año se permite esporádicamente el teatro en la calle y que aún son inéditas las representaciones en las fábricas, a excepción de los contados grupos de base acostumbrados a actuar de forma clandestina; y que la colaboración entre sindicatos y grupos ha sido inexistente. Un punto más a valorar entre otros que pudieran seguir enumerándose es que los colectivos de teatro han alterado la forma de producción de los espectáculos practicada en la empresa comercial para introducir la noción de grupo y responsabilizar colectivamente a sus miembros.

SOBREVIVIR

A partir de 1973 la mayoría de los grupos supervivientes de la macartiana era de Sánchez Bella optaron por profesionalizarse. Es decir, hacer acopio de aquellos elementos indispensables que les permitieran sobrevivir económicamente y garantizar una mayor rentabilidad en la difusión de sus trabajos. Se crean eventuales organismos de coordinación y se repiten los encuentros teatrales en diversas ciudades que sirven a la vez para debatir en el seno de los grupos y en su confrontación colectiva los problemas más inmediatos. Se hacen más insistentes los debates políticos, aunque las sesiones sean conflictivas y los resultados desiguales. La reciente formación de la asamblea de grupos a nivel estatal puede señalar el último esfuerzo de los colectivos por encontrar sus propias iniciativas en el proceso de democra-

tización del país. También se van creando asambleas semejantes en el ámbito de las nacionalidades y regiones.

Por otra parte, los últimos espectáculos de los grupos abordan ya directamente temas como la tortura, los procesos asamblearios en la base de los sindicatos obreros, el tránsito de la dictadura a la democracia, la especulación del suelo, las luchas nacionales... Pero de algún modo el incipiente proceso de democratización no se ha consolidado suficientemente como para generar una estabilidad y una eficacia sobre los rudimentarios circuitos de municipio de barrio; ni ha habido tiempo material de replantear nuevas fórmulas. Como gesto definidor de la disponibilidad de los grupos puede interpretarse su colaboración en la campaña electoral en apoyo de las candidaturas de los partidos obreros.

En el inevitable replanteamiento que han comenzado a proponerse los grupos de teatro podrán darse tres opciones: por una parte, los *teatros estables*, según la resurrección de las fórmulas europeas una vez saneadas democráticamente las bases de los municipios y de las nacionalidades o regiones. Se trataría de una estabilización de la práctica teatral, subvencionada, con irradiación territorial propia y realizada bajo la iniciativa de los grupos que durante los últimos años se ha significado más en la defensa de una descentralización y de una práctica teatral estable. Otra opción que comienza a tener sus primeros brotes sería la de *grupos de partido*, con profesión expresa de su pertenencia y con dedicación exclusiva a la política del partido que les subvenciona. Una tercera posibilidad sería la de los *colectivos profesionales*, independientes —como grupo— de una filiación política-concreta (independientemente de la militancia de sus miembros) que consiguen una verdadera profesionalización y que defienden con la difusión de su trabajo su propia independencia económica, ideológica y artística frente a los partidos —aunque colabore con ellos— y frente al Poder, aunque también le exija un allegamiento económico no mediatizado. La nueva situación que comienza a vivirse en el país haría viable el afianzamiento de unos circuitos alternativos, la apertura de nuevas salas o espacios y la rotación de un buen repertorio de espectáculos. En esta tercera opción podría situarse el proyecto enunciado por Alfonso Sastre *Por un teatro Unitario de la Revolución Socialista* (publicado en el número 4 de la revista de teatro *Pipirijaina*), como contribución al debate y esclarecimiento, dentro del campo específico de la práctica artística, de las dificultades que hoy impiden un amplio proyecto político basado en la unidad de la izquierda.

Pero más que la hora de los pronósticos, ésta es la hora de un movido debate en el seno de los organismos que han logrado crearse —asambleas— y en los que aún están en embrión —congresos de teatro—, porque hoy no pueden plantearse como excluyentes ni definitivas ninguna de las opciones posibles.

M. P. C.

AUCA POR LA LIBERTAD DE EXPRESION*

Atenció, amics, atenció
que la historia és de debó

Acudiu, vingueu a prop
que us la contaré d'un glop

Si us ajunteu a prop meu
no us sabrà pas gens de gréu

La història comença un dia
en que una còmics com nosaltres
Els Joglars, uns bons sapastres
pensen quina obra ferien

El que en surt a algú no agrada
perque diu moltes veritats
però allà van ben confiats
i s'enfilen a l'estrada

La Torna s'anomenava
passa per tots els permisos
papers, timbres, compromisos
i per un censor que clapava

El públic hi reia molt
els crítics vinga aplaudir
la demanaven a desadmirar
i és un èxit dels més folls

Però als de caqui no els agrada
i ja la fan retirar,
que és molt perillós un joglar
que fa riure de l'armada

A la presó en Boadella
ja posen de cop i volta
demostrant amb poca solta
que el mànec tenen de la paella

En veure aquest gran ultratge
tot el món és solidari
ja comença un gran calvari
comités, reunions, missatges
En mítings i en assemblees
la Llibertat d'Expressió
es la vella discussió
que mou núvols i mareas

I s'arriva ja al moment
el 22 de Desembre
en que tots, com un sol membre,
la vaga general anem fent

Es movilitza tothom
i arriben molts telegrams,
cartes, dibuixos, proclames,
de tots els recones del món

Però els de caqui fan el sord
i a en Boadella trasladen
a l'hospital, que si baden
s'els queda més prim que un torol

Quan ja ve el consell de guerra
en Boadella s'escapa
no saben si per la cloaca
o per un túnel sota terra

L'endemà en el consell
tres Joglars ja s'hi presenten
i el quart, el Gabi, ja l'entren
esposat com un vedell

Els jutges tots esverats
ja suspenen la sessió
per una millor ocasió
deixant-nos desconcertats

El judici dóna començament
i no tongueren cap mirament
la sentència han donat
i dos anys els han posat

Llibertat per als Joglars
ha de ser un crit popular
demanem en la funció
la Llibertat d'Expressió
i l'exigim tots plegats
al govern i als diputats
Tots pègats ho hem de guanyar
que ningú ho regalarà
Si ens unim, aquesta història
serà un pas per la victòria
SALUT, MOLTA ALEGRIA I TEATRE
CADA DIA.

* Barcelona, Enero de 1978.

CONTRAMANIFIESTO EN EL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO*

A.T.I.P.

En unos momentos en los que el teatro pasa por una de las peores crisis que ha conocido, al verse el público obligado a abandonarlo como hecho artístico y vehículo de comunicación y de transformación;
cuando el paro en la profesión sobrepasa el 80% del censo;
cuando la política de la Administración sigue demostrándose ineficaz en relación con la descentralización y gestión democrática de los fondos públicos;
cuando cuatro compañeros del grupo «Els Joglars» son juzgados en Consejo de Guerra, condenados a 2 años de cárcel, y otros dos obligados a huir y exiliarse;
cuando después de una protesta pacífica en favor de la Libertad de Expresión, delante del Ministerio de Cultura los grupos de Teatro Independiente son apaleados, y destrozados sus elementos de trabajo por la policía, resultando varios actores heridos y una compañera del País Vasco, además de herida, multada con 500.000 ptas., hecho insólito que sólo se ha utilizado en los momentos más duros de la Dictadura;
cuando todos estos hechos suceden en un país que se supone camina hacia la Democracia, con la complicidad de los Partidos Parlamentarios, que poco o nada hacen por poner punto final a los continuos atropellos que afectan a todo el ámbito de la cultura...

Ante todo esto, nosotros declaramos que no podemos sumarnos a la celebración del Día Mundial del Teatro, que consideramos un montaje manipulador y ajeno al hecho cotidiano de la práctica teatral. Creemos además que rebajar por un día los precios al 50% es una medida demagógica y estéril; que nada supone al volver mañana a los precios desorbitados habituales que lo separan de las clases marginadas del hecho cultural.

Y exigimos una vez más:

- 1) Supresión de todo tipo de censura política, económica o estética que coarte la Libertad de Expresión.

* Madrid, 30 Marzo de 1978.

- 2) Nueva legislación para el Teatro, elaborada democráticamente por los trabajadores.
- 3) Control democrático de las salas públicas, entendidas como servicio a la comunidad, y no como negocio.
- 4) Descentralización real del trabajo teatral.
- 5) Política de precios que posibilite el acceso al teatro de las clases actualmente marginadas del mismo.

A.T.I.P.

HOLA AMICS!*

Els Joglars

Aquí estem asseguts, drets contra la paret, passejant, estirats, llegint o escrivint.

Vosaltres al carrer i a l'acció, nosaltres en el silenci, vosaltres en el crit. Tots, però «fent bullir l'olla». La feina fotuda la porteu vosaltres, és una lluita que va molt més lluny que la nostra llibertat. Ja no creieu en els petits enganys en què nosaltres vàrem caure o creure, i heu dut la lluita al carrer. Que aquesta lluita per la llibertat d'expressió sigui EXPRESSIO, que no perdi mai el to de festa, de comèdia i de bandarrada. De tant en tant, això sí, tocs de tragèdia però per veure-hi, tot seguit, la pròpia comicitat. No renunciem al nostre origen bufonesc, no deixem de veure els peus de guix de tota transcendència perquè no partim d'una escala de valors diferent i variable, i en aquest tinglado, tant efectiu és el flautí com la tenora, l'aparell fotogràfic, la instància, el pincell, l'escarpa, el bel canto o un crit estripat. Que cadascú caga del que menja, i explota, si en sap, de forma diferent.

Perquè uns puguin sortir, perquè d'altres puguin tornar, perquè tothom a la plaça pugui continuar el «sarau»... Canya i conya!!!

Els Joglars

La Model i la Trinitat,

16-3-78

Aquí estamos sentados, de pie, apoyados en la pared, paseando, tendidos, leyendo o escribiendo.

Vosotros en la calle y en la acción, nosotros en el silencio, vosotros en el grito. Todos, sin embargo, «haciendo que la olla hierva». El trabajo jodido lo hacéis vosotros, es una lucha que va mucho más lejos que nuestra libertad. Ya no creéis en

* Carta de «Els Joglars» escrita desde las cárceles Modelo y Trinidad de Barcelona el 16-3-78. Publicada en *Pipirijaina* n.º 7. Madrid, Junio de 1978.

los pequeños engaños en los que nosotros caímos o creímos, y habéis llevado la lucha a la calle. Que esta lucha por la libertad de expresión sea EXPRESION, que nunca pierda el tono de fiesta, de comedia y de dionisiaca astrancada. De cuando en cuando, eso sí, pinceladas de tragedia, pero para ver en ella, en seguida, la propia comicidad. No renunciemos a nuestro origen bufonesco, no perdamos de vista los pies de barro de toda trascendencia, porque no partimos de una forma de organización sino de una escala de valores diferente y variable, y en este tinglado, tan efectivo es el flautín como el oboe, el aparato fotográfico, la instancia, el pincel, la escarpa, el bel canto o un grito desgarrado. Cada cual caga de lo que come y explota, si sabe, de forma diferente.

Para que unos puedan salir, para que otros puedan volver, para que todos en la plaza puedan continuar la fiesta... ¡¡¡Caña y coña!!!

Els Joglars
Cárceles Modelo y Trinidad
16-3-78

LA CARCEL ES LA MUERTE*

Myriam de Maeztu
(Els Joglars)

Al principio del principio de la ruina, cuando nos llegó la primera alarma — «“La Torna” está prohibida, que Albert Boadella se presente el día tal en el juzgado militar»—, los entonces Joglars nos sentamos en una mesa grande de la masía de Albert en Pruit y estuvimos toda la tarde haciendo cábalas y risas sobre lo que en el extremo más increíble podría terminar siendo todo esto, la cárcel, el exilio. ¿Te imaginas a Gabi en la cárcel?, decíamos. Yo leeré por fin el Quijote, decía Ferrán. Era domingo y me parece que estaba lloviendo.

Un mes más tarde, Ferrán se fue a París y nosotros nos levantamos una mañana y fuimos a que nos juzgaran. Yo me puse un broche que siempre me había dado suerte.

Los abogados nos habían explicado más o menos lo que nos preguntarían, lo que teníamos que decir. Te ponías allí de pie e intentabas explicar lo que es un espectáculo de teatro. Estábamos en huelga de hambre, nosotros.

Andreu habló de un desierto donde alguien había visto edificios y luego venían a cobrarte los impuestos por la construcción de sus espejismos. Nos habían traído flores. El testigo del fiscal no había visto «La Torna». Nadie había visto «La Torna». Se leyó. La leía un juez tuerto que imitaba los acentos de los personajes, para que la cosa no fuera tan árida. En realidad me parece que a pesar del miedo y del hambre estábamos orgullosos. Yo había hecho de abogado. Andreu de juez. «La Torna» estaba autorizada para todos los públicos. Luego yo me fui a la cárcel de mujeres. Ellos, a la Modelo.

Al día siguiente me dijeron que por injuriarles nos habíamos merecido dos años de cárcel. Dos años larguísima. Dos años.

Aquí Ferrán no hubiera podido leer el Quijote. Albert en París dice que él no quiere la amnistía. Yo sí. Yo quiero salir. Dice una pegatina de la CNT que nadie merece ser enterrado en vida —y es así.

Nadie merece este horror, decidido por otros.

La cárcel es la muerte.

Besos.

Myriam.

* Carta escrita desde la cárcel. Publicada en «La Torna». Pipirijaina-Textos, n.º 8/9 Madrid, Septiembre de 1978.

PROPUESTA DE CREACION DE LA COOPERATIVA DE ESPECTACULOS DE TEATRO INDEPENDIENTE DE MADRID (C.E.T.I.M.) *

El Buho, La Esmerada, Tábano, Teatro Libre y doce grupos más

La Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid se formó al comenzar el presente año. Como indica su propio nombre la C.E.T.I.M. reúne a distintos profesionales del teatro que decidimos coordinar y aunar nuestros esfuerzos y trabajos —cooperativizándolos— para lograr una mayor rentabilidad y aprovechamiento de los mismos, así como para conseguir una mejor planificación de éstos, globalmente.

Durante bastantes años, los profesionales que constituimos esta Cooperativa hemos trabajado con unos planteamientos similares, a los que no se renuncia en la actualidad. Por ello, con la formación de la C.E.T.I.M. no se trataba de producir espectáculos de manera diferente o cambiar los objetivos comunes. Nuestro fin es lograr mayor coherencia dentro de una alternativa concreta de política teatral. A lo largo de los últimos años, entre estos objetivos señalados hay tres que han caracterizado, por su importancia, los esfuerzos realizados: el trabajo en grupo —esto es, con una organización colectiva y democrática— la itinerancia y la descentralización. Frente al monopolio teatral existente, nuestro quehacer buscó prioritariamente complementar estas tres condiciones unas con otras. La recepción y aceptación, en general, de los trabajos realizados por amplias capas de ciudadanos han demostrado suficientemente que estos objetivos no sólo no eran equivocados, sino además, su extrema necesidad. Las cifras alcanzadas hablan por sí solas:

74 espectáculos montados

14.800 representaciones

más de 3.700.000 espectadores

más de 2.000.000 de kms recorridos.

Como complemento a los números hay que añadir la importancia de haber facilitado y potenciado la aparición de Encuentros o Semanas de Teatro y distintos

* Madrid, 1978.

seminarios de estudios, ya estabilizados hoy, y sobre todo, haber alcanzado núcleos ciudadanos que durante muchos años no dispusieron de este elemento cultural que es el teatro, tanto en pequeñas poblaciones como llevando nuestros espectáculos fuera de los circuitos tradicionales de las grandes ciudades. Claro es que en esta tarea han participado otros muchos colectivos no pertenecientes a esta Cooperativa, junto a ellos nuestra aportación siempre intentó ser máxima. Para estos logros ha sido de vital importancia la política de precios mantenida, que podemos indicar como cuarta característica imprescindible de las señaladas.

Y aunque hoy podamos decir que la situación teatral ha ido cambiando, pensamos que no lo ha hecho tanto como para olvidarnos ya de estas necesidades. Se trata en suma de aumentar esa colectivización, de ampliar considerablemente el grado de itinerancia, de alcanzar un mayor número de personas y ciudades con una verdadera descentralización. Y, naturalmente, manteniendo una política de precios adecuada. Simultáneamente y por su importancia —tanto exterior, cara a los futuros espectadores, como interior, de repercusión en nuestros propios trabajos— la C.E.T.I.M. tiene entre sus proyectos abrir una sala estable en Madrid, como base complementaria de esa misma labor.

Después de estudiar la situación teatral existente en la actualidad, nos parece que para una profunda descentralización y para ayudar al intercambio cultural y de comunicación que el teatro encierra en su concepción artística y política, el mantenimiento y desarrollo del teatro itinerante, es entre otras, una importante necesidad. Y frente a ella, a modo de opción colectiva, se crea la Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid.

LA COOPERATIVA DE ESPECTACULOS DE TEATRO INDEPENDIENTE DE MADRID está compuesta actualmente por 116 profesionales agrupados en 16 colectivos de trabajo. Estos colectivos son:

CIZALLA

COLECTIVO EL BUHO

COMEDIAS LA ESMERADA

COMPAÑIA MONUMENTAL DE LAS VENTAS

EL PEQUEÑO ZOO

ESPOLON DEL GALLO

GRUPO INTERNACIONAL DE TEATRO

LA GAVIOTA

LA GRAN COMPAÑIA DE ESPECTACULOS IBERICOS

LA JINCACHA

LA PICOTA

LA SOTA DE BASTOS

LIBELULA

TABANO

T.B.O.

TEATRO LIBRE

El número total de actores es de 106. Para otras tareas, con posibilidad de si-

multanear su trabajo, se cuenta con 24 coordinadores de puesta en escena, 9 escenógrafos, 36 técnicos de escenario y 25 músicos. Para la modelación y transformación de los textos escogidos, así como para la creación de otros nuevos, existen 12 especialistas. Finalmente los trabajos de organización, propaganda y administración serán realizados por un colectivo de 6 personas.

Desde su creación —enero del presente año— la C.E.T.I.M. dispone de 18 espectáculos. Iniciado el trabajo, desde esa fecha hasta hoy se han realizado 450 representaciones, alcanzando un total de 100.000 espectadores, con una media de 225 espectadores/función. Así mismo se han recorrido ya más de 50.000 kms.

Para el presente año como objetivos marcados se espera estrenar 8 nuevos espectáculos. Cinco de ellos para adultos y tres infantiles. De ellos 3 serán de creación colectiva, 3 de autores españoles y otros 2 de autores extranjeros. Con estos nuevos trabajos, las cifras de representaciones en todo el año serían de 2.000, aumentando la media espectadores/función a 240. Todo ello supondría unos 480.000 espectadores, y 260.000 kms recorridos.

PRESUPUESTO GENERAL DESDE ENERO DE 1978 A ENERO DE 1979

SUELDOS

116 personas a 30.000 Ptas./mes	41.760.000 Ptas.
---------------------------------------	------------------

LOCALES DE TRABAJO

Para el conjunto de la Cooperativa y en pleno funcionamiento son necesarios 10 locales durante todo el año. Ocho de ellos serían utilizados en horario partido de mañana y tarde. Su importe para todo el año es	1.440.000 Ptas.
Otro, de mayor capacidad, para ensayos generales y almacén, de importe	360.000 Ptas.
El último, para desarrollar las tareas administrativas con importe	120.000 Ptas.
A estas cantidades hay que añadir otros gastos previstos para acondicionamiento de los mismos locales, en	680.000 Ptas.
TOTAL	2.520.000 Ptas.

En consecuencia el importe total de alquileres de locales de trabajo y su acondicionamiento es de	2.520.000 Ptas.
---	-----------------

VEHICULOS

Actualmente existen 13 vehículos. Once furgonetas y dos coches. Para las necesidades reales de la Cooperativa se requieren 16 furgonetas y 3 coches. Una vez revisados estos vehículos se considera necesaria la compra de 5 nuevas furgonetas y los 3 coches nuevos dado el estado de los dos actuales. Su importe es:

5 furgonetas a 800.000 Ptas. cada una	4.000.000 Ptas.
3 Coches a 350.000 Ptas. cada uno	1.050.000 Ptas.
Seguro de estos vehículos	350.000 Ptas.

TOTAL	5.400.000 Ptas.
-------------	-----------------

De las furgonetas actuales se adeudan hasta la total liquidación	1.000.000 Ptas.
Al mismo tiempo son necesarios algunos arreglos y acondicionamientos por un valor de	350.000 Ptas.

TOTAL	6.750.000 Ptas.
-------------	-----------------

A esta cifra habría que restarle la cantidad de 300.000 ptas., que es el valor calculado por venta de los vehículos inservibles a la Cooperativa	300.000 Ptas.
--	---------------

TOTAL	6.450.000 Ptas.
-------------	-----------------

De este modo el importe total de adquisición y acondicionamiento de todos los medios de transporte necesarios a la Cooperativa alcanza la cifra de	6.450.000 Ptas.
--	-----------------

ADMINISTRACION. PROPAGANDA. PUBLICIDAD

En este capítulo se han incluido todos los gastos que tiene cada grupo en concepto de distribución de sus espectáculos, la publicidad de ellos no recuperable por venta de programas y carteles y otros gastos de relaciones exteriores. Hay que tener en cuenta que estos gastos son constantes, aun cuando el grupo está en período de montaje, ya que nuestra contratación se realiza con bastante antelación e ininterrumpidamente.

Se ha calculado una media de 15.000 ptas. por grupo y mes, lo que da un total de

2.880.000 Ptas.

A esta cifra, y en concepto de gastos administrativos generales de la Cooperativa, hay que sumarle la cantidad de	500.000 Ptas.
	3.380.000 Ptas.

Globalmente, el capítulo de Administración, Propaganda y Publicidad alcanza la cuantía de	3.380.000 Ptas.
---	-----------------

NUEVOS MONTAJES

En las cifras señaladas a continuación se han incluido todos los gastos de montaje en cuanto a escenografía y vestuario y demás elementos. La parte de sonido y luminotecnía consta en otro apartado.

8 nuevos montajes.	
5 de éstos a 400.000 ptas. cada uno	2.000.000 Ptas.
1 de éstos a 300.000 ptas. cada uno	300.000 Ptas.
2 restantes a 250.000 ptas. cada uno	500.000 Ptas.
	2.800.000 Ptas.
Importe TOTAL de nuevos montajes para este año	2.800.000 Ptas.

IMPREVISTOS. ENFERMEDADES. ACCIDENTES

Dada la situación social de los trabajadores del Teatro Independiente, en la que no se cuenta con la debida protección sanitaria, faltos en suma de cualquier tipo de Seguridad Social, todos los gastos ocasionados deben ser abonados por el colectivo de trabajo —tanto en concepto de medicamentos como también el pago a médicos o sociedades médicas de carácter particular— mientras no se remedie esta pésima situación. Al mismo tiempo se considera como Imprevistos una mínima aportación, para corregir cualquier anomalía surgida en el desarrollo del trabajo, que de no estar comprendida podría tener como consecuencia la interrupción de nuestras tareas.

Como media, después de estudiar las necesidades del conjunto de la Cooperativa, se han calculado 200.000 ptas. por año y por grupo lo que nos da un importe total para este apartado de	3.200.000 Ptas.
---	-----------------

GASTOS GIRAS

Bajo este concepto se contemplan todos los gastos que se desprenden de cada viaje que realiza un colectivo fuera de su centro de residencia. En ellos hay que incluir los gastos de transporte, averías de los medios de viaje, aceites, gas-oil, así como las dietas para alojamiento y comidas, etc. Las cifras varían considerablemente si el grupo realiza una salida de 3 días o 20, e inclusive si se realiza por una determinada zona geográfica u otra. De cualquier modo, la experiencia de los últimos trabajos demuestra que como media está calculado un tercio (1/3) de los ingresos generales para este concepto de gastos en gira, algo más en ocasiones. Por ello, y como más adelante se detalla, para unos ingresos anuales de toda la Cooperativa evaluados en 40.000.000 de pesetas se han calculado un total de

15.000.000 Ptas.

MATERIALES, LUZ Y SONIDO

En un apartado posterior se señalan los materiales de que dispone la Cooperativa. Materiales insuficientes dado el volumen de trabajo que se desarrolla, teniendo que añadir el mal estado de algunos de ellos. Por esto se consideran necesarios 5 nuevos equipos de sonido que arrojan un coste total de (300.000 ptas. unidad)
Arreglar los equipos actuales costaría
En el capítulo de sonido también hay que incluir la compra de varios instrumentos musicales con un importe de

1.500.000 Ptas.

250.000 Ptas.

750.000 Ptas.

TOTAL 2.500.000 Ptas.

En la parte de luminocenia se ha considerado la ampliación de cada equipo con tres nuevos focos, lo que da un total de 43 nuevos focos que a 20.000 ptas. cada uno suponen
Para renovación y ampliación de mangueras, torres, y sobre todo cuadro con reostato, ya que los que se utilizan actualmente no reúnen las mínimas garantías, se han calculado

960.000 Ptas.

1.000.000 Ptas.

TOTAL 4.460.000 Ptas.

IMPORTE TOTAL de este apartado de luz y sonido 4.460.000 Ptas.

SUMA TOTAL 79.570.000 Ptas.

Con estas cifras y cálculos podemos señalar que el PRESUPUESTO GENE-

RAL de gastos totales para el presente año, si se quiere garantizar el cumplimiento de todo el proyecto es de 79.570.000 Ptas.

APORTACIONES DE LA COOPERATIVA

En el presupuesto anteriormente señalado se han presentado los gastos necesarios para cumplir un proyecto general que alcanza el total de 2.000 representaciones anuales. Al mismo tiempo se han indicado también las nuevas necesidades técnicas y materiales de todo tipo que serían imprescindibles para complementar el proyecto. Hay que señalar que existen dos apartados más, de los que uno transforma en concepto de ingresos ese presupuesto general.

En el primero de estos apartados se agrupan los 18 montajes de que dispone la Cooperativa desde primeros de enero del presente año, y distintos materiales técnicos, fruto de un trabajo anterior a esa fecha, y que además de ser la base de nuestro trabajo y continuidad, son al mismo tiempo la garantía de no ser éste un proyecto utópico e irrealizable.

El valor de todo ello alcanza la cantidad de 29.765.000 ptas., calculado del siguiente modo: 18 montajes a una media de 300.000 ptas. cada uno, en concepto de escenografía, vestuario, etc. Para la realización de estos espectáculos han sido necesarias 110 personas, y unos tres meses de trabajo, con unos sueldos mensuales de 30.000 ptas. Al mismo tiempo se han necesitado 8 locales de ensayo con un coste medio de alquiler de 15.000 ptas. La Cooperativa aporta igualmente unos medios de transporte válidos que tienen un importe de 3.015.000 ptas. Y finalmente como complemento a los montajes se disponen de materiales luminotécnicos y de sonido (focos, mangueras, torres de focos, equipos de amplificación e instrumentos musicales por valor de 10.790.000 ptas.).

El total de esta aportación (29.765.000 ptas.) no varía sin embargo el presupuesto presentado, ya que su propia existencia y mantenimiento son necesarios totalmente.

El segundo apartado sí supone una disminución importante del total presupuestado. Sería la cantidad obtenida por *ingresos de las representaciones*.

Para todo el presente año se calculan unas 2.000 representaciones para el conjunto de la C.E.T.I.M. Según los estudios actuales, esto entrañaría una media de 12 representaciones por grupo y mes, y de 143 representaciones por año y también grupo. Como se puede comprobar ambas medias responden a la base media de lo que actualmente es nuestra aportación teatral. Finalmente, calculando 20.000 ptas. por recaudación, obtendríamos un total de 40.000.000 ptas.

PETICION A LA DIRECCION GENERAL DE TEATRO

De este modo del presupuesto general señalado (79.670.000 ptas.) se descontarían las recaudaciones por cada representación (40.000.000 ptas.) de tal modo que nos quedaría un total de 39.570.000 ptas.

Teniendo en cuenta el proyecto de trabajo de la Cooperativa, y su ubicación en Madrid, se ha dividido en dos capítulos económicos diferentes tal suma.

El primero de ellos por un total de 19.570.000 ptas. será solicitado a distintos organismos, como Ayuntamiento, Diputación Provincial, Cajas de Ahorros y demás organismos de igual carácter provincial.

Por ello, la COOPERATIVA DE ESPECTACULOS DE TEATRO INDEPENDIENTE DE MADRID solicita a esa Dirección General de Teatro la cantidad de 20.000.000 ptas. como aportación y colaboración económica del Ministerio de Cultura a este proyecto cultural-teatral.

PROYECTO DE SALA ESTABLE EN MADRID

Desarrollando nuestro trabajo de forma itinerante y con un ámbito estatal, los integrantes de la C.E.T.I.M., pensamos sin embargo en la necesidad de abrir varias salas en distintos núcleos urbanos que facilitasen esa comentada descentralización, pero que al mismo tiempo permitiesen un acceso de espectadores de forma continua y una mejor exposición de los trabajos que se realicen. En principio, por todo esto, se proyecta abrir y gestionar una sala estable en Madrid.

Se han calculado las cantidades necesarias para abrir este Centro, que son excesivamente considerables, si se piensa en la compra del local, su acondicionamiento y mantenimiento posterior.

Por ello, se solicita a esa Dirección General de Teatro que ponga a disposición de esta Cooperativa una sala. Se solicita también que la D.G. de Teatro se ocupe de su mantenimiento posterior hasta que se alcance la propia autogestión, contando que las recaudaciones obtenidas invalidasen esta necesidad.

Entre las características que se consideran necesarias para un buen funcionamiento de este Centro estarían: una buena ubicación urbana, capacidad para 500 espectadores, un espacio escénico utilizable de 8×7 con altura máxima, no disposición arquitectónica «a la italiana», y no acomodación de los espectadores de manera fija y permanente.

Hay que señalar que entre otros compromisos que esta Cooperativa adquiriese con respecto al Centro o Sala solicitado, estaría en primer lugar al mantener una correcta política de precios, que se situaría en una media de 150 a 200 ptas. por localidad/espectador.

C.E.T.I.M.

A MODO DE AUTOCRITICA EL SISTEMA DE PRODUCCION EN EL TEATRO INDEPENDIENTE*

Tábano

A MODO DE AUTOCRITICA

El 7 de diciembre de 1978 se cumplirán diez años desde la aparición del grupo TABANO en los escenarios españoles. En aquel año 68, además de tener lugar el mayo francés, el franquismo nos imponía un nuevo estado de excepción en Guipúzcoa, se promulgaba la Ley de Secretos Oficiales, se expulsaba a Carlos Hugo de Borbón del país y ETA ejecutaba al policía Melitón Manzanás. Eran tiempos difíciles para la sociedad española, y, por consiguiente, para ese fenómeno tan mal estudiado, y tan profundamente reprimido, que era la práctica teatral. El movimiento de teatro independiente comenzaba a andar, y grupos como ELS JOGLARS, TEI, GOLIARDOS, ESPERPENTO O BULULU se lanzaban a un camino de intuiciones, que en algunos casos cuajaría en espectáculos de verdadera entidad, mientras que en otros la buena voluntad no podría sustituir las evidentes carencias de montajes faltos de autonomía estética, releídos, imitados, o incluso calcados de las modas que empezaban a llegar, a través de nuestros «especialistas» viajeros. Estos fueron los años en que TABANO, al igual que muchos años, buscó su identidad, un estilo propio, que en sus primeros montajes («El verano», «La escuela de los bufones», o «El juego de los dominantes») no consiguió encontrar, quedándose en experiencias marcadamente elistas, cuando no redentoristas de ese público universitario que en aquel entonces configuraba los llamados circuitos paralelos.

No vamos a extendernos en una historia del grupo; ya existen materiales de aproximación a ella, y, por otro lado, la evolución y el largo trabajo por lograr la estabilidad a lo largo de estos diez años de vida nos deben llevar a tener una actitud autocrítica con respecto a nuestra práctica anterior, y a un análisis materialista de los trabajos de investigación realizados por el grupo, con el fin de poder

* Textos incluidos en «Cambio de Tercio». Tábano. Campus Editorial. Madrid, Abril de 1978.

afrontar esta futura democracia burguesa con la suficiente conciencia de clase como para mantener una lucha coherente y constante, en función de la denuncia y el cuestionamiento de la ideología dominante. De ahí que extendernos en «Castañuela 70», «El retablo de flautista», «El retablillo de Don Cristóbal», «Robinson Crusoe», «La ópera del bandido» o «Cambio de tercio», nos parece más bien un trabajo destinado a los historiadores, por lo que intentaremos englobar su significado en unas reflexiones generales:

1. Que éstos, como los demás montajes de Teatro Independiente, surgieron como respuesta a un teatro dominado por el sentido mercantilista, monopolio de unos cuantos empresarios cerriles, centralizado en torno a los pocos teatros de Madrid y Barcelona, reprimido por una Administración neofascista, a través de sus múltiples órganos de control y censura.

2. Que ofrecieron una investigación estética que el sistema de producción del teatro comercial no permitía. Lucharon por una política de distribución, en la que se buscaban los públicos marginados del hecho teatral, imponiendo unos precios asequibles y unas redes de distribución paralelas, diseminadas por todas las nacionalidades y regiones de Estado español.

3. Que lucharon contra el paro, y crearon cooperativas autogestionadas, evitando formas de producción democráticas, evitando las jerarquizaciones, y trabajando en colectivo.

4. Denunciaron la política de la Administración a través de sus Aparatos Teatrales (Ministerio de Información y Turismo), en estrecha colaboración con los Aparatos Represivos (Policía, Gobiernos Civiles, bandas incontroladas...).

5. Representaron al país en festivales internacionales, viajaron por la emigración, haciendo miles de kilómetros en sus furgonetas propias.

6. Entraron en contacto con los nuevos autores españoles, y, bien a través de su inserción en trabajos colectivos, bien a través de montajes específicos de sus obras, ayudaron a mostrar que no todo era la estupidez reinante en los escenarios habituales.

Y a pesar de todo, múltiples fallos de táctica y estrategia han empañado el movimiento de Teatro Independiente, en el cual TABANO se siente inmerso desde sus comienzos. Señalaremos como tales fallos:

- a) La falta de análisis del teatro como práctica significativa, que se inscribe por tanto en el terreno de las instancias ideológicas. Es decir, teniendo muy claro que su relación con la lucha de clases se concretiza en el combate entre la ideología burguesa y la ideología proletaria, o, más concretamente, entre idealismo y materialismo.
- b) La confusión creada entre práctica artística y práctica política, así como la falta de articulación dialéctica.
- c) El origen de clase primordialmente pequeño-burgués de los miembros de los grupos de Teatro Independiente, con la consiguiente falta de posición de clase, y sus continuas incursiones en terrenos no-materialistas, como el

del individualismo, o la falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados.

- d) La falta de investigación en la mayoría de los casos del teatro como una práctica específica, con sus lenguajes autónomos, cayendo continuamente en una estrechez de los planteamientos estéticos y reproduciendo así las claves de los espectáculos de las clases dominantes.
- e) La falta de resolución del paso dictadura-predemocracia burguesa, en lo que se refiere a los canales alternativos de distribución de los espectáculos, ya que, si bien se conservan los circuitos paralelos ensamblados durante el franquismo, aún no se ha encontrado una red en vinculación directa con la clase trabajadora, que precisamente permita convertir al Teatro Independiente en una alternativa de clase, y no en mero recambio de un teatro pasado, muerto y enterrado con el dictador.

Así pues, el camino a recorrer es largo, y seguirá estando plagado de contradicciones, pero, aun así, nos parece que lo más importante es seguir trabajando, y hacer de cada espectáculo realizado un eslabón más de un futuro menos sombrío que el pasado que nos ha tocado vivir. Basta ya de martirologios y de lamentos, la lucha está hoy cada vez más clara, y a la vez más comprometida, ya que lo que bastó durante la dictadura —ser antifacista y demócrata— ahora ya no es suficiente, hay que definirse hasta el fondo. Y el hacer un teatro revolucionario no pasa sólo por las declaraciones de principio, las actuaciones para los públicos marginados, o las buenas intenciones políticas, sino que pasa también por encontrar una renovación del lenguaje teatral, que, sin renunciar al trabajo asentado a través de años de experiencias y de confrontación con el público, nos permita asegurar, casi al igual que Brecht, que en cada momento queremos, y debemos, hacer una práctica teatral popular («ser comprensible para las amplias masas, tomar y enriquecer sus formas de expresión, adoptar y consolidar sus puntos de vista»), y realistas («desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder»).

T.

EL SISTEMA DE PRODUCCION EN EL TEATRO INDEPENDIENTE

El fenómeno del Teatro Independiente no es comprensible fuera del contexto social y político español. El Teatro Independiente no es el «teatro experimental» de los países capitalistas, ni el teatro subvencionado, pero mantenido en ghettos, de los países «socialistas» (europeos), ni el teatro «amateur» de aquellos países donde el fenómeno teatral carece de una tradición propia. En nuestro país, el Teatro Independiente es una alternativa al teatro establecido, una alternativa estética, política y cultural. Es indudable que no nace aislado del movimiento de masas que, transcurridos los primeros «25 años de paz», empieza a tomar un cuerpo impor-

tante. Los movimientos sociales —obreros, estudiantiles, intelectuales...—, aplastados y silenciados la mayoría de las veces, van adquiriendo tal fuerza, que hasta en la prensa fuertemente censurada se van filtrando noticias de huelgas y todo tipo de conflictos. Los tecnócratas del Opus Dei llegan al poder e intentan crear una nueva imagen que pueda venderse en Europa. Fraga lleva las riendas de «su» Ministerio (Información y Turismo) con mano dura, y saca una Ley de Prensa, algo más abierta que la anterior, que posibilita la entrada de ciertas ideas liberales en los medios de comunicación y medios artísticos.

En este contexto se viene desarrollando el Teatro Comercial al uso, sistema de producción artística que refleja el régimen típicamente fascista, que en España no pasa de ser una caricatura de fascio, como caricatura de capitalismo es el capital, que campa por sus respetos... y nuestros miedos. A pesar de su falta de solidez económica e ideológica, las coordenadas son muy claras: control ideológico y económico de todo resorte, monopolio absoluto de locales, ausencia de cualquier reflejo de tipo popular (caso de haberlo, se lo adopta para distorsionarlo), encorse-tamiento estilístico y mediocridad, mediocridad a mares. Las comedias de costumbres, los vodeviles tienen un campo abonado en España, apto para la repetición y el hastío. El punto álgido, y a la vez comienzo de la pendiente y crisis grave, coincide con un autor clave del franquismo, Alfonso Paso. Cuando el público empieza a cansarse de este «dramaturgo», que arrasó los escenarios madrileños, llegando a tener en cartel once obras contemporáneamente, la crisis estalla. En estos momentos unos cuantos profesionales, hastiados de las mismas obras, mismos públicos, mismos sistemas de producción, deciden emprender un camino diferente. El sistema de producción es simple: existen unos monopolios que controlan los locales de representación. Estos monopolios ponen las cuatro paredes, y toda una red de servicios «necesarios» para que el arte teatral tenga la dignidad necesaria para aquéllos a quienes va dirigido (acomodadores, guardarropas, recepcionistas, ambigús, etc.). Por ello, los empresarios se quedan con el 50% de la taquilla. Casi nunca estos empresarios montan espectáculos, aunque sí actúan como censores, aceptando únicamente aquellos productos que les interesan, bien por razones políticas, y siempre por razones económicas. Por otra parte, existe un productor que pone un dinero para montar una obra: contrata a unos actores, un director, un escenógrafo, y pone el texto en pie. El producto resultante es ofrecido al dueño del local, y, si éste acepta, se va al 50% de las ganancias. Del dinero recaudado se detrae la publicidad, el 10% para la Sociedad de Autores, y aproximadamente un 5% para la Protección de Menores (?), y del resto, el 50% para cada empresario, el de local y el de compañía. Generalmente se aúnan en la misma persona el productor de compañía y la primera figura, y en muchos casos, hasta el director de la misma. Esta persona paga a sus asalariados según su categoría (que se mide por el número de frases a decir en la obra, y los centímetros que el nombre ocupe en el cartel). En el plano artístico, el actor tiene como meta final llegar a ser primera figura, por aquello de la «realización profesional» (porque, ¡cuidado!, el teatro no es una profesión, ¡sino un ARTE!), y de paso poder componer su propia com-

pañía, y así entrar en el olimpo de los elegidos. El ánimo cultural ha ido desapareciendo poco a poco, en aras de un extraño «arte» que se va haciendo más místico, en la medida que ganas más dinero.

Establecida de este modo la producción, la guerra entre el hecho cultural y artístico (la investigación y el trabajo coherente que debería ser el teatro) y el subproducto mercantilista que se ofrece es total. Mejor dicho, el segundo se come al primero. Por eso, los profesionales antes mencionados, inquietos ante este estado de cosas, empiezan a lanzar sus alternativas, plasmadas en cooperativas, trabajos en colectivo, democratización del producto, responsabilidad colectiva... En definitiva: frente a dirección única, dirección colectiva; frente a empresario, cooperativa económica; frente a teatro manido y de régimen, investigación; frente a teatro comercial (profesional) para la burguesía (sólo ella ha impuesto una serie de condicionamientos, con el fin de que reviertan en ELLA), teatro en busca de nuevos públicos; frente a circuito clasista de locales comerciales, apertura de nuevos circuitos. Estos «jóvenes airados» no son muchos al principio, no más de dos docenas (TEM), pero pronto se forma una nueva amalgama entre la gente del comercial, del TEM, de los diversos TEU, y algún teatro de base (o barrio). En los barrios, la cultura corre ajena a las directrices culturales centralistas, entendiendo por centralismo lo que crece y se consume en las áreas del poder, y no en sentido geográfico. Surgen grupos de parroquia, teatros infantiles, funciones de colegios, etc.

De todo este conglomerado, un núcleo importante va a irse destacando en la práctica del teatro profesional, y el terreno abonado para su desarrollo será el entorno universitario. Así GOLIARDOS, TEI, BULULU, ESPERENTO, TABANO, JOGLARS, dan sus primeros pasos. Aunque el público que asiste a estas representaciones es numeroso y desarrolla amplios debates, la economía es desastrosa. Precios bajísimos («la cultura» gratis para el pueblo, etc.) y suspensiones constantes marcan la pauta del naciente teatro. Los productos son, generalmente, burdas imitaciones de Artaud, de Brecht, Grotowski o Stanislawski, del Living Theatre, de los cuales llegan hasta aquí, como siempre, las campanas. De cualquier forma, existe un denominador común en todo este tipo de teatro, que no debe pasar desapercibido: su pobreza. Esto entronca perfectamente con los precarios medios de producción con que cuentan los grupos: arpillera y vaqueros, vaqueros y arpillera. TABANO se despierta entre arpilleras, y se acuesta en vaqueros.

De sus primeras obras, apenas dos docenas de representaciones, y, de pronto, «Castañuela 70». El éxito que acompaña a este montaje obliga a replantarse los medios de producción. Un poco por la política de descentralización, un mucho por la censura, TABANO se ve obligado a viajar con sus montajes. De ello se desprende la necesidad de un local propio, donde poder estar en cualquier momento, y de un medio de locomoción particular. Los vaqueros van dándose de lado, y aparecen los proyectos escenográficos y de vestuario. Debemos reseñar aquí la importancia de Gerardo Vera, primer escenógrafo y figurinista incorporado al Teatro Independiente de forma definitiva (antes estaban las colaboraciones de Uviedo,

Viola, etc., pero más como hobby que como trabajo continuado). Las escenografías parten de materiales sencillos y aparentemente planos, por dos causas primordiales: su bajo coste, y su transportabilidad. La infraestructura de este tipo de producción se mueve a salto de mata: la hermana de alguien cose los pantalones, otras prendas se compran en el Rastro, cuatro amigos pintan algo, etc. Todo esto, poco a poco, sin abandonar los principios del grupo en lo estético y en lo político (apertura de nuevos locales, captación del público popular, transportabilidad, sencillez de ideas), se va complejizando.

La necesidad conduce a la creación de departamentos fijos, al frente de los cuales hay siempre un responsable último, el cual no puede hacer nunca nada por su cuenta y riesgo. Cualquier alternativa se plantea en el grupo, que decide, y solamente en los casos en que existan más de dos posturas, el responsable tomará la última palabra, y decidirá.

El proceso de producción se divide en dos etapas: la búsqueda o escritura del texto, y su puesta en pie. El Teatro Independiente tiene dos metas más o menos definidas: una nueva estética, y distribución para un público nuevo. Pero se encuentra con un problema inesperado: la ausencia casi total de textos adaptables a esta nueva situación. Por ello se ve en la necesidad de crear sus propios textos. A TABANO siempre le ha interesado hacerlo, pero a menudo la censura se lo ha impedido, y así hay una serie de textos que dormirán en el limbo de los justos, como «Piensa mal y acertarás», y las versiones del «Retablo de flautista» y del «Señor Mockinpott», entre otros.

Colocados, pues, en la necesidad de escribir un texto, se empieza por elegir el tema y la anécdota que permitan llevarlo a la práctica. Es decir, si nos interesa un retazo de vida republicana que pueda tener determinadas connotaciones aplicables en la época actual (el caso de «Cambio de tercio»), se estudia la época a fondo, en las vertientes sociales, económicas y políticas, con abundante material, a base de libros, periódicos antiguos, o incluso testimonios personales. Luego se buscan unos personajes que puedan originar unos conflictos teatrales determinados, a través de los cuales se refleje la época que queremos tratar, con todas las contradicciones históricas posibles. Logrado esto (reunión y discusión constantes), se traen propuestas individuales de desarrollo dramático y escénico. Todas las propuestas son leídas y estudiadas por la asamblea de grupo, aceptando por unanimidad la mejor, o se ensamblan dos, o tres, o se reestructura de nuevo. Una vez dividido el trabajo por escenas, se pasa a escribir escena por escena (diálogos o situación), por parte de cada miembro del grupo al que se le ocurra algo relacionado con la escena tratada. Al igual que con la elección de la anécdota se leen las escenas, y se escoge la mejor, o se juntan dos o tres, o se desechan todas y se vuelve a escribir de nuevo. Así se va pasando de escena en escena hasta el final, cuando el equipo responsable del departamento de dramaturgia, con el material acumulado, le da la forma definitiva, el estilo general y los retoques necesarios que harán que el todo tenga una unidad.

Conseguido esto, se pasa a la segunda fase: la puesta en pie de lo que se han

escrito. Para ello, se buscan los actores que sean precisos. Si en ese momento no los hay, se buscan (cuestión a replantearse, pues es posible que el camino a seguir no sea primero la obra, y luego los actores, sino buscar un texto adaptable a las personas que en ese momento HAY en el grupo). La admisión de nuevos elementos es siempre conflictiva. Por una parte, no se puede llamar a gente absolutamente desvinculada del hecho teatral, debido al grado de profesionalidad que el producto requiere. Por otra, la profesión teatral está acostumbrada a un método de trabajo, a unas condiciones económicas, a un sistema de vida, que el Teatro Independiente ni puede, ni quiere mantener. La oferta es dura, pero concreta: se trata de «lo que sea» por el producto global. Aquí no hay ni primeros ni últimos (no hay nombres), no hay grandes ni pequeños papeles, sino aportación al grupo en el grado que se requiera; las parcelas de «realización personal» (entendida en el sentido burgués de SER director, actor, escenógrafo, etc.) están sacrificadas, en aras del funcionamiento global del espectáculo. Los nombres del cartel no crecen, el dinero que esta clase de trabajo proporciona no llega ni a la mitad del mínimo de lo que gana un actor comercial (no se aboga por mantener el sistema, evidentemente, sino que se relata lo que ha habido, lo que hay), los desplazamientos son continuos, con el grado de desequilibrio que esto conlleva: inestabilidad económica, social y emocional, y la dedicación de prácticamente todas las horas del día al grupo son las constantes del trabajo en el Teatro Independiente. No es cosa de héroes, es simplemente el único camino que han dejado a una alternativa que se enfrenta a un enemigo muy poderoso: el poder establecido. No hay más opciones: la dedicación exhaustiva, el cerrar filas, la aceptación del riesgo, y una coherencia —o radicalización— ideológica cada vez mayor han podido llevar adelante la alternativa propuesta por el Teatro Independiente sin sucumbir. Así que, cuando se barajan nombres de posibles nuevos miembros, los datos que se analizan oscilan desde la ideología política, el compromiso profesional, hasta la situación familiar y su psicología (las grandes giras, con una obligada convivencia continua, son terreno abonado para enfrentamientos, fricciones, etc.). De todo ello se desprende el riesgo que el grupo corre al admitir un nuevo miembro, y, por tanto, justifica toda clase de precauciones y medidas que se empleen para ello.

Una vez reunidas todas las personas necesarias, se empieza la puesta en escena. En los departamentos se eligen los responsables, y comienzan a funcionar. Podemos decir que, básicamente, los departamentos son siete: equipo de dirección, de escenografía, de vestuario, de maquillaje, electricidad, attrezzo y distribución del espectáculo. Existe además un responsable de producción general, o coordinador, que ensambla las necesidades de cada departamento. Al igual que durante la escritura del texto, el montaje de una escena obedece a los distintos planteamientos que los actores hagan. En última instancia, el equipo de dirección (compuesto por dos o tres personas) lleva a la práctica la propuesta aceptada por la mayoría. Los encargados de la escenografía presentan un proyecto que, bien parte de ellos, bien es la plasmación gráfica de lo que en anteriores reuniones el grupo ha considerado conveniente. Dicho proyecto es discutido nuevamente, hasta su aceptación definitiva.

Con la escenografía de «La ópera del bandido» se recogieron varias experiencias de signo positivo. Una de ellas era ese pequeño rompimiento del espacio teatral tradicional, por mediación de una plataforma de dos metros por dos, que se adentraba entre el público. Esta plataforma iba unida al escenario principal por una pasarela, que oscilaba —según el local— entre los tres y los seis metros de largo por uno de ancho. Otra experiencia positiva fue la utilización de paneles (cuatro), a modo de telón de fondo, provistos de ruedas, que daban ocho caras pintadas con distintos motivos, y facilitaban muchas posibilidades de combinación. Así que estas dos cosas se decidieron mantener casi idénticas en «Cambio de tercio», introduciendo una innovación: llevar el espacio escénico construido.

Sucedía que en «La ópera» nos encontrábamos con un lugar de representación diferente cada día, que iba desde un gallinero hasta una plaza de toros. Esto dificultaba grandemente la representación, pues no siempre se podía cerrar los laterales y el fondo como se quería, provocando dificultades a la vez en el equipo de luces, al no estar más que con un número determinado de focos. Tras largas discusiones, y la presentación y estudio de varios proyectos, se llegó a la escenografía definitiva: se construyó un armazón que hacía las veces de ciclorama, de cajas y de soporte de los sucesivos paneles que se iban mostrando. El espacio escénico quedó así concretado en:

- a) Una plataforma en medio del público, de las dimensiones ya explicadas, donde se desarrollaban fundamentalmente las escenas de la calle.
- b) Una pasarela, donde también se desarrollaba parte de varias escenas (el tango, la cacería, el cabaret).
- c) El escenario «a la italiana», donde a su vez estaba:
- d) Un pequeño escenario en el fondo, de dos metros por uno, que servía tanto para indicar el cabaret (en él actuaba Lola Gardenia), como para remarcar en sucesivas escenas a los personajes que se quería encuadrar (el cura en la boda, la presentación de Nicolás, la «Banderita», la huida de Santinieblas, etc.). Este «teatrillo» soportaba un armazón metálico a base de rieles, donde se colgaban los paneles utilizables; los paneles tenían un peso mínimo, de modo que dos actores no tuvieran más que empujarlos para quitarlos y ponerlos, y estaban contruidos básicamente de contrachapado y material plástico a modo de cristal opaco, para lograr efectos de contraluz.
- e) Dos plataformas laterales de 60 cms. de lado, que cerraban el escenario a la italiana por candilejas, y que sostenían todo el entramado anterior, y una cortina «a la americana», la cual, al cerrarse, daba lugar al espacio.
- f) Una corbata de un metro y medio de profundidad, donde se desarrollaban dos escenas más. Debido, o mejor, gracias a la estructura de hierro, estos espacios tenían siempre el mismo tamaño y color, con lo que esto conlleva de positivo para las interpretaciones, el ritmo y la luz del espectáculo, pues no hay que olvidar que un problema que existe siempre es encontrarse, por ejemplo, hoy con cuatro metros de corbata, y mañana con cero. También

tuvo su lado negativo, pues el peso del montaje aumentó sensiblemente con respecto a «La ópera», y el hecho de cargar y descargar a diario pesaba en los componentes del grupo más de la cuenta.

El vestuario se realizó intentando dar la época, a base de fracs, levitas, trajes cruzados y faldas tubo. Sobre estas piezas, la mayoría compradas en el Rastro, se manipulaba, añadiendo o cortando elementos, y las piezas construidas expresamente fueron relativamente pocas. Todo el escenario «a la italiana» estaba enmarcado —casi un ciclorama— por cortinas, que se descorrían a voluntad, mostrando paneles, o tapándolos, de un color amarillo pálido, tirando a ocre. Con ello se pretendía dar —ayudar a— un ambiente de foto antigua, amarillenta, aunque luego el resultado no fuese exactamente el pretendido.

El «attrezzo» era muy numeroso, aunque absolutamente desmontable y funcional; todos los objetos se desmontaban y plegaban, ocupando el mínimo espacio posible: así las nubes del cielo (trozos de contrachapado con pies plegables), las mesas del cabaret (un pie al que se añadía la tabla que nos convenía: mesa de cabaret, mesa camilla, etc.), dos mostradores (tres planchas de contrachapado con bisagras), o un ataúd sumamente ligero, que era además la caja de transporte de las bolas de los presos (balones de plástico pintados con spray); espadas, cascos, pistolas, faroles, pipas, libros, etc., formaban una larga lista de elementos de utillería.

El resto de los departamentos funcionan de forma más o menos idéntica, a excepción del de electricidad. Es un departamento muy trabajoso, pues mantenerlo siempre dispuesto con los materiales con que se cuenta no es fácil: mangueras (cables) con tres y cuatro empalmes, focos antiquísimos y muy fácilmente averiables, cuadros de mando de fabricación casera, etc. Luego el número de focos a emplear ya dependerá de las necesidades de cada lugar, aunque se tiende a utilizar el mínimo número de vatios, por imperativo de la clase de locales donde solemos actuar; es decir, que como existen lugares al aire libre, como parroquias, locales de asociaciones de vecinos, etc., que no tiene más fuerza eléctrica que para un número reducido de vatios, se suelen montar las luces de manera que se pueda representar la obra con pocos focos, sin demasiados altibajos con respecto a lo que podría ser lugar ideal.

A medida que el montaje va avanzando, el equipo de distribución va conectando con los lugares de representación, para contratar el estreno y posible gira posterior. TABANO insiste reiteradamente en estrenar fuera de Madrid, así Valladolid, Salamanca, Pontevedra, Santiago de Compostela, etc.

De todo lo expuesto puede deducirse el grado de democratización del sistema de producción, edificado sobre una cantidad de horas de discusión que representa más del cincuenta por ciento del tiempo total invertido en el montaje. La medida de horas por trabajador/día dedicadas al grupo sobrepasa las doce, no siendo nunca remuneradas en la medida del empleo. Cuando antes decíamos que la alternativa del Teatro Independiente conllevaba el dar la batalla al Teatro Comercial con sus mismas armas, desde otra perspectiva y otros condicionamientos, se entenderá per-

fectamente al ir observando el método de producción, con el empleo de materiales parecidos (pero contruidos de otra manera), el trabajo de profesionales de la carpintería, cerrajería, pintura (pero trabajando de otra forma), la manera de vender dicho espectáculo (a través de otros canales de distribución, pero siempre llamando de forma MASIVA a la gente, intentando ser un teatro de masas, principal aspiración de TABANO), etc. Así, cuando se dice que un montaje ha costado doscientas mil pesetas, esas pesetas son las pagadas en CONCEPTOS FISICOS, NUNCA LA INVERSION REAL, YA QUE EL TRABAJO DE SUS MIEMBROS NO SE AMORTIZA. Realmente, el coste más elevado de un trabajo en el campo comercial es el producido por la acumulación de material humano que utiliza, y la escala de valores de esta gente dentro de su profesión: sastres, pintores, tramoyistas, escenógrafos, luminotécnicos, etc. El gasto de los materiales en este caso viene a ser del 20 a 25% del total. El Teatro Independiente se ve obligado a eliminar todo esto, NO PAGANDOLO (no «no desarrollándolo»), como único camino para salir adelante. La inversión de «Cambio de tercio» supone más o menos un millón de pesetas, distribuido de la siguiente forma: doce personas a un sueldo de 600 pesetas diarias durante tres meses (período del tiempo medio por montaje), 648.000 pesetas; «attrezzo» y vestuario, unas 100.000 pesetas; escenografía (contando únicamente el material limpio: hierro y madera, material plástico, ferretería), 200.000 pesetas, y otras 50.000 en electricidad, 50.000 en infraestructura (correspondencia, teléfono, local de ensayo, etc.).

A partir de estos tres meses, durante los cuales los ingresos son nulos, el grupo empieza a vivir de su trabajo diario, y a pagar las deudas contraídas. Creemos que es aquí donde la ayuda de la Administración se hace necesaria, a la larga vital. No se trata de hacer del teatro funcionarios públicos (en este régimen), subvencionando todo el trabajo y materiales (lo cual conllevaría un control ideológico del producto), sino de proporcionar los medios materiales para la realización teatral, desgravaciones fiscales para nuestro tipo de «empresa», y dotación de una red de locales públicos en todo el territorio nacional, donde desarrollar el trabajo cultural, controlados por asociaciones de vecinos, partidos políticos y organizaciones de masas en general. («¿Para cuándo las reclamaciones de los locales de la OJE y Sección Femenina?», diría Valle Inclán).

Parece que pedir esto es pedir peras al olmo, y más cuando el olmo es sordo. Se comprenderá que esta clase de trabajo es bastante agotadora, y así se produce el numeroso abandono de personas que continuamente se manifiesta en el campo del Teatro Independiente. Estas remesas generalmente se renuevan, y a unos cansancios se suceden nuevos ímpetus, aunque hay que resaltar el estacamiento en el número de personas que han accedido al Teatro Independiente, en lo que a la zona centro (Madrid y poco más) se refiere. No es el caso del País Valenciano, ni de Galicia, por ejemplo. Esta continua fluctuación de gente dentro de los grupos ha sido quizás el motivo más grave del lento avance de nuestro teatro. Los equipos no logran consolidarse, al cambiar continuamente, y esto comporta graves males, entre los cuales podemos destacar de forma definitiva el sistema de producción

de «carrera continua» al que nos vemos sometidos para poder seguir subsistiendo. La falta de un equipo constante trae consigo la falta de un repertorio —vieja aspiración del Teatro Independiente—, y ésta a su vez produce una multiplicación de viajes, de lugares, de carreras, y éstos, a su vez, el cansancio, el agotamiento físico y mental, y la marcha de miembros... Todo esto altera profundamente la distribución y la producción del espectáculo, pues en cualquier pueblo, por pequeño que sea, un grupo podría estar una semana en cartel, a base de tres o cuatro obras. Pero al llevar solamente una, puede hacer por consiguiente una sola actuación, y al día siguiente, carretera y manta.

La aspiración de tener un repertorio va unida a la de lograr mayor estabilidad, y a su vez van ambas unidas a la creación de esas salas estables de que hablamos antes por parte de quien competa, es decir, del Ministerio de Cultura y de los Ayuntamientos. Esto conformaría una nueva economía, posiblemente mejor, y un sistema de producción diferente, donde no se trabajara tan acuciados por el tiempo, lo que obliga a presentar generalmente trabajos inacabados, incompletos, en cierto modo cojos. No se trata, como dicen los prebostes (que están bien instalados en sus poltronas «cultural-administrativas») de un problema de ideas, o de capacidad; es un problema de ayuda, de mentalización sobre el TEATRO como medio de expresión de un pueblo, como necesidad cultural, en la que hay que invertir, como se invierte en alcantarillado o iluminación, y no como producto mercantilista.

De esta forma, sorteando censuras, faltos de locales, con una ausencia total de ayuda gubernativa o municipal (¿dónde están los cientos de millones que el Ministerio dedica al teatro?: la mayor parte, en los bolsillos de los empresarios comerciales, que son subvencionados en la medida que vayan espectadores a sus teatros, por enchufe y «amiguetes», etcétera; la otra parte, en las «campanas culturales», sucedáneos de los antiguos Festivales de España; resumiendo, lo de siempre: el dinero oficial, para quien ya tiene dinero para ellos mismos), y necesitando comer todos los días, el que aún así se pueda ofrecer un buen producto, aunque esté algo cojo, demuestra que la alternativa es válida, y que tan sólo con una pequeña ayuda —generalmente plasmada en locales— y la eliminación de todo tipo de censura —véase el caso «JUGLARS»— la batalla podría estar ganada. Aunque surge la pregunta: ¿a quién le interesa que la batalla se gane? A la Administración, ciertamente no. Por eso la batalla Teatro Independiente-Teatro Comercial no corre ajena a la lucha de clases que se desarrolla en el país, y en la medida que se ganen unas batallas, se ganarán las otras. De momento, el Teatro Independiente ha conseguido llevar, en el último año, a más de millón y medio de personas a que vean que el TEATRO no es algo —no tiene por qué serlo— que les es ajeno, y que tienen el derecho de reclamarlo, como se reclaman escuelas, jardines, viviendas decentes, es decir, como parte del patrimonio social y cultural del pueblo, a quien le fue arrebatado violentamente un día nefasto, y que tiene el derecho de reclamarlo como suyo, y no como prerrogativa única de las clases dominantes.

COMENTARIOS PARA EL ESTRENO DE «TERRA BAIXA»*

Teatre de l'Escorpí

En los últimos años, ese fenómeno al que hemos convenido en llamar «teatro independiente» ha sufrido una profunda crisis, fácilmente detectable en las disoluciones, transformaciones y decadencia de algunos de los grupos que habían sido puntales del mismo. Por otro lado, los grupos que han continuado su tarea han topado con problemas de todo tipo, tanto en los sistemas de producción como en la coherencia de la programación, o incluso en su incidencia y consolidación. Una de las consecuencias más notorias de todo esto ha sido el desconcierto que ha provocado en los sectores de público tradicionalmente fieles a la fórmula «independiente».

Uno de los aspectos más notables de esta crisis endémica de nuestro teatro independiente ha sido el agravamiento de un punto que nunca había sido resuelto de manera satisfactoria: la reconstitución de un teatro catalán que no lo sea solamente por la lengua en la que es producido. El recurso mayoritario a traducciones o, en el mejor de los casos, a adaptaciones, nos muestra hasta qué punto no se ha consolidado esa generación de autores jóvenes que había surgido paralelamente al florecimiento del T. I.

Tampoco se ha planteado, con un mínimo de garantías y de continuidad, la utilización de otros mecanismos dramáticos que proporcionen textos viables, bien sea partiendo de ideas originales, bien a partir de una tradición propia que, demasiado a menudo y con ligereza suicida, se ha calificado como inviable. De la misma forma, ciertos ejemplos muy recientes pueden ser tomados como indicios de una nueva orientación del teatro entre nosotros, la que se plantea la creación de unos espectáculos mayoritarios, de incidencia inmediata en nuestra problemática y según los intereses teatrales y cívicos que se incluyen en la lucha por una cultura popular.

Ante todo esto, una serie de personas nos hemos reunido para formar un grupo, «Teatre de l'Escorpí», cuya finalidad es ofrecer una programación de espectá-

* Publicado en el programa de mano de «Terra Baixa», espectáculo de Teatre de l'Escorpí sobre texto de Angel Guimerá. Barcelona.
Traducido del catalán.

culos catalanes, a partir del análisis de la situación teatral y colectiva y según las prioridades que ésta requiera de cara a una línea de acción. Las formulaciones del grupo pretenden desarrollar un planteamiento consciente, serio y de nivel profesional que se materialice en espectáculos plenamente integrados en la realidad circundante y, además, realizados con el rigor, la investigación y el nivel que requiere una producción teatral de nuestros días. Por otro lado, y conscientes de que el hecho teatral no se reduce sólo a la creación de espectáculos, el grupo se propone colaborar o activar el estudio, reflexión y discusión sobre las diversas facetas que componen dicho hecho. En definitiva, la contribución especializada desde el campo dramático a la lucha por la consecución de una dinamización y extensión cultural entre las clases populares catalanas. La concreción de este objetivo último y esencial de nuestra actividad no puede ser asumida en solitario por el grupo, el cual está abierto a la participación y dinamización de cualquier iniciativa en este sentido.

Para iniciar sus actividades, el Equipo de Dirección de «Teatre de l'Escorpi» —formado por Guillem-Jordi Graells, Josep Montanyés, Joan Nicolás y Fabià Puigcerver— ha establecido una primera programación de tres espectáculos: *Terra Baixa*, de Angel Guimerá, en versión del Equipo; *Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Campmany; y la adaptación teatral de *Totes les bèsties de càrrega*, de Manuel Pedrolo, también en versión del Equipo. Esta lista inicial puede ya dar, sin necesidad de recurrir a la mención de proyectos más lejanos, una idea sobre las directrices de trabajo que se ha impuesto el grupo: revitalización de nuestros clásicos y de la tradición teatral propia, atención a los autores rigurosamente contemporáneos, planteamiento de espectáculos sobre ideas, temas o textos inicialmente no teatrales. Un factor común a todas estas vertientes que conviene destacar es la identidad de una misma base de intereses y de problemática, expuesta a través de manifestaciones dramáticas distintas en su origen.

El nervio central de la programación de montajes, y de todas las actividades paralelas y complementarias, es el compromiso con la problemática catalana de hoy a través de las diversas fórmulas y manifestaciones que una investigación teatral requiere.

Al iniciar sus actividades, «Teatre de l'Escorpi» manifiesta su inclusión dentro de las corrientes del teatro catalán reciente que han trabajado y luchan por una inserción de las actividades dramáticas en la tarea de elaborar una cultura popular catalana, y su compromiso en el impulso y coordinación del hecho teatral dentro de estas coordenadas.

T. de l'E

EL TEATRO INDEPENDIENTE COMO MEDIO DE COMUNICACION POPULAR*

M. Pérez Coterillo, G. Heras, A. Fernández Torres

ANTES DE EMPEZAR

Nos parece preciso hacer dos advertencias antes de entrar en materia. Dos advertencias que pueden aclarar desde qué perspectiva se hacen las afirmaciones que siguen a continuación y permitir apreciar en su justa medida su alcance y significado. En primer lugar, es importante tener en cuenta que quienes hemos realizado este trabajo, a pesar de haber seguido con cierto detenimiento (y haber participado directamente incluso) el desarrollo de la experiencia del Teatro Independiente a nivel estatal, hemos vivido lógicamente de una forma más intensa y directa lo que ha dado de sí tal experiencia en Madrid. Creemos, con todo, que las conclusiones que ofrecemos a continuación son aplicables a la realidad del Estado en su conjunto, pero no podemos descartar posibles «desviaciones» que, por nuestra pertenencia a la Villa y Corte, pueda incluir el presente texto. Sobre todo, cuando es precisamente aquí en Catalunya donde una serie de fenómenos que afectan a la producción teatral (la amplia red de circuitos paralelos o la profunda bancarrota del teatro empresarial, por ejemplo) han tenido una expresión más profunda que en el resto del Estado.

En segundo lugar, queremos manifestar por nuestra parte que lo que sigue a continuación es un conjunto de conclusiones realizadas *desde dentro* de la experiencia del Teatro Independiente. No tenerlo en cuenta puede dar lugar a que se piense que buena parte de las apreciaciones críticas aquí contenidas (en ocasiones duramente críticas) son juicios de valor hechos desde la barrera. Muy al contrario, cada una de las críticas que vienen a continuación son, en realidad, autocríticas, por cuanto que los que hemos realizado este trabajo hemos participado (en distin-

* Ponencia presentada en la Conferencia Internacional sobre Alternativas Populares a las Comunidades de Masa, celebrada en Cambrils (Tarragona) y Barcelona entre el 24 y el 29 de Mayo de 1978. Publicada en «Alternativas Populares a las Comunicaciones de Masa». Varios Autores. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, 1979.

tos grados y formas, eso sí) en lo que ha sido hasta la presente la experiencia del Teatro Independiente, tanto en lo que tiene de positivo como de negativo.

ANTECEDENTES

Un primer problema que se plantea es, precisamente, qué alcance se puede dar al término de Teatro Independiente. Como en un cajón de sastre, cualquier experiencia teatral que se realizara al margen de los canales comerciales de distribución, y sobre todo si tenía un cierto aire «aficionado», era calificada inmediatamente desde la crítica al uso (con tono paternalista) o desde la Administración (que jamás ha reconocido a quienes forman parte del Teatro Independiente su condición de trabajadores profesionales del teatro) como Teatro Independiente. En su desarrollo a lo largo de estos años, los grupos de Teatro Independiente han ido definiendo de forma más precisa las fronteras de lo que se entiende por Teatro Independiente, utilizando para ello criterios que se refieren tanto a las condiciones laborales en las que se realiza el trabajo teatral, como a la orientación ideológica —por así decirlo— que éste recibe.

Nos obstante, para la cuestión que nos ocupa —y sin querer caer otra vez en un cajón de sastre— parece oportuno incluir en el término de Teatro Independiente, aunque sea a título provisional, no sólo a los grupos profesionales y semiprofesionales de Teatro Independiente, sino incluso a grupos bajo forma jurídica de cooperativa o a grupos de *teatro de base* que con su trabajo ha contribuido a extender y consolidar una red de circuitos teatrales paralelos.

Sin tratar de hacer una historia del nacimiento y desarrollo de los grupos de Teatro Independiente, resulta interesante recordar brevemente cuáles fueron sus antecedentes directos. A lo largo de los años sesenta, se produjo un cierto florecimiento de espectáculos teatrales realizados por «compañías» cuya forma legal de existencia se acogía al estatuto de *Teatros de Cámara* y *Ensayo* elaborado por el Ministerio de Información y Turismo para dar carta de naturaleza al trabajo «experimental» de una serie de grupos teatrales. Igualmente, comenzaron a desarrollarse colectivos teatrales al amparo de las actividades culturales de determinados centros universitarios. Eran los *Teatros Universitarios*. El desarrollo de unos y otros respondió a la necesidad de ofrecer, por vías ajenas a los circuitos empresariales, que no estaban dispuestos a cubrir tal oferta teatral, la producción de montajes de cierta «calidad», basados en textos «clásicos» en el panorama teatral europeo e incluso español (Valle-Inclán o García Lorca, por ejemplo). Esta producción teatral no constituía por sí misma ningún tipo de «contestación» al teatro dominante, ni al régimen político existente, excepto —si se quiere— por el hecho de que la dictadura franquista hizo lo que pudo por cortar de raíz en lo posible cualquier producción cultural de resonancias levemente progresistas. Simplemente, se trataba de un conjunto de montajes que no podían realizarse —ante la desidia del empresario teatral— más que al margen de la estructura de locales comerciales, captando generalmente a un público universitario o intelectual de la pequeña burguesía.

La existencia de estos grupos es el antecedente directo de los grupos de Teatro Independiente. Para éste, el «año cero» será la celebración del Festival de Teatro de San Sebastián de 1970, cuando en un manifiesto, los grupos empiezan a darse cuenta de que su actividad —reprimida administrativa y políticamente por el dictatorial Ministerio de Sánchez Bella— sólo podría desarrollarse y tener sentido como un trabajo realizado paralelamente, al margen del teatro comercial, presentándose como una crítica a éste, a sus contenidos ideológicos y su forma de producción y distribución. Asumiendo de forma más intuitiva y voluntarista que otra cosa estos objetivos, los grupos de Teatro Independiente iniciarán un camino que tendrá una importante concreción tres años más tarde, con la creación del *Estudio de Teatro*. Agrupando a la casi totalidad de los grupos de Teatro Independiente con mayor estabilidad en su trabajo, el Estudio de Teatro pretenderá convertirse en un ente encargado de centralizar la distribución de los espectáculos de los grupos, extendiéndolo y consolidando en las distintas zonas del Estado una red estable de circuitos paralelos; también intentará potenciar el estudio y debate en el seno del Teatro Independiente. De hecho, cumplió mejor sus tareas de distribución que estas últimas. Será con el *Estudio de Teatro* cuando el Teatro Independiente conozca a la vez su cénit y su ocaso. Su cénit, por el crecimiento que experimentará, por la expansión y asentamiento de buena parte de los circuitos, por la captación de un público importante, tanto cuantitativa como cualitativamente. Su ocaso, porque será entonces (precisamente al iniciarse un debate sobre la necesidad de llegar a una definición precisa, en lo laboral, teatral y político, de lo que había que entender por Teatro Independiente) cuando empiecen a manifestarse de forma desgarrada contradicciones hasta entonces latentes. El *Estudio de Teatro*, víctima de tales contradicciones, desaparecerá meses más tarde.

¿UN TEATRO POPULAR?

No resulta fácil explicar la naturaleza de tales contradicciones. Está continuamente presente el peligro de ver los árboles y no el bosque, perderse en pequeños detalles secundarios, y no dar con los aspectos fundamentales. Independientemente de cuáles fueran las causas concretas o inmediatas que produjeron las primeras diferencias en el seno del Teatro Independiente; independientemente también de las causas objetivas (fundamentalmente, la situación política de régimen dictatorial) que sin lugar a dudas puso obstáculos en buena medida insalvables para la construcción de una auténtica alternativa global al teatro dominante, lo cierto es que en el trabajo de los grupos de Teatro Independiente se hicieron fuertes determinadas concepciones erróneas, criterios de funcionamiento que, suponiendo una cierta «contestación» al teatro dominante, en muchas ocasiones se mantuvieron dentro de las fronteras del mismo.

Tales concepciones se manifestaron inequívocamente en la elección del repertorio de textos que se utilizaba por lo común en el Teatro Independiente. En el propio discurso teatral empleado, en la mayoría de las ocasiones construido en ba-

se a «modas de estilo» importadas del extranjero. Baste recordar, a modo de ejemplo, las sucesivas adhesiones realizadas desde el Teatro Independiente al «teatro de la crueldad» de Artaud, al «teatro pobre» de Grotowski y la decisiva influencia que tuvo en nuestro Estado la visita del «Living Theatre». La llegada de cada una de esas corrientes motivó de inmediato una polarización de buena parte de los grupos hacia tales «modas de estilo».

Pero, sobre todo, donde tuvieron una expresión más decisiva esas concepciones erróneas fue en la forma en que concebían los grupos de Teatro Independiente la relación de la *práctica teatral* con la *práctica política*. En un momento en que se está produciendo un crecimiento progresivo del movimiento obrero y popular antifascista, la mayor parte de los grupos se apresuran a incorporarse a dicho proceso. Su teatro será, antes que nada, un teatro encaminado a despertar la conciencia del «público popular», un teatro pedagógico, fácilmente asimilable... Es entonces cuando se produce una masiva utilización (más bien se podría decir degradación) de los esquemas de Bertold Brecht para dar lugar a un teatro populista, de contenido político muy explícito, que rara vez superaba el marco del *antifascismo*. El discurso teatral empleado intentaba conscientemente «rebajarse» para que fuera perfectamente entendible por un público no habituado a espectáculos teatrales. Los grupos puede decirse que «vivían» su propio trabajo como algo en el que se disociaba unas supuestas «formas» teatrales que debían ser lo más sencillos posibles, para que pudieran hacer transparentes unos supuestos «contenidos» políticos antifascistas. Caricaturizando mucho, tal fue el patrón a través del cual se construyó un «teatro popular» en el seno del Teatro Independiente. Un «teatro popular», que mejor cabría llamar populista, cuya rápida ilusión y aceptación vino dada en gran medida por el hecho de que en la generalidad de los casos no actuaba sino como un *discurso político* disfrazado, encubierto. Y en una situación en la que el discurso político explícito era sistemáticamente reprimido, tal «teatro popular» funcionaba en ocasiones como su «doble», como sustituto. En suma, para buena parte de los grupos, su sincero y positivo deseo de incorporar la práctica teatral al movimiento popular democrático se tradujo en una concepción casi misionera y o de redención (el grupo de Teatro Independiente como «despertador de conciencias») que se concretaba en un teatro de corte populista, incapaz de ofrecer radicalmente como una alternativa de clase opuesta al teatro dominante.

NUEVOS PUBLICOS, NUEVOS ESPACIOS

No obstante, la verdad es que tal concepción se contradecía abiertamente con el planteamiento de funcionamiento interno de los grupos y con el objetivo de dar lugar a una red de locales paralelos. El funcionamiento interno, las formas de producción teatral de los grupos sí supusieron —al menos en ese terreno— un paso adelante hacia la construcción de una auténtica alternativa teatral. Creación colectiva que no eliminaba una cierta especialización de trabajo, unión de trabajo intelectual y trabajo manual, un cierto contacto orgánico con el público, un públi-

co nuevo... eran elementos que iban poniendo en cuestión las propias concepciones ideológicas de los grupos, al imponer dificultades materiales y laborales que mal podían ocultar ningún tipo de «idealismo» o «populismo». También es verdad que estos mismos elementos hicieron creer a más de uno que, por el mero hecho de utilizar métodos de producción opuestos a los del teatro empresarial, el Teatro Independiente se convertía de por sí en una alternativa de clase.

Igualmente, la apertura de nuevos circuitos y la captación de nuevos públicos para el teatro fue real. En un Estado en el que el 90% del teatro se hacía en Madrid y Barcelona, los grupos lograron estabilizar cadenas de locales no comerciales en pueblos y capitales de provincia, en barrios de las grandes ciudades, de forma que tales circuitos empezaron a garantizar unos ingresos mínimos (generalmente insuficientes para el mantenimiento del grupo), un trabajo relativamente estable y un contacto más o menos habitual con ese «nuevo público».

La apertura de tales circuitos es mucho más meritoria si tenemos en cuenta que se hacía a contrapelo de la Administración vigente, salvando censuras centrales y censuras de las autoridades locales... Para que en una situación de dictadura se pudieran abrir tales locales, hubo que echar mano de muy numerosas rendijas y múltiples vías, algunas de ellas sorprendentes. Parece interesante exponer brevemente cuáles fueron las más importantes y el tipo de público que se «conquistaba» a través de cada una de ellas.

En primer lugar, hay que mencionar la red de *locales universitarios*. Hay que tener en cuenta que hasta la muerte del dictador, el movimiento estudiantil seguirá conociendo, a pesar de todo, años de fuerza y protagonismo y se convierte en un receptor «natural» del tipo de teatro que se hacía en el Teatro Independiente. Igualmente —y sin que ello tenga un tono peyorativo—, lo cierto es que en la medida en que el movimiento estudiantil no ha sido ajeno tampoco a concepciones «re-dentoristas» o «populistas», su adhesión al Teatro Independiente era aún mayor y los grupos, bien recibidos en los locales universitarios. Hay que desechar, por otro lado, que los grupos se estuvieran haciendo ningún tipo de ilusión sobre el público universitario. En muchas ocasiones —sin que suponga esto una actitud despectiva: simplemente, no era el público principal que buscaban los grupos— el recurso a los locales universitarios es, fundamentalmente, el recurso a un público que sostenía económicamente los espectáculos. Los locales universitarios eran esencialmente los de las propias Facultades, facilitados por Departamentos de Facultad de determinados centros universitarios. Y, sobre todo, los locales de los Colegios Mayores Universitarios, que durante largo tiempo fueron auténticos centros de difusión de Teatro Independiente y de cine de «arte y ensayo» por medio de los «cine-clubs». Por último, cabría mencionar los espectáculos facilitados en el marco de actividades culturales preparadas por instituciones universitarias o del Ministerio de Educación y Ciencia.

En segundo lugar, actuaciones realizadas por medio de *instituciones culturales oficiales*, tales como ateneos y casas de cultura. Generalmente, para un público pequeñoburgués de pequeños núcleos urbanos.

También determinadas instituciones del propio aparato administrativo franquista abrieron posibilidades para las actividades de los grupos. Especialmente, determinados Ayuntamientos, cuyas actividades culturales facilitaban un contacto incluso con sectores trabajadores. En este terreno, hay que mencionar la labor realizada a la sombra de los Círculos Medina, que paradójicamente pertenecían al Glorioso Movimiento Nacional.

Uno de los puntos fuertes de estos circuitos paralelos fue el aprovechamiento de las posibilidades ofrecidas por los *locales de las Cajas de Ahorros*, que constituían un auténtico circuito estatal. Cabe destacar en este capítulo el extenso circuito que fue posible gracias a la red de locales existente en Catalunya. O las actividades promocionadas por la Caja de San Fernando, de Sevilla. Generalmente, los ingresos que eran posibles en estos locales eran francamente altos comparados con el nivel medio de las cantidades percibidas por los grupos, destacando en este sentido las cajas de Vigo o de Navarra. Por otro lado, se trataba de locales con una infraestructura excelente. Además, en la mayor parte de los casos las entradas a los espectáculos eran gratuitas, lo cual permitió ciertas «filtraciones» (escasas en cualquier caso, la «moqueta» de los locales echaba un poco para atrás) de público trabajador.

Otro grupo lo constituyeron las *entidades culturales privadas*. Principalmente, ateneos no oficiales o locales de asociaciones de espectadores. Se trata de un público pequeñoburgués, no especialmente progresista, liberal todo lo más. Incluso hubo ciertos enfrentamientos con sectores abiertamente fascistas que sostenían económicamente este tipo de locales y que veían las actuaciones de los grupos como una auténtica invasión de bárbaros.

Uno de los aspectos más interesantes de estos circuitos, por su posible proyección de cara al futuro, eran las salas *fijas* que se dedicaban exclusivamente a la difusión de Teatro Independiente. Abiertas generalmente en locales no comerciales por personas que llevaban ya tiempo trabajando en el seno de los grupos de Teatro Independiente y que desafiaban permanentemente las disposiciones vigentes en materia de apertura de locales teatrales (Ley de Apertura de Locales y Ley de Policía de Espectáculos), se lograron estabilizar salas en las principales ciudades del Estado (Sala Cadarso en Madrid; Villarroel y Diana en Barcelona; El Micalet y Valencia Cinema en Valencia; la del grupo El Lebril Blanco en Pamplona...), casi siempre víctimas de amenazas de cierres y suspensiones temporales. A pesar de los bajos precios de las entradas y de la reducción ofrecida a público trabajador o Asociaciones de Vecinos, la verdad es que el público mayoritario de estas Salas (sin desdeñar posibles «filtraciones») era y es de origen universitario o profesional. Las Salas dieron lugar, por otro lado, a la aparición de la figura del «programador». Y si bien es cierto que se han dado conflictos entre programadores y grupos de teatro, la verdad es que la presencia de los primeros en las reuniones y encuentros de los grupos de teatro, discutiendo problemas de tipo organizativo o ideológico, ha permitido en ocasiones una positiva acción conjunta.

Los grupos han acudido igualmente a la utilización de las *salas comerciales*.

A pesar de que de cara a la difusión publicitaria de algunos grupos las salas comerciales han tenido su importancia, su utilización ha sido en realidad más bien escasa, y reservada generalmente a grupos con cierto «valor de cambio» acumulado de cara al público. En tales ocasiones, los grupos lograron imponer una cierta reducción del precio de las localidades. En este terreno, hay que mencionar los casos atípicos de algunas salas comerciales (como el Capsa en Barcelona o el Teatro Alfil de Madrid), que han estrenado espectáculos de grupos y cooperativas con bastante frecuencia.

Las *semanas de Teatro Independiente* también jugaron un cierto papel. No tanto por su importancia cuantitativa, sino porque en su marco se solían llevar a cabo reuniones y encuentros de la mayor parte de los grupos y programadores y porque de cara al público aparecían generalmente como un muestrario de la producción teatral de los grupos.

Los *circuitos de la emigración*, un tanto desaprovechados si se tiene en cuenta las posibilidades de todo tipo que ofrecen, permitían un contacto directo con público trabajador, una afluencia de espectadores francamente alta y un interés por parte de éstos muy positivo. Es quizá en este circuito donde se daban parte de las mejores posibilidades para establecer un contacto orgánico con el público, y en el que los debates posteriores a cada espectáculo fueron más productivos.

Pero el circuito que ha tenido una importancia mayor ha sido la red de locales abierta por medio de las *Asociaciones de Vecinos*. No sólo en lo que se refiere a la cantidad de veces que ha sido utilizado, sino sobre todo en lo que respecta a su importancia cualitativa, en la medida en que debe ser considerado como un auténtico embrión de *circuitos alternativos*. Su público, inequívocamente trabajador, la forma en que generalmente se incluía el espectáculo en la propia realidad del barrio... hacían de esta red de locales la más interesante de cara al futuro. Los locales, por lo general, eran de dos tipos: o bien locales propios de las AAVV, mal acondicionados, muchas veces de uso habitual de *teatros de base* (grupos del barrio), o bien locales contratados por la Asociación para tales actividades. Interesa señalar que la mayor parte de los locales contratados por las AAVV han sido proporcionados por las iglesias de los barrios. Así, en Madrid, Catalunya y, sobre todo, en Euskadi —realidad ésta que habría que estudiar detenidamente— las parroquias se han convertido en uno de los principales soportes de la infraestructura del Teatro Independiente en los barrios.

A modo de resumen, es bueno insistir en que un de los aspectos esenciales de la parte positiva de la experiencia del Teatro Independiente, aparte de la captación de nuevos públicos, ha sido su papel —poco aireado, pero fundamental— como abridor de *nuevos espacios teatrales*. Frente al espacio teatral tradicional (el escenario italiano) del teatro dominante (que de hecho ya impone, por un lado, unas determinadas restricciones al discurso teatral que se puede emplear y unas determinadas relaciones entre espectador y espectáculo; y, por otro, una determinada marginación social de sectores potenciales de público, y una tajante separación entre el «teatro» y la vida social cotidiana), el Teatro Independiente logró conquistar

un nuevo espacio teatral que habría nuevas posibilidades. Ruptura ésta quizá no suficientemente asimilada, en la medida en que se ha visto en ello al principio más una necesidad (por la imposibilidad de actuar en otros espacios) que una virtud. Y de hecho es también virtud, el momento en la realidad material de la práctica teatral deja de aparecer como algo tajantemente separado de la vida cotidiana, para empezar a inscribirse en ella. Así, los grupos han actuado en garajes, calles, plazas, aulas de institutos, plazas de toros, campos de fútbol, polideportivos, canchas de baloncesto... llevando a cabo un auténtico «rescate» de espacios que caen fuera del monopolio empresarial de locales teatrales.

HACIA UN TEATRO DE CLASE

La producción teatral en el Estado español se encuentra en un auténtico punto de inflexión. Por un lado, una crisis económica aguda del teatro empresarial. Por otro, una situación de desconcierto en el Teatro Independiente, como reconocen los propios miembros de la ATIP. Por último, una propuesta ministerial de «teatros estables» que ya empieza a ser puesta en práctica poco a poco. Los «teatros estables», en la propuesta del Ministerio, no parecen ser más que un recambio de urgencia del teatro empresarial; salas fijas subvencionadas por la Administración y gestionadas por compañías o grupos estables que ofrezcan un teatro de «calidad» acorde con las «necesidades» del público actual y capaz de asegurar ingresos suficientes desde un punto de vista comercial.

Parece evidente que, frente a la opción de los teatros estables, surgen dos peligros. Por un lado, concebir a los teatros estables como la «auténtica» alternativa, capaz de asegurar una producción teatral permanente y acabar así con la llamada «utopía transhumante» del Teatro Independiente y el «romanticismo populista» de los grupos. Tal alternativa supondría, sin más, un auténtico paso atrás, el desperdicio absoluto de los aspectos positivos alcanzados a través de la experiencia del Teatro Independiente, rechazar la posibilidad de estabilizar nuevos públicos y nuevos espacios teatrales... reducir la práctica teatral en la filtración en el Aparato, abandonando todo intento por construir un *teatro de clase*, distribuido a través de circuitos alternativos. El otro peligro es pretender que la contradicción entre Teatro Estable y Teatro Itinerante es la manifestación de la contradicción entre Teatro Dominante y Teatro Revolucionario, lo cual es obviamente un error. Una complementariedad entre ambos puede permitir un doble trabajo: en el interior del Aparato Teatral y en el desarrollo de un teatro alternativo. Sin olvidar, por supuesto, que la auténtica práctica teatral de clase, el auténtico teatro revolucionario, será factible principalmente a través de la segunda vía. Realmente, no es concebible un teatro de clase que pueda ser construido al margen de las condiciones materiales que permitan que sea tal: nuevos espacios teatrales, nuevos públicos y un nuevo discurso teatral. Tres elementos indisociables.

Lo realizado hasta ahora en este terreno, por poco que sea, debe ser aprovechado como cimiento. Las palabras no son casuales. Hasta ahora se ha hablado

de circuitos paralelos, dando así una idea intuitiva de complementariedad respecto de los canales comerciales, de cierta oposición relativa. Un teatro revolucionario no es algo que se desarrolla en paralelo al teatro dominante, sino algo que se le enfrenta tajantemente. De la misma forma, los circuitos alternativos son, en cierto modo, embriones de un nuevo poder en el terreno de la lucha en el frente cultural. Lucha aún desconocida o incomprendida para casi todos nosotros, pero que hay que desarrollar a pasos agigantados.

Para ello, habrá de concebirse la relación entre práctica teatral y práctica política de una forma diferente a como se hizo bajo el franquismo. Como ya señalamos antes, la primera fue entonces, en buena parte de las ocasiones, un complemento agitativo de la práctica política, la canalización encubierta y legal de discursos políticos ilegales. Pero no se concibió a la práctica teatral como una práctica de clase que tenía que jugar su propio papel específico en la lucha de clases. Es por eso que cuando se ha llegado a la legalidad de ese discurso político antes prohibido, la práctica teatral de los grupos (y otras formas de producción cultural con sello de izquierdas) está siendo relegada.

En suma, para poder construir ese teatro de clase será imprescindible que se dé un trabajo coordinado entre organizaciones políticas, sindicales y ciudadanas, junto a los propios grupos, que permita la estabilidad de unos circuitos alternativos que sean entendidos como núcleos de lucha contra la ideología dominante en el terreno cultural. Y será necesario también una producción teatral distinta, que parta de una reflexión autocrítica del Teatro Independiente encaminada a encontrar un nuevo lenguaje teatral y una nueva problemática, abandonando definitivamente el teatro populista de contenido antifascista, basado en farsas y guiños cómplices con el espectador.

En este sentido, no deja de ser inquietante ver hacia dónde empiezan a dirigirse los últimos espectáculos teatrales producidos por sectores de izquierda. Por un lado, se comienza a dar un nuevo giro hacia el *formalismo*, intentando aparentemente encontrar un nuevo lenguaje teatral, pero al margen de las condiciones materiales y políticas que pueden dar sentido a tal investigación. Por otro, la recuperación el *sainte* y del neorrelismo, intentando incrustar en él contenidos políticos de izquierda. Por último, a la sombra de los proyectos de Teatros Estables o Teatro Nacional Popular, una recuperación de elementos de realismo socialista mal encubiertos de «realismo dialéctico».

Es cierto que ese teatro alternativo no parece cercano. El problema no es tanto lo lejos o cerca que esté, sino cómo hacer frente a las nuevas barreras que ya empieza a encontrar en su camino.

M.P.C., G.H. y A.F.T.

EL TEATRO INDEPENDIENTE, EN EL PARLAMENTO*

El señor PRESIDENTE: Pasamos al segundo punto del orden del día: las interpelaciones. En primer lugar, hay una interpelación de los Senadores don Guillermo Alonso del Real Montes y don Joaquín Martínez Bjorkman, sobre la protección al teatro. Parece que va a intervenir el señor Alonso del Real. Puede hacer uso de la palabra.

El señor ALONSO DEL REAL MONTES: Señor Presidente, señoras y señores Senadores, señor Ministro, creo sinceramente que no voy a decir nada nuevo; creo que voy a hablar de cosas que casi todos conocemos y que, por supuesto, el señor Ministro conoce. Del mismo modo, tampoco creo —y quizá sea adelantarme en los acontecimientos— que el señor Ministro me vaya a poder decir después algo nuevo. Sin embargo, es nuestra misión como parlamentarios plantear frente a esta Cámara y plantear frente a la opinión pública un problema fundamental para nuestra cultura.

Hay que repetir una frase vieja, una frase de Federico García Lorca: «El teatro es el barómetro de la salud de un pueblo». Esta frase tiene mucho que ver con otra que pronunció Andrés Amorós en unos coloquios que celebró la Fundación March en junio de 1976. Esta segunda frase era una pregunta. Decía: «¿Está el teatro español actual a la altura de la evolución de la sociedad española actual?». La respuesta, señoras y señores Senadores, me parece que es un no rotundo. Un no que se deduce de mirar la cartelera de Madrid y la poca que hay en Barcelona, porque, por desgracia, en el resto de las ciudades y en el resto de los pueblos de España no hay cartelera de teatro. Si el teatro es la salud del pueblo, Madrid y Barcelona están enfermos y nuestras provincias, nuestras ciudades están muertas.

El papel social del teatro es el papel que consiste en una comunicación amplia, en una reflexión de una sociedad sobre sí misma. Tiene que ser el teatro un catalizador de los procesos de transformación, pero si sólo se comunican a través del teatro las minorías burguesas, esas minorías dominantes que acuden hoy al espectáculo, se puede llegar a decir, como se ha dicho en España por un actor y director importante, que en España al teatro no va el público; van las señoras. Así, pues,

* Interpelaciones realizadas en el Senado por los parlamentarios Sres. Joaquín Martínez Bjorkman y Guillermo Alonso del Real Montes sobre la protección oficial al teatro el 14 de Noviembre de 1978 (extracto).

resulta que el teatro ha abandonado a la mayoría de los ciudadanos, y la impresión que tenemos es que esa transformación no existe y que, por consiguiente, no hacen faltas catalizadores. No hacen falta catalizadores para esa transformación que no existe.

Quiero decir como Jorge Manrique: «Dejemos a los troyanos». Dejemos a la etapa anterior, a la etapa del antiguo régimen, porque, además, ¿qué le voy a decir al señor Ministro de esa etapa si la conoció perfectamente y desde dentro del Ministerio de Información y Turismo? Basta decir que se caracterizó por su horror al planteamiento crítico frente al pueblo a través del teatro. Se caracterizó por montajes gigantes, por su gigantismo, por lo espectacular, por una política de prestigio a través de unos festivales, generalmente poco adecuados, para el fin que se perseguía, se supone, por el centralismo que hoy arrastramos y, finalmente, la corrupción en una modalidad muy española: la picaresca. Sin embargo, ya digo que queremos dejar todo eso aparte y vamos a hablar de qué es lo que está pasando ahora, qué es lo que ha hecho el Ministerio de Cultura recién nacido, hasta ahora. En primer lugar, hay que conceder que el Ministerio de Cultura disponía en el último ejercicio de muy poco dinero.

Naturalmente, disponía de muy poco dinero, entre otras cosas porque el Departamento protagonizó un acto realmente insólito en la historia del parlamentarismo internacional; cuando los partidos de la oposición, el Partido Socialista y el Partido Comunista, pretendieron en un Pleno del Congreso que el presupuesto para ayudar al teatro fuera aumentado, fue el propio titular del Departamento el que dijo que no era necesario. Es verdad que se arrastraba una situación muy mala, una situación heredada. Lo sabemos todos.

Respecto al poco dinero que había, se le preguntó al Director General por parte de las Centrales Sindicales qué había pasado con él. La respuesta del señor Director General fue que para saberlo había que interpelar en las Cortes. Y aquí estamos, interpellando, ya que no pareció suficiente al señor Director General la pregunta formulada por los representantes de los trabajadores de este sector.

Adelantaremos que se subvencionó prácticamente lo ya subvencionado, y esto no es un dato nuestro, sino que es un dato publicado en la revista «Pipirijaina» hace poco tiempo. Se subvencionó una «Celestina», un Strindberg. Por supuesto siempre que estamos hablando de gente del espectáculo que fue subvencionada, no nos estamos metiendo con ella, sino con el criterio que se siguió para subvencionar, que fue un criterio tímido, porque no existían unos criterios propios, unos criterios propiamente culturales para realizar la subvención. Y entonces se dijo: «Si a éstos se les dio el dinero subvencionado, es que eran buenos»; pero se dejaron sin subvencionar las salas Villarroel y Cadarso. Quedaron sin subvención todos estos grupos auténticamente heroicos que están recorriendo la geografía española en unas furgonetas, con una excelente preparación, con excelentes actores, con excelentes técnicos y, a veces, con excelentes libros. Pero eso no importa. Aún dicen las malas lenguas que las ayudas ya estaban repartidas cuando salió la convocatoria del 13 de abril de 1978.

Sin embargo, eso es ya pasado. Hay que mirar al futuro. Hay que mirar qué proyectos tiene el Ministerio al respecto. Sobre ello vamos a preguntar al Gobierno, pero también queremos hacer una referencia a la reciente publicación del Ministerio de Cultura llamada «Dirección General de Teatro y Espectáculos: organización, competencia y objetivos». En ella se habla de convenios con los teatros estables. En ella se habla de convenios con formaciones profesionales no estables y se habla, también, de centros dramáticos nacionales y teatro nacional infantil y juvenil.

En cuanto a los teatros españoles, tienen asignada una cantidad de dinero muy curiosa y parece ser que no se hará esperar del Ministerio una política descentralizadora. Dicen que van a crear un teatro estable en cada provincia. Realmente sueña más a ciencia ficción, considerando el pasado y las posibilidades; pero ahí está.

Se dice que van a surgir cinco teatros estables en el año 1979. De momento existe un teatro estable: el Teatro Estable Castellano, que casualmente funciona en Madrid. Por consiguiente, parece que la idea de descentralización empieza a caer ya por tierra. A veces ese programa (y perdonen si la expresión es un poco vulgar) más que programa parece un chotis, por aquello de «Madrid, Madrid, Madrid», que se repite hasta la saciedad.

Por otra parte, sobre los teatros no estables sabemos que el Ministerio, en su folleto, ha recalcado que el 80% de las solicitudes provienen de grupos de Madrid, tal vez para que nos curemos de espanto si luego las subvenciones se conceden también en un 80% a grupos de Madrid.

Sin embargo, merece especial atención el organismo autónomo «Teatro Nacional y Festivales de España». De él dependen los Centros Dramáticos Nacionales que, naturalmente, están en Madrid. Estos Centros Dramáticos Nacionales tienen un director, una junta consultiva (ya José Luis Gómez lo había dicho en los coloquios de la Fundación March), más un grupo de actores. Se ha buscado un esquema alemán aproximadamente. Por supuesto, no se ha hecho una reflexión sobre el pasado español. En cuanto a la distinción del teatro no se ha pensado en la Barraca del pasado; y en el presente tampoco se ha pensado en los grupos de excelente calidad que están luchando a brazo partido por hacer teatro en nuestras provincias. Se ha contratado, generalmente, a actores que suelen encontrar trabajo; y, además, se ha formado el Centro Dramático Nacional en dos salas, que ya estaban funcionando y lo hacían a un nivel muy interesante, por lo menos en lo que se refiere al Bellas Artes.

Quiere decir esto que parecer ser que esa política exclusivamente conduce a apuntarse un tanto. No conduce, en absoluto, a hacer cultura popular; no conduce a llevar el teatro a todos los rincones de España, que es lo que pensamos nosotros que debería ser. Es un asunto muy vistoso, señoras y señores Senadores, y perdónenme otra nueva comparación vulgar, si digo que es una especie de «Mazinguer Z» que cuenta con detalles pintorescos en su armamento personal, como el animador cultural, que resulta ser el empresario del «Pato a la naranja», «¡Oh Calcut-

ta!», «La Venganza de don Mendo». Este es el animador cultural elegido para esos Teatros Nacionales.

El teatro infantil creo que es explicable que se mantenga en la estructura que se le ha dado, porque algo había que hacer con las señoras de la Sección Femenina. Después de todo no pueden estar haciendo pañitos toda su vida, pero se podía haber solucionado el problema confiándoles otra labor más propia de su edad, porque realmente, meter en teatro a personas de edad tan avanzada parece excesivo. Y eso sí, hay festivales que siguen siendo un exponente más del gigantismo que se perpetúa en la política del teatro. Hay un festival internacional de teatro que cuesta 40 millones; el festival de teatro infantil, que cuesta 10 millones; un festival de teatro clásico del siglo de Oro, que cuesta 24 millones.

Bien; si para algunos los vicios antes señalados de la política del anterior régimen han sido subsanados, en opinión de este Senador que les habla y en opinión de mi compañero don Joaquín Martínez Bjorkman, no. Seguimos con el gigantismo, seguimos queriendo hacer una política de teatro que, además, paradójicamente tampoco da lo que necesita la iniciativa privada. Ya es tópico que en esta sala y en la del Congreso se escuche decir que los socialistas poco menos que vamos a soviétizar el país. Sin embargo, la UCD, que esgrime, generalmente, la bandera de la iniciativa privada, resulta que sólo está haciendo montajes centralistas y montajes paraestatales, y resulta que toda la iniciativa privada que surge en nuestras provincias (España es un país en el que en cuanto hay una fábrica donde haya más de 40 obreros ya están pensando en una función de teatro); esa iniciativa privada del pueblo no se escucha. Esto es lo que sucede más o menos. Pero lo que no se sabe, por ejemplo, es qué es lo que va a pasar con la legislación sobre el tema; no se sabe qué ocurre con ella. Sigue en vigor el Reglamento de policía de espectáculos de 1935. Ese reglamento, todos saben que surgió a consecuencia del incendio del Novedades. El incendio del Novedades le vino como pedrada en ojo de boticario a un grupo de empresarios que están monopolizando en este momento todos los locales donde se puede exhibir teatro comercial, y no se pueden abrir otros porque hay una legislación que impide abrirlos.

Yo preguntaría también al señor Ministro si se han dado una vuelta los funcionarios del Ministerio encargados de esta misión por estos locales, habrán visto que, si teóricamente reúnen los requisitos reglamentariamente establecidos, la realidad es que la mayoría no reúne las condiciones indispensables para hacer teatro. Sin embargo, de esta manera se perpetúa la imagen del empresario con su 50% sobre la taquilla y su dominio absoluto sobre los locales. Sigue en pie una legislación sobre el Impuesto de protección de menores. Legislación del Impuesto de protección de menores que, efectivamente, hay que protegerlos, qué duda cabe, pero que también había que haber protegido a la mecanógrafa que deslizó un error donde decía 0,5% de la recaudación, metió el cinco por ciento, y ese cinco por ciento se sigue cobrando, y ese cinco por ciento nadie todavía se ha puesto a enmendarlo y devolverlo en su justa proporción. Igual ocurre con los Impuestos de Régimen General, que fríen prácticamente a una manifestación cultural como el teatro. Ocurre

también con la Ordenanza de Teatro, de Circo, Variedades y Folklore. Esa legislación necesita ser urgentemente renovada y, en muchos casos, abolida.

Sigamos con cosas que no se sabe qué va a pasar con ellas: subvenciones a proyectos de teatro popular, como, por ejemplo, el que presentó el C.E.T.I.M., y que, naturalmente, fue denegado. El C.E.T.I.M. está compuesto por dieciséis grupos de gran calidad en su mayoría, con 74 espectáculos, 15.000 representaciones, 4.000.000 de espectadores y 2.000.000 de kilómetros recorridos por los distintos vehículos de los grupos que lo componen. Nos ofrecía teatro para toda España, por un costo tan ridículo como 20 millones de pesetas. Naturalmente, se le denegó. Y no sólo a ellos. Podría empezar a hacer una enumeración de grupos altamente cualificados, de grupos que no son grupos de aficionadillos, y que, además, y esto tengo que decirlo, recogen la herencia de lucha por la democratización dentro del teatro. Esos grupos que recorríamos los pueblos antes, reconozco que, cuando yo lo hacía, éramos unos desharrapados; no sabíamos de teatro y no éramos técnicos. Hoy, en cambio, son grupos muy cualificados, que tienen que merecer la atención de la Administración y si no, estaremos cometiendo una injusticia con ellos y con el pueblo español, que necesita verlos.

¿Qué pasará con el apoyo a la formación de cooperativas, como alternativa al paro —esta profesión tiene un paro del 80% en sus componentes— y como alternativa también para romper los clanes en lo referente a locales y a compañías? ¿Qué pasará con una programación seria y coherente para los Centros dramáticos y para los estables previstos —es un decir lo de previstos—, una programación que mire las necesidades del público y no las de particulares, que tienen una cosa ya montada y que pueden sacarla con subvención oficial? Y, por último, ¿qué pasará con el teatro en Televisión Española, cuyo máximo responsable ha llegado a decir a una actriz conocida, hace poco, que allí se va a hacer lo que él diga en cuanto a contratación, sin otros criterios por medio? Le dijo también: «¿No queríais democracia?»

El camino no parece precisamente el de ofrecer al pueblo español lo que necesita.

Por último, señoras y señores Senadores, quiero preguntar: ¿Tiene el Gobierno una política cultural? ¿Qué criterios maneja, aparte de heredar el gigantismo, el centralismo y hasta, en parte, la picaresca de la anterior etapa del teatro?

Señoras y señores Senadores, me parece que el Gobierno sigue teniendo miedo al teatro; me parece que el Gobierno sigue teniendo miedo a que el pueblo español establezca esa comunicación que tiene que establecerse entre los autores y su público; esa comunicación que tiene que establecerse entre el público en sí, para conseguir que, en efecto, el teatro sea un medio de progreso, un medio que consiga, en efecto, hacernos pensar que aquí están cambiando las cosas a partir de ya.

Creo que tengo pocas cosas más que decir. Ya he dicho antes que no iba a contar nada nuevo. Creo que todo lo que he contado es de sobra conocido por todos ustedes. Por eso espero que el señor Ministro me conteste y entre todos intentemos poner solución a ese barómetro de la salud de los pueblos. Muchas gracias.

El señor MINISTRO DE CULTURA (Cabanillas Gallas).— (...)

Voy ahora a referirme al apoyo al sector privado y a cómo se va a realizar este apoyo. En primer lugar, niego —y con ello quiero hacer una advertencia— cualquier afán de ver en la política del Ministerio propósitos de centralización, y desde luego en ningún momento yo me he opuesto a que se me aumentaran los presupuestos.

Pero aparte de estas aclaraciones, quiero hacer una afirmación: El Centro Dramático Nacional no es el único para la realización del teatro en condiciones deseables de estabildades. Convencido de que esto no es así, y de que la misión del Estado es precisamente la de acudir a apoyar la iniciativa allí donde se produzca, hemos entendido que el fenómeno teatral no tiene su respuesta adecuada sólo en la aportación permanente o temporal de fórmulas pensadas y experimentadas en el mayor centro físico de producción teatral del país, cosa que, por ejemplo, ocurre en Inglaterra, donde el 90% del teatro se hace en Londres, sino que dicha respuesta debe producirse en cada lugar de la geografía española donde haya capacidad para ello y donde la necesidad se haya sentido con fuerza suficiente. Por eso es absolutamente necesario la tendencia y el apoyo a los Teatros estables cuya actividad se fomenta y se apoya automáticamente de un modo importante. En este instante merecen ayudas —en el sentido de que han planteado con absoluta libertad su programación de actividades y nosotros no hacemos más que colaborar en la financiación, el centro catalán del «Teatro Lliure», la Cooperativa Denok del País Vasco y en Castilla el «Teatro Estable» castellano, etc.

Y están muy avanzados los trabajos de entrada en funcionamiento de otros como el Teatro del Repertorio de Sevilla, Teatro Ribera de Zaragoza y el Teatro Dramático Regional del País Valenciano.

Creemos que estos teatros estables son la base tratando éste de lo que serán los posibles centros dramáticos regionales. Los centros dramáticos regionales, de los que ya iniciamos la primera experiencia en Sevilla a través de la cesión del teatro Lope de Vega —local de la cadena oficial— y que se ha formado por dos grupos autónomos: Mediodía y Esperpento. Finalmente, el último mecanismo utilizado son las subvenciones a las compañías privadas. Los objetivos de estabilidad profesional y de descentralización teatral se han de cumplir completando nuestra acción con la subvención a conjuntos profesionales que aborden proyectos en los que el repertorio y la itinerancia están contemplados preferentemente. El viejo sistema de subvención al espectáculo aislado nos parece tan superado como inútil; de ahí que este año se hayan suscrito convenios con una serie de Compañías que han optado por acometer proyectos teatrales a largo plazo, con dos o más títulos y con un itinerario que incluya zonas del país en las que el teatro llega de un modo tan poco frecuente como inútil.

A título de ejemplo dedicaré las cantidades destinadas por el Ministerio a estos fines:

Para teatro estables se han destinado 23.400.000 pesetas y para formaciones profesionales y actividades teatrales se han destinado 83 millones, que van desde

la Compañía Ballesteros, Compañía Lope de Vega, Compañía Goyanes, Compañía Nuria Espert, Festival de Sitges, Compañía de Teatro Infantil y Juvenil, Compañía Lucía, Compañía Pedro Civera y Lola Herrera, Sala Cadarso, de Madrid (en donde precisamente lo que se hace es teatro independiente), Compañía Morgan, Compañía Tirso de Molina, Compañía Esteban Fol, Asociación de Actores, Compañía Cores, Compañía Juan José Seoane, Akelarre de Bilbao, Shakespeare de Valencia, Grupo Galio, Grupo de Teatro Adefesio, Centro Dramático Escambajo, Teatro Polichinela de Andrés, Real Escuela de Arte Dramático, Asociación Independiente de Teatro de Alicante, Agrupación de Teatro de Cámara de la Zarzuela, Asociación Cultural Vallecana y otros grupos en Valencia, Cádiz y Zaragoza.

Para jornadas monográficas de teatro, respecto a las que aquí se han objetado afanes de «gigantismo», se han invertido cinco millones de pesetas, y en las representaciones de Almagro el Festival de Mérida 4.300.000 pesetas.

En resumen, hemos tenido durante el año 1978 unas inversiones de teatro, fundamentalmente por vía de subvenciones, que ascienden a 234 millones de pesetas. Con ello hemos superado la consignación que teníamos dentro de la propia estructura de la Dirección, que sólo alcanzaba 187 millones de pesetas. El Ministerio completó con otros fondos del Departamento el exceso y, a través de la Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, fomentó el desarrollo de las actividades y campañas teatrales fuera de España (...).

El señor BEVIA PASTOR: Señor Presidente, señoras y señores Senadores, el Grupo al que pertenezco de Progresistas y Socialistas Independientes ha considerado oportuno participar, a través de mí, en este debate que se origina con motivo de la interpelación presentada por los Senadores del Grupo Socialista Alonso del Real y Martínez Bjorkman, acerca de los criterios sobre política de protección y desarrollo del teatro en España.

Después de escuchar esta interpelación y la respuesta del señor Ministro de Cultura, el Grupo nuestro considera que es preciso insistir sobre la crisis actual del teatro. Crisis que, efectivamente, alcanza unas proporciones enormes y que afecta gravemente tanto desde un punto de vista laboral, ya que son muchos los actores que se encuentran en paro, como, sobre todo, desde un punto de vista cultural. Una política de fomento del teatro no adecuada (quizá porque no ha tenido el apoyo suficiente, o porque aquellas posibilidades de apoyo se han dado básicamente al teatro comercial) ha hecho —como ha apuntado antes el Senador señor Alonso del Real— que el teatro se haya desvinculado de la realidad (...).

Pensemos que hay previamente la tremenda realidad de un pueblo que existe ahí debajo y que tiene una cultura; que los distintos proyectos hechos desde el centro no pueden ser los de Madrid, básicamente pensados en Madrid, por autores de Madrid; proyectos que han fomentando esa crisis, esa sangría que ha sido la emigración de los hombres de la cultura; andaluces que no han querido desarraigarse de Andalucía; aragoneses que no han querido romper o desarraigarse de Aragón y que para poder hacer cultura han tenido que venir a Madrid. Esos proyectos

creo que son insuficientes. No nos vale tampoco ni siquiera unos proyectos que pueden ser en cierto modo artificiales en cuanto que contemplan la creación de un centro de teatro en una ciudad determinada, pero que están pensados para esa ciudad y no para todo un pueblo que es mucho más amplio que esa ciudad.

No se cuenta con toda la enorme riqueza de la realidad existente en España. Yo no quiero hablar de regiones concretas, pero en Alcoy, en la provincia de Alicante, hay un Grupo de teatro, «La Cazuela», que contra todas las posibilidades, sin casi ninguna ayuda, por encima de todas las desesperanzas, lleva veinticinco años haciendo teatro y que podrían ser como los gérmenes de unos teatros comarcales que a la vez fueran creando toda esa infraestructura, todo ese tinglado que fueran los teatros de las diferentes nacionalidades de España.

Tampoco quiero hablar de unas asociaciones de público, que no han tenido un respaldo suficiente en donde sí pueden integrarse eficazmente las adolescentes y jóvenes; son asociaciones de público que van al teatro no exclusivamente como un lugar de distracción, que van al teatro ni siquiera como un producto nuevo que se consume, sino que van al teatro dentro de un proyecto de formación de su vida. Les falta ayuda a esas asociaciones...

El señor PRESIDENTE: Le queda un minuto, señor Beviá.

El señor BEVIA PASTOR: Están, finalmente, esas asambleas de grupos de Teatro Independiente que, paradójicamente, se van creando a lo largo de la geografía de los distintos pueblos de España, pero que tienen que centrar sus esfuerzos en su solo lugar, ante la imposibilidad de hacerse presentes en sus regiones por falta de medios. Son unos grupos que acaban en una tremenda frustración y para sus pueblos significan una tremenda infrautilización.

Yo diría, señor Ministro, que hace falta una política adecuada de fomento y desarrollo del teatro y esperamos que el Ministerio de Cultura sea capaz de abandonar el recelo, como el tic de una política centralista, que asuma de verdad sin recelos el hecho de esa pluralidad que España es; que aplique un planteamiento desde aquí y desde ahora para que el teatro vuelva a ser un fenómeno cultural vivo, ese fenómeno al que apuntaba el señor Alonso del Real.

No planteo un paralelismo inicial democracia-teatro, como en la Grecia clásica; me contento con pensar que si la democracia en España va a hacer sus pueblos libres, va a hacer unos pueblos de España yo diría que «en marcha», va a hacer unos pueblos de España como estremecidos por la vida, entonces lo que pido es que la política cultural no sea poner una guinda más, la guinda de encima del pastel, sino que sea un auténtico fermento que traspase y de alguna manera vivifique todas las culturas de los pueblos de España.

El señor PRESIDENTE: Tiene la palabra, durante diez minutos, el señor Xirinacs.

El señor XIRINACS DAMIANS: Simplemente, mi adhesión al interpelante, a sus puntos de vista, y algunas aportaciones más en este debate.

Primeramente, decir que se ha hablado mucho del enfoque a nivel general, que gusta de llamar nacional, cuando quizá el fenómeno cultural que toca al teatro

está marcado, coloreado, por las diferentes culturas que hay en el Estado español, y realmente, si dramático es el estado del teatro castellano, superdramático es el estado del teatro en las demás culturas. En cuarenta años de centralismo hemos llegado a un Centro Dramático Nacional —¡y tan dramático y trágico!— (*Risas*) y a una periferia superdramática y supertrágica.

Me hubiera gustado que en la contestación del señor Ministro se hubiera explicado un poquillo la política que se piensa seguir y que ya se está siguiendo, supongo, en las transferencias a las preautonomías, y luego a las autonomías, en el tema del teatro. Me parece que esto ha quedado sin explicar. En mi tierra, el hundimiento de compañías teatrales es continuo y los Ayuntamientos no ayudan, etc. No sé cómo se resolverá esto.

Otro punto es que se han leído unas listas de subvenciones, de ayuda, cuando quizá en boca de un Ministro nos hubiera gustado, más que una lista, una estadística recogiendo todas las áreas del Estado español por cantidades de población, a ver a cuánto teatro se tocaba por habitante en cada área y en cada zona, porque se puede haber dejado abandonados a otros. Las listas nos dejan en la oscuridad en este punto (...).

Se ha hablado mucho de las subvenciones a los teatros del centro de las ciudades y se ha hablado mucho de compañías importantes que vienen a ser un poco como el museo del nivel más alto de la cultura de un país. Muy bien, creo que tenemos el derecho y el deber de conservar esas cosas, pero la popularización del teatro es otro aspecto importantísimo.

Yo no conozco mucho otras tierras, pero sí la mía, y en mi barrio hay unos locales antiguos en que se hacía teatro y hay comedias sencillas, y hay pequeños grupos, etc. Entonces, los barrios y las zonas rurales quedan abandonadísimos, cuando quizá a través de la Dirección de Cultura Popular —no sé si existe todavía esta Dirección o no— [*El señor MINISTRO DE CULTURA (Cabanillas Gallas): No existe ya*] ¿No existe? Es una pena. (*Risas*). Quizá, digo, se podría promocionar un teatro sencillito de base, un teatro de participación, un teatro en el que entrasen a jugar no sólo las compañías fijas, sino las de aficionados. Esto fomentaría la actividad en el terreno del ocio, ya que, por desgracia, esta civilización moderna nos lleva a que desde niños todos empleemos nuestro ocio en actitudes pasivas: ante la televisión, como castigados de cara a la pared viendo una película de cine, etc. Esto fomenta una enfermedad que tiene nuestra juventud que es la abulia, porque si de pequeños la actividad natural que todos llevamos dentro no tiene salida, entonces esto se tuerce contra uno mismo y acaba en una enfermedad psíquica que es la abulia. Esto es muy malo para la población.

Aparte de esto, me gustaría también que el Ministro, que forma parte del Gobierno y que tiene que ser solidario de todas sus decisiones, tuviera un poquito más de firmeza en el mantenimiento de la no censura. Hay varios casos de personas que se han dedicado al teatro y que están procesados, juzgados y condenados. Yo sé que en el caso de «El Joglars» el Ministerio de Cultura dio el permiso y, no obstante, después, a la hora de la verdad, no mantuvo con entereza, delante

del Gobierno, este permiso que había dado y, por tanto, esto también atenaza la libertad de expresión (...).

El señor MARTINEZ BJORKMAN.— (...)

Con todo el respeto al señor Ministro, le diré que me ha parecido un conferenciante, un animador cultural o un anunciante de televisión sobre materia de teatro. Lo que ha dicho en la Cámara no resulta a la altura de un debate político-cultural, a un gran debate. Como ha expuesto el último Senador que ha ocupado este sitio, el país, como esos nombres que ha repetido y que ya todos tenemos, y hemos tenido siempre, en nuestra mente, no puede tener un planteamiento teatral, en este momento de la libertad y de la democracia, tan pobre, tan ridículo y tan pobretón en todo terreno.

El Gobierno necesita plantearse la cultura, no como un «divertimento», sino como un instrumento de transformación, como bien ha dicho el señor Ministro. Lo que se le ha hecho aquí ha sido una interpelación, pero probablemente él lo ha confundido cuando ha dicho que queríamos una información. Todos los Senadores, todos los miembros de esta alta Cámara de la nación estamos perfectamente informados, mucho más tras el traslado que se ha hecho por el Ministerio de un folleto, de un pequeño libro, que ha dicho por escrito lo que acaba de repetir, pero mucho más pobremente, el Ministro en este acto. Es decir, que una interpelación en la Alta Cámara necesita mayor respeto del Ministro que corresponda, y esto es una afirmación que hago en nombre de mi Grupo, porque mi Grupo se había planteado con todo rigor y conocimiento este debate; un debate que, como digo, el Senador que conmigo firma la interpelación en nombre del Grupo y yo habíamos hecho con un sentido colectivo de todo nuestro Grupo. No podemos aceptar ninguno de los argumentos expresados por el señor Ministro.

En esta rectificación, que tiene que ser muy breve y que asumo con ese carácter, debo decir lo siguiente: que en ese homenaje a Lorca que hemos prestado todos, y en ese aceptar la jurisprudencia del teatro de García Lorca como el barómetro de la vida cultural, de la vida social, de la vida pública de un pueblo, la política actual del Ministerio no corresponde exactamente con los pueblos de España. Tenemos que afirmar que de ese instrumento de transformación, de ese papel social del teatro a que se refiere la UNESCO, estamos muy lejos.

Puedo decir que en las declaraciones formuladas en 1965 por los grupos teatrales, por los hombres y mujeres del teatro de España, en Córdoba, al final de las primeras conversaciones nacionales de teatro, se expresaba una serie de necesidades que en aquel momento de dictadura era simple utopía. Tengo que decir que hoy están vigentes y que aquellos hombres que lucharon a través del Teatro Independiente y que representan lo más vivo del teatro de España no han merecido la ayuda y protección que era necesaria para el desarrollo del teatro español. Se plantea ahora una serie de cuestiones, de las que voy a señalar dos fundamentales.

Los festivales. Todavía el señor Ministro recordará la suspensión de aquel I Festival de Teatro Independiente que con carácter internacional se celebraba en San Sebastián en 1970. Las razones en ese momento fueron de censura, situación

de censura que hoy tiene «Els Joglars», quienes entonces se presentaban en San Sebastián en su primer acto, con el que en aquel momento comenzaban su andadura cultural y política por el país y al cual rindo homenaje desde esta tribuna en toda la significación que tiene, sin entrar en los contenidos jurídico-políticos, los cuales no son de mi incumbencia ni de la de mi Grupo. Tengo que decir que, al llegar ahora a los Festivales de Madrid, no sabemos, dada la ambigüedad del planteamiento del señor Ministro, qué significan; no es digamos que sean buenos ni malos, sino que no sabemos.

Queremos decir que la interpelación hecha al señor Ministro de Cultura queda en blanco. Mi Grupo considera que la interpelación está por contestar. Esta es la situación que colectivamente mi Grupo quiere expresar a través de este Senador, que no es más que la voz de un Grupo que colectivamente pide que el señor Ministro de Cultura exprese la política cultural del Gobierno y concretamente del hecho del teatro (...).

TEATRO INDEPENDIENTE: ¿RESURRECCION O AUTOPSIA?*

Guillermo Heras

Desde hace tiempo está de moda, entre nosotros, hablar de «crisis de teatro». Los santones o gacetilleros de turno relatan desde sus medios de difusión la crónica de obviedades: el abandono progresivo del público del teatro, la carencia de estrenos de autores españoles, la ineficacia de la Administración, la falta de riesgo de nuevas propuestas... Todo esto, lo único que suele vehicular es un discurso de llores y lamentos, en vez de un intento de análisis materialista de las múltiples contradicciones que el trabajo teatral conlleva en sus planos artístico, económico, ideológico y político, al resolverse cotidianamente en la realidad.

En este momento en que la crisis del Teatro Independiente no va a tener más remedio que resolverse en diferentes opciones de política teatral, y en plena borrachera de democracia burguesa, hay quien se avergüenza de su pasado grupal y quien, obviando los resultados obtenidos, no está dispuesto a admitir el trabajo realizado por el Teatro Independiente. Por eso, estas notas quieren ser una reflexión para navegantes olvidadizos, más que un deseo «retro» de resucitar fantasmas. Todo intento de transformación va ligado a unas constantes históricas que se complementan con la práctica realizada en cada situación concreta.

Hay que recordar sin nostalgia, pero también sin amnesia que:

- Los montajes realizados por el grupo de T.I., fueron la respuesta a un teatro dominado por el sentido mercantilista, monopolio de unos cuantros empresarios cerriles, centralizado en Madrid y Barcelona, reprimido por una Administración neofascista a través de sus múltiples órganos de control y censura.
- Desarrollaron una investigación estética que el teatro comercial no permitía, lucharon por una política de distribución de los espectáculos; buscaron los públicos marginados del hecho teatral; practicaron precios asequibles, creando redes de distribución paralelas distribuidas por todas las nacionalidades y regiones del Estado.
- Lucharon contra el paro; crearon cooperativas autogestionarias; insertaron

* Publicado en «Pipirijaina» n.º 10. Septiembre/Octubre de 1979.

formas de producción democráticas; evitaron el estrellismo y la jerarquizaciones; practicaron el trabajo en colectivo.

- Denunciaron la política de la Administración y se enfrentaron a sus Aparatos Teatrales —Ministerio de Información y Turismo, Ley de Policía y Espectáculos, en estrecha colaboración con los Aparatos Represivos— policía, gobiernos civiles, bandas incontroladas, caciques de turno, etcétera.
- Representaron al país en los festivales Internacionales y viajaron por los circuitos de la emigración en sus propias furgonetas, haciendo miles de kilómetros.
- Entraron en contacto con los nuevos autores españoles: en unos casos participaron en creaciones colectivas; en otros, a través de montajes específicos de sus obras. Contribuyeron a mostrar que no todo era la estupidez reinante en los escenarios de consumo.

Pero junto a esto hay una columna paralela donde recopilar los múltiples fallos de táctica y estrategia del trabajo de los grupos. Así se puede señalar:

- La falta de análisis del teatro como práctica significativa, inscrita por tanto en el terreno de las instancias ideológicas. Es decir, una práctica que se inserta en la lucha de clases y que se concreta en el combate entre la ideología burguesa y la ideología proletaria, o más concretamente entre idealismo y materialismo.
- La continua confusión creada entre práctica artística y práctica política así como su ausencia de articulación dialéctica.
- El origen de clase primordialmente pequeño-burgués de los miembros de los grupos y en consecuencia su ambigüedad y sus repetidas incursiones en terrenos de práctica no materialista, como el individualismo o la falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados.
- La falta de investigación del teatro como una práctica específica. Muchas veces la estrechez y el dogmatismo de los planteamientos estéticos reproducía las claves de los espectáculos de las clases dominantes.
- Gran parte de los espectáculos cayeron en el redentorismo y el populismo políticos, cuando lo que pretendían era una supuesta clarificación conceptual para los públicos a los que se querían dirigir.
- Debido a la precaria situación económica, se convirtió en hábito la falta de rigor en el planteamiento del sistema de producción, por lo que unido a la falta de subvenciones desaparecieron gran número de grupos.

Pero no nos engañemos, aquellos polvos trajeron estos lodos. Estos dos últimos años hemos atravesado un tiempo de silencio en el que los restos del naufragio del movimiento de grupos han intentado acoplar sus planteamientos a la realidad luchando de un modo individual, sin apenas contactos entre sí, en un delicado equilibrio entre la mala conciencia y el olvido de los propósitos de unidad que surgieron en otras épocas, aunque tal vez vinieran presionados por causas suprateatrales. Estas reflexiones están escritas en Madrid y no pretenden hacerse extensivas a otras partes del país, entre otras cosas, porque fuera del entorno madrileño

se han producido los fenómenos teatrales más interesantes de la etapa postfranquista, desde el punto de vista artístico y organizativo.

Dividiremos la problemática en dos bloques, por un lado los problemas emanados de la Administración y por otro los niveles más internos y específicos de los propios grupos.

I. DOS AÑOS DE TRANSICION ADMINISTRATIVA

Cuando aparentemente una democracia reemplaza a una dictadura, se produce un espejismo según el cual podría parecer que las instituciones abandonan inmediatamente los moldes de burocracia fascista para convertirse en organismos de gestión. El paso de los señores Mayáns y Pérez Sierra por la Dirección General de Teatro no permitió siquiera gestar el espejismo. Mayáns inundó su gestión de un idealismo paternal lleno de buenas palabras y nulos hechos. Pérez Sierra practicó una política de hermetismo y silencio, basando su programa en un aparente apoyo exclusivo a los llamados teatros estables. Entre los dos consiguieron, en gran medida, el desmantelamiento de muchas células de Teatro Independiente, ahogadas por la falta de ayudas y subvenciones. En 1977 existían en Madrid 17 grupos profesionales. Hoy, apenas puede sobrevivir media docena con propuestas de trabajo coherentes. Fue en la temporada 1977, precisamente, cuando la A.T.I.P. (Asamblea de Teatro Independiente Profesional), se volcó en acciones inmediatas, desde la publicación de manifiestos, ruedas de prensa, pasacalles hasta el encierro durante veinte horas en el Teatro María Guerrero. Sin embargo, todos los esfuerzos por recibir una subvención colectiva que autogestionar se estrellaron en los despachos oficiales. Lo mismo ocurrió meses más tarde con el proyecto de la C.E.T.I.M. (Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid), formación surgida de la A.T.I.P. aglutinando a 16 grupos, que tenían en su historial un repertorio de 74 montajes, 15.000 representaciones, 4 millones de espectadores y 2 millones de kilómetros recorridos. El proyecto que se presentaba era ambicioso. A cambio de 20 millones de pesetas (ni siquiera millón y medio por grupo), la C.E.T.I.M. se comprometía a duplicar sus actividades, tanto a lo que se refiere a los espectáculos como a la apertura de infraestructura, caja común para casos de paro, pagos de la seguridad social, etcétera.

A la interpelación socialista en el Senado donde figuraba la pregunta sobre este proyecto, nunca contestó el ministro Pío Cabanillas. Tampoco se obtuvo respuesta del señor Pérez Sierra en las sucesivas reuniones de la comisión negociadora: una planificación itinerante no merecía el beneplácito de un informe positivo.

La pieza monumental de la política de Pérez Sierra fue poner en marcha «su» Centro Dramático Nacional. Muy pocas cosas más pudimos saber de su gestión teatral. Fue un Director parco en declaraciones, por lo que habrá que investigar en otros lados sobre cuales fueron las ideas dominantes de ese momento. Curiosamente, sobre ese silencio administrativo adquieren especial relieve opiniones como

las que veían la luz en «Hoja del Lunes» y «El País», debidas a la sagaz pluma del señor Haro Tecglen. Estas consejas van desde lo económico a lo sociológico, de lo estético a lo cotidiano y nada tendríamos contra ellas de no ocultar en muchos de los casos un discurso profundamente reaccionario, además de no ser justificable que el prestigio ganado en otro tiempo como comentarista demócrata y de izquierdas pueda esconder una latente práctica inquisitorial. Como ejemplo, baste reseñar su artículo publicado el 5/3/79 en la «Hoja del Lunes» dedicado a —mejor sería decir contra— la sala barrial de «El Gayo Vallecano», y del que extractamos su comienzo:

«La Sala y la Compañía de “El Gayo Vallecano”, son un intento de barrio. Sus condiciones por ahora no son como para estimular la creación de otros, a menos que continúen siendo estímulos, factores como la lucha, la dificultad, el esfuerzo y la vocación.»

¿Qué otros estímulos quedan mientras la Administración siga empleando la discriminación económica y estética —que son evidentes formas de censura— para seguir repartiendo las subvenciones? Los grupos ya están hartos de padecer el sambenito de héroes, mártires o místicos de la pobreza, cuando estos calificativos no son el resultado de una elección, sino la consecuencia impuesta por un sistema que aún sigue viendo el teatro desde una perspectiva mercantilista o de simple valor de prestigio.

II. PROBLEMAS INTERNOS

Desaparición de los circuitos paralelos

Uno de los factores básicos del actual desconcierto de los grupos madrileños, a diferencia de los de otras nacionalidades o regiones, es la carencia de un circuito alternativo bien organizado, que les permita sobrevivir sin tener que aceptar las desfavorables condiciones de la empresa privada, tanto en lo económico (fórmula del 50%), como en lo ideológico (determinación de un público burgués, manipulación estética, sumisión al «star-system» del teatro comercial al uso, etcétera). Durante la dictadura se abrieron unos canales de distribución, generalmente controlados por militantes o fuerzas políticas en la clandestinidad. Al regularse la vida política éstos fueron perdiendo interés por realizar actos culturales, ya que era políticamente más rentable organizar directamente el mitin. A pesar de las buenas intenciones, hasta el momento ninguna organización de izquierda —ni sindicato, ni partido— tiene un planteamiento coherente de la cultura como medio fundamental de comunicación, fuente de placer o motor de la lucha de clases. Unas cuantas frases ideologizadas, colocadas al final de sus programas de política general, no hacen sino corroborar la auténtica catalepsia imaginativa que está viviendo un país que, curiosamente, tiene fama de todo lo contrario. El tema merece estudiarse en profundidad, pues lógicamente va unido a todo un proyecto de auto-organización

de la clase obrera, y eso, hoy por hoy, parece estar incluido, para demasiada gente, en el catálogo de las utopías.

Un lenguaje teatral estancado

El factor más específico de la configuración de cualquier práctica artística es su propio lenguaje, pero este país carece de una tradición en la investigación teórica, por lo que al teatro se refiere, ya que se sigue considerando a esto como una práctica artística menor. Existe, por un lado, el culto a los clásicos inscrito en un sacrosanto museo arqueológico, y al otro el desprecio al trabajo teatral realizado por «ciudadanos dignos de toda sospecha». Todos los tópicos formados a partir del teatro concluyen en entender el montaje como un producto de la intuición, de la generalidad, de los valores innatos, o cualquier estupidez por el estilo. Lejos de esta verborrea idealista, queda la concepción que entiende el teatro como una práctica artística específica, provista de un complejo entramado de signos materiales —el actor, la voz, el cuerpo, la luz, el espacio escénico, la música, etcétera—, articulados a través de un código propio que, al resolverse en su relación con el espectador, determinan si los espectáculos son o no coherentes. El T.I. constituyó un lenguaje contra toda la simbología franquista, pero a cambio quedó profundamente marcado por la represión exterior y por la constante autocensura. Sus claves eran el chiste de doble sentido, el uso de los estilos enraizados en la tradición popular, los símbolos camuflados, la criptología, la farsa, el sarcasmo y ese cierto mal acabado final, que se justificaba por querer dar naturalidad y frescura al montaje, cuando, en realidad, no hacía sino ocultar nuestras propias incapacidades estéticas, fruto de un aprendizaje autodidacta. Es cierto que se boicotearon los códigos dominantes con propuestas estéticas cargadas de aparente modernidad, pero esto no justifica el sobrevalorar los resultados obtenidos, sobre todo si se contempla desde la actual etapa de transición, en la que muy pocos montajes han sabido dar respuesta estética a la nueva sensibilidad.

La salida a esta encrucijada pasa necesariamente por el replanteamiento crítico de los lenguajes anteriormente empleados, así como por la transformación radical del sistema de producción de los espectáculos. Quizá vaya apareciendo entonces la necesaria síntesis entre el signo artístico y la forma de cómo se ha producido, para clarificar a continuación la diferencia entre práctica política, artística e ideológica, sus relaciones y su grado de autonomía.

La organización interna

Se trata del aspecto más críticamente debatido durante todos estos años. Cada miembro del T.I. ha sido casi un militante que servía a unos ideales de política teatral. Cualquiera de los múltiples estudios que nos hablan de la crisis de la mili-

TEATRO AUTOGESTIONADO (COMO DEBE SER)

- Autogestión de los productores.
- Interlocutor autónomo de las fuerzas políticas.
- Agregación basada sobre la identificación de objetivos comunes.
- Fragilidad derivada de la dialéctica que permite a cada cual una maduración y un cambio.
- Tendencia al acoplamiento con la lucha de las masas populares.
- Analítico y tendencioso. Trabaja en la modificación.
- Espectáculos que ahonden los problemas vivos y sin resolver.
- El espectador es un sujeto político.
- Interpreta la tradición literaria y la popular en sintonía con la fase histórica.
- No tiene nada que exportar, pero es diferido en todo el territorio y trata de desarrollar, donde trabaja, procesos de gestión social y formas de organización de los productores culturales.
- Se coloca en el interior de estructuras elásticas y polivalentes.
- Injerta procesos de dinamización cultural sin someterla a la venta de sus productos.

INDUSTRIA TEATRAL PUBLICA (COMO ES)

- Gestión vertical.
- Dependencia de las fuerzas políticas.
- Agregación basada sobre alternativas de poder.
- Solidez basada sobre la jerarquía y la protección.
- Ideología interclasista por definición.
- Problemática y filología son las coartadas de su prudencia política.
- Espectáculos que tratan de conseguir un consenso unánime, basado en la conciencia democrática ya adquirida.
- El espectador es un cliente.
- Propone un repertorio de lectura de la «gran cultura».
- Concibe la descentralización como momento de exportación y colocación de subproductos secundarios y cuantitativos.
- Funcionan en lugares que sirven solamente a sus productos.
- Trabaja sobre el público, con la promoción de la venta de entradas y de relaciones públicas.

tancia política serviría para explicar también el desencanto presente en este sector. La austeridad, las dificultades económicas, las censuras y autocensuras, el autodidactismo constante, el desprecio por parte de otros sectores profesionales, las crisis personales producidas por el largo contagio cotidiano, viajes, alojamientos, descargas, montaje de escenario, representaciones, la convivencia forzada... han ido

disminuyendo considerablemente el número de personas dispuestas a seguir trabajando en los grupos. La mayoría de los actores del T.I. se sienten ahora tentados por los Centros Dramáticos Estables, o por cualquier otro proyecto que pueda acabar con el fantasma de la inestabilidad, mientras que el resto sobrevive, abrumado ante la cantidad de problemas que deben acometerse cotidianamente. El resultado es una auténtica paralización en el proceso de renovación de gentes dentro del T.I. Puestos a sumar desgracias, hay que añadir la progresiva falta de formación profesional, las graves carencias de compromiso con las nuevas necesidades estéticas y políticas, el continuo mal entendimiento del trabajo colectivo, que en lugar de articularse como un sistema de producción materialista, se utiliza como forma de enmascarar la mediocridad, y a veces, hasta la imposibilidad de conseguir trabajo en otro lugar. El cuadro parece derrotista, pero en realidad no es más que el estallido real de la doble crisis estética y económica.

Un punto de inflexión en el momento actual

La prensa ha publicado las declaraciones del nuevo Director General de Teatro, Alberto de la Hera. Casi por primera vez se promete ayuda y promoción al T.I. Si a esta declaración de buenos principios, unimos el reciente triunfo de los partidos de izquierda mayoritaria en gran parte de los municipios del país parece obvio constatar que nos encontramos en un punto de inflexión. Por eso, más que nunca, debemos desconfiar de la dulce melodía de antiguos buenos propósitos y encarar los problemas de una manera activa. Lo demás es inútil retórica de manifiesto coyuntural, práctica muy extendida en otro tiempo con la que enjugábamos nuestra mala conciencia. Esa política activa debe desenmascarar los discursos que se queden en el terreno de las buenas intenciones y nulos resultados. Es necesario terminar de una vez con toda la vergonzosa normativa vigente de los tiempos franquistas —Ley de Policía de Espectáculos; impuestos que no se sabe a dónde van a parar; discriminación en todo lo referente a la Seguridad Social; Ley de Apertura de locales; carencia de un estatuto para grupos y cooperativas; permanencia de censuras; normas arbitrarias para el reparto de subvenciones...—, pero además es precisa una integración de todos los sectores profesionales en organismos de participación y cogestión con la Administración. Sin estas bases generales, muy poco se avanzará en el terreno de la superestructura, y sin esta transformación de muy poco servirá la euforia repentina tras las subvenciones concedidas a unos cuantos grupos para ayudar a cubrir las necesidades más inmediatas de un par de montajes. Es urgente un plan concreto de justo reparto, y una campaña de relanzamiento y promoción de todas las actividades teatrales por parte de organismos estatales, locales y autónomos. Sin ese plan, las subvenciones serán una coartada de justificación para unos y otros, y se reducirán a ser «pan de hoy y hambre de mañana». Por otra parte, la falta de experiencia de los grupos en el manejo de los fondos públicos hace prever, si no se hace con mucho cuidado, un tránsito sin solución

de continuidad entre la «mística de la pobreza» de que antes se les acusaba, a la ampulosa condición de «nuevos ricos».

La fórmula sería, a mi juicio, articular coherentemente el trinomio: sistema de producción de espectáculos/lenguaje artístico/sensibilidad del nuevo público. Los tiempos que corren hacen cada vez más difícil camuflar nuestras miserias estéticas e ideológicas con análisis esquemáticos sobre la realidad.

Por lo que se refiere a los Ayuntamientos democráticos situados en un área del Aparato de Poder, a raíz de las elecciones municipales, no debieran reproducir de manera sistemática fórmulas que en otros países se han visto condenadas al fracaso, tanto en los resultados económicos como en los de política cultural. Si en un reflejo mimético se limitan a crear Teatros Municipales consagrados al prestigio de los nombres y basados en esquemas centralizados, es inútil esperar otros resultados que una inevitable frustración. La política teatral de los Ayuntamientos democráticos debe gestar por un lado un teatro que luche *dentro del Aparato de Dominación*, pero, al mismo tiempo, debe promover un teatro y unos circuitos alternativos *en contra del Aparato de Dominación*, si no quiere perder su condición de opción de izquierdas y terminar por verse envuelto en una doble trampa: no haber creado un nuevo público y haber picado el anzuelo de un teatro de «qualité», evidentemente electoralista, pero escasamente revolucionario.

Tampoco es cuestión de engañarse; la socialdemocracia es algo más que un fantasma y el día que consiga acomodarse en el poder no nos quedará otra opción que la ruptura. Aun así es preciso desarrollar los circuitos alternativos en colaboración con los municipios, independientes de sus propios teatros estables. Los movimientos de base siguen inmersos en la vida municipal. La automarginación es suicida. Es necesario encontrar nuevas fórmulas para que lo que fue efectivo en otro tiempo, no quede hoy condenado a las polémicas estériles.

La evolución de lo que fue el movimiento de los teatros independientes, —hoy, incluso, a falta de nombre que lo define— debe tender a la consolidación de células de trabajo, cooperativas, grupos alternativos, compañías autogestionarias, o como se las quiera llamar. En ellas se debe unir la estabilidad (control de un espacio propio, dedicado a la investigación, en el que se desarrolle un trabajo en profundidad, vinculado en su entorno preciso) con una itinerancia racionalizada, en base a una distribución descentralizadora, programada con eficacia. No hay ya lugar a polémicas sobre formas de producción que son compatibles.

Sorprende que tardíos profetas, desde revistas contraculturales que, curiosamente, hace bien poco defendían a capa y espada al Teatro Independiente, se dediquen ahora, con frivolidad impune a destrozar un fenómeno completo con frasecitas como: «fracasada por inviable y anacrónica la experiencia itinerante, cuyas producciones quedaban inmersas en un miserabilismo empobrecedor, se ha operado un cambio en su mentalidad. Los prejuicios que el Teatro Independiente tenía a todo lo “comercial” han desaparecido. El resultado ha sido el nacimiento de los teatros estables» (J. H. Bartleby. Ozono. junio 1979).

Parece absurdo reincidir a estas alturas en la polémica teatro estable-teatro iti-

nerante cuando nuestra propia práctica nos demuestra su compatibilidad. En la temporada que termina se dan dos exponentes representativos de lo que en otros tiempos se defendía como casi excluyente. Por un lado Juan Antonio de Hormigón, al frente del Teatro Estable de la Complutense, máximo defensor de los teatros estables y de un Teatro Nacional Popular, se ha pasado todo el año ejerciendo la itinerancia con «Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger» a falta de una sala estable, porque la necesidad de mantenerse en el mercado obliga a adaptarse a sus condicionamientos. En el otro extremo, los integrantes del Gayo Vallecano, con una larga trayectoria de itinerancia, han intentado realizar un trabajo mucho más vinculado al entorno vallecano y sus salidas al exterior han sido más reducidas que en otros años.

Está por abrirse en nuestro país un debate que ya se ha producido en los del área europea al que quiere homologarse nuestra bisoña democracia burguesa. No es anacrónico pedir que comience. Proponemos como inicio las notas publicadas en la revista italiana «Scena» (reproducidas por el «Boletín de Información Teatral» editado por la cooperativa Denok de Vitoria, n.º 19, separata 5). Se trata de un esquema propuesto en 1977 sobre los teatros estables (ver cuadro adjunto). En los dos años transcurridos han sucedido muchas cosas, pero aquí está un resumen del estado de la cuestión. Desde él es posible realizar una lectura refleja sobre nuestra situación e, incluso, destruir las falacias y los dogmatismos de etiqueta para que cada quien se sitúe en el terreno preciso de su práctica teatral.

G. H.

MANIFIESTO EN LA CREACION DEL TEATRO LUIS SEOANE*

*Sociedade Cooperativa
Luis Seoane Ltda.*

En la primera de 1980, un grupo de profesionales del teatro gallego decide constituirse como compañía y elaborar el proyecto de una sala que se instalaría en La Coruña, en régimen de sociedad cooperativa. Los motivos de esta decisión obedecen a consideraciones de tipo cultural, social y económico, deducibles de la situación actual del teatro en Galicia, las cuales resumiremos brevemente a continuación.

En la década de los setenta, surge un movimiento teatral de grupos puramente vocacionales que ven en el teatro un medio de colaborar al resurgimiento del País en lo cultural, social y político. Entre las conquistas importantes de estos grupos señalaremos, en primer lugar, la implantación del uso del gallego en el escenario, que hoy es una realidad irreversible. Otra conquista sería el trabajo itinerante, única forma de llegar a aquellos núcleos de población que no tienen acceso a la cultura. El movimiento implicaba, además, la aparición de una literatura dramática enraizada, por una parte, en la sociedad gallega —con reflexión de sus problemas específicos—, y, por otra, la incorporación, en el plano estético y teórico, de las conquistas del teatro contemporáneo desde una perspectiva universal.

Ahora bien, este proyecto se quedó estancado, sin otras perspectivas que las de perpetuarse a sí mismo, cuando la propia evolución social iba exigiendo formas y fórmulas nuevas. Hoy se hace necesario ya un planteamiento más estable y riguroso del trabajo escénico. La itinerancia, que sigue siendo necesaria, tiene que establecerse a partir de la investigación, y no del simple uso. Pensemos que los propios grupos profesionales que hoy trabajan en Galicia practican la itinerancia como único recurso de subsistencia, no como resultado de una elección, de un compromiso libremente establecido.

Sin embargo, las ciudades gallegas pueden sostener pequeños teatros, e incluso diríamos que su composición demográfica —son ciudades que crecen por la inmigración rural derivada de una especial situación económica— y su composición

* La Coruña, 1980. Traducido del gallego.

social —más variada que nunca— exigen el establecimiento de esas áreas de reflexión y comunicación que son las salas de teatro. Tantas como fueran precisas en cada ciudad, según las circunstancias y características de cada una. Cada sala con su público, con sus abonados; cada una, respondiendo a las peticiones y a las exigencias de su marco. Y en la sala, una Compañía titular: un grupo de profesionales comprometidos en la tarea de estudiar, ensayar, diseñar, actuar, programar y producir; que tienen la investigación como principio de trabajo y la comunicación como meta. Que asumen el compromiso de profesionales de la escena con todas sus consecuencias.

En esta perspectiva, el grupo aludido al principio, compuesto por seis personas con un dilatado historial de dedicación al teatro, acuerda constituirse como compañía de repertorio, en régimen de sociedad cooperativa, que tendrá como primera misión la de abrir en La Coruña una sala, que se llamará TEATRO LUIS SEOANE, en homenaje al gran artista —también autor teatral y escenógrafo— recientemente desaparecido. A efectos de tal denominación, los promotores tienen concedido el correspondiente permiso de Maruxa Seoane, viuda del artista, así como la expresión de su solidaridad con la idea de la empresa.

OBJETIVOS

Los objetivos del Teatro Luis Seoane son:

Contribuir a la normalización del teatro en Galicia, ampliando sus perspectivas en los siguientes aspectos:

- a) Profundización teórica.
- b) Investigación como principio de creación.
- c) Revisión de la vieja literatura dramática gallega y promoción de la nueva.
- d) Relación con la dramaturgia universal.
- e) Apertura de una vía profesional al teatro gallego, lo que implica:
 - Preparación del actor.
 - Mejora de las condiciones técnicas del trabajo escénico.
 - Mejora de las condiciones socioprofesionales de los trabajadores de la escena.
- f) Implicación del público en el hecho teatral.
- g) Implicación del teatro en la vida social.
- h) Dotar a La Coruña de una sala moderna con programación regular.

EMPLAZAMIENTO Y CARACTERÍSTICAS DE LA SALA

La sala estará situada en un lugar céntrico de La Coruña, a fin de facilitar el acceso de una mayoría de espectadores.

No va a ser una sala especializada en un determinado tipo de teatro o que atienda

a la demanda exclusiva de un determinado público, sino un espacio que se abre, a través de la investigación, a las más diversas formas dramáticas; pero siempre con un criterio de independencia, dignidad y solvencia profesional.

El edificio de la sala será diseñado de acuerdo con las necesidades de expresión y comunicación que presenta el teatro en nuestros días. Dotado de los servicios que establece la legislación, la sala de teatro propiamente dicha estará concebida como un espacio libre en el que se situarán, de acuerdo con las necesidades de cada espectáculo, los dos ambientes clásicos, platea y escenario, de manera que pueda variar el punto de mira del espectador conforme al modo de relación que se pretenda en cada caso.

La capacidad máxima de la sala será de 200 espectadores y habrá una o dos funciones por día, un horario ajustado a las necesidades y costumbres del público coruñés. Asimismo, el precio de las entradas, que será fijo y único, no sobrepasará notablemente al de las salas de cine.

Se emitirán bonos anuales que darán derecho a asistir al abonado, solo o acompañado, a todas las funciones que desee, y también a recibir gratis los números del «Caderno do espectáculo» que se publicarán.

Con carácter periódico, habrá funciones y jornadas especiales, con descuentos en el precio, para estudiantes, trabajadores manuales y, en fin, para aquellos sectores que tienen más difícil el acceso a la cultura.

PROGRAMACION

La programación, columna vertebral del Teatro, será establecida con un criterio amplio, atendiendo a estos dos aspectos:

- a) *Programación regular.* Es el mismo repertorio de la Compañía Titular, consistente en un mínimo de cuatro espectáculos anuales, en idioma gallego, enmarcados en estas categorías: clásico universal, contemporáneo universal, clásico gallego, contemporáneo gallego e investigación escénica libre.
- b) *Programación eventual.* Comprenderá aquellos espectáculos contratados periódicamente por la Cooperativa: teatro, concierto y ballet, principalmente. Con independencia de idiomas y de géneros.

La programación regular consistirá en una función diaria, a excepción de sábados y domingos, días en los que habrá dos funciones, y lunes, que será día de descanso. Este criterio no es fijo, sino que quedará subordinado a los dictados de la experiencia.

Se tratará de incluir, periódicamente, y con horario especial, teatro infantil. La Compañía intentará siempre que la programación regular sea:

- Amplia, reveladora de la riqueza, variedad y profundidad del teatro.
- Universal, no universalista; quiere decir, de interés colectivo y enraizada experiencia propia.

- Realista, en el sentido de abordar sólo aquellas empresas que sean fácilmente posibles.
- Equilibrada, que no cojee en direcciones determinadas, sea en géneros, técnicas o estilos.
- Progresista, de manera que vaya incorporado experiencias, tanto en el orden estético como en el social.

CUADERNO DEL ESPECTACULO

Por cada espectáculo programado por la Compañía titular, ésta publicará un CUADERNO DO ESPECTACULO, que llevará, además del texto de la obra representada, una serie de textos de «apoyo»: desde el estudio de la obra y del autor, de la puesta en escena, etc., hasta escritos teóricos e información, dentro de un riguroso carácter monográfico.

TEATRO INDEPENDIENTE NOTAS PARA UNA REFLEXION*

Josep Lluís Sirera

El «teatro independiente» recogió en el momento de su aparición —a finales de la década de los sesenta— buena parte de los planteamientos renovadores del teatro de raíz más o menos universitaria, pretendiendo ampliar claramente el marco de su público potencial... Ya en 1955, Alcoy se mostraba cabecilla de este esfuerzo, con la fundación del grupo «La Cazuela», que ha contribuido a hacer del teatro un fenómeno vivo en la ciudad, aunque nunca se haya atrevido a enfrentarse con suficiente coraje al problema de la opción lingüística. De la misma forma, los numerosos grupos que fueron creándose a lo largo de los años finales de la década de los sesenta tenían esquemas similares, y se encontraban con el mismo problema; naturalmente, en las zonas en las que la castellanización había progresado, la primera respuesta fue la opción por el teatro en castellano, ya que esta lengua ofrecía más ventajas que inconvenientes. En los años setenta, los grupos de teatro se extendieron fuera de los grandes núcleos urbanos (y fuera, pues, del ámbito universitario y para-universitario) hasta llegar a núcleos rurales donde el teatro se ofrecía como un resultado y una alternativa a la larga tradición del teatro de aficionados. Era allí donde hacer teatro en valenciano, para un público avasalladoramente valencianoparlante, no parecía ningún disparate, como pasaba en las ciudades, donde una exigua minoría tenía que arriesgarse a ser considerada nacionalista pequeñoburguesa por el hecho de hacer teatro en valenciano.

No podemos menospreciar el valor de ruptura que significa la aparición de este teatro independiente en valenciano: los que hacían teatro en castellano tenían a su espalda no sólo un mayor número de espectadores «a priori», sino también todo una amplísimo —y muy matizado— repertorio de obras y estilos a los que recurrir. Nada de esto se ofrecía a los primeros (¿quién, cuando ha querido hacer

* Escritas en septiembre de 1980.

Publicado en «Pasat, present i futur del teatre valencià».
Josep Lluís Sirera. Ed. Institució Alfons El Magnànim.
Diputació de València. Valencia, 1981.
Traducido del catalán.

teatro en valenciano, no se ha encontrado de entrada el angustioso problema de qué obras representar?), desconectados de unos autores que no se apercebían —o lo hacían muy imperfectamente— de los nuevos caminos del teatro y cuyas producciones aparecían como muy poco aptas; y esto, sin entrar en el problema ideológico, que inutilizaba todo el volumen de obras analizadas, caracterizadas por un sello religioso —o espiritualista, tanto da— muy poco de acuerdo con los vientos decididamente progresistas que inflaban las velas de los nuevos grupos. De los clásicos, poca cosa. Del teatro catalán, sólo vagas noticias. Había, pues, que recurrir al «bricolage»: había que investigar técnicas de montaje, escenografía, dirección, interpretación... Había que hacer textos que dijeran lo que había que decir —y lo que se quería decir, y lo que dejaban decir— y en la lengua que se había escogido; había que ir a buscar un público en condiciones precarias; había, incluso, que hacer también el propio local teatral. Y había, fundamentalmente, que superar la dura prueba que suponía la gran diferencia existente entre lo que se había pretendido hacer y lo que realmente salía de las manos. No era el momento de las grandes figuras consolidadas, pero los principales nombres de los autores, directores y actores de la actualidad se formaron —para bien o para mal— en esta escuela, la única posible, nos atreveríamos a decir, ante la hostilidad oficial y la indiferencia de las «fuerzas vivas» valencianas, así como de muchos sectores de la cultura del país. Está claro que este teatro no sólo nos ha dejado una presencia en la sociedad civil que antes prácticamente no existía. Además, nos ha dejado también muchas frustraciones, muchos hábitos autolimitantes, muchas maneras simplistas de concebir el hecho teatral, mucho voluntarismo, al fin. Y muy poco trabajo consolidado. Sería injusto, sin embargo, hacer que el teatro independiente cargara con todas las responsabilidades; otros factores —ya mencionados— han influido en ello: represión, indiferencia, deformaciones ideológicas, auto-odio... La lista sería muy larga, porque habría que añadir todas las cosas que han lastrado y lastran nuestra cultura.

Si el esplendor del teatro independiente se corresponde con los últimos años de la Dictadura (cuando se pueden decir más cosas, más fuertes y más a menudo, a pesar de todos los esfuerzos de la represión y de la censura), los nuevos vientos democráticos significaron la crisis de esta concepción teatral, abocada entonces bien a la aceptación consciente de la profesionalidad plena, con los riesgos a ella inherentes (caer en el teatro «comercial», como peyorativamente se llamaba al que se representaba en los círculos teatrales normales, tanto privados como oficiales) o bien a la renuncia de este paso y al mantenimiento, en consecuencia, de una actividad semiprofesional (cuando no de tipo aficionado al 100%) que permite una mayor libertad ideológica. Opción no sólo política, sino también estética: en el segundo caso, la libertad venía contrapesada por una mayor simplicidad y pobreza dramática (menores presupuestos, menos preparación de actores y directores, desconfianza respecto del individualismo y exaltación de la «creación colectiva», tanto en la gestión como en la producción y dramaturgia del espectáculo) y por una forzosa menor repercusión popular. En el primer caso, era preciso un replantea-

miento de los repertorios y modos de actuación, para mejorar la calidad, acercarse a sectores más amplios de público y crear, al fin, un espectáculo competitivo (en la medida de lo posible) y digno a nivel profesional, a pesar de que ello llevara consigo volver al teatro de repertorio, cuando no crearlo, como sería nuestro caso. Lógicamente, la democracia ha reforzado esta última opción, plenamente formalizada, y el teatro independiente ha perdido gran parte de su razón de ser, hasta el punto de ser un término que habría que ir abandonando, hablando —en cambio— de otras realidades teatrales que, a nuestro parecer, podrían estar representadas en los siguientes niveles:

Teatro profesional privado, sometido en parte sustancial a las leyes de mercado, aun cuando pueda disponer de subvenciones para espectáculos, para temporadas o para determinadas representaciones, por parte de organismos oficiales. Esta categoría haría abstracción de la organización y estructura interna, que puede estar concebida como una empresa convencional o como una cooperativa, según los casos, con las lógicas diferencias en las relaciones de producción.

Teatro profesional público, cuando la dependencia fundamental —estructural y comercialmente— sea con el sector público (estatal, autonómico o local). Nos encontramos aquí, en un nivel máximo, con los «teatros nacionales», entidades oficiales de gestión pública, o con los «teatros estables», cuando las ligazones se establecen fundamentalmente a nivel económico sin entrar en el terreno de la gestión. Como es obvio, los «teatros nacionales» pueden ser también teatros locales o comarcales cuando los ámbitos son más reducidos. Por otro lado, la gestión pública no supone dirigismo, porque pueden establecer toda forma de organismos autónomos encargados de la gestión.

A caballo entre ambas opciones, estarían las compañías y los espectáculos producidos por la gestión pública, pero que tienen una vigencia más limitada (unos meses, un montaje, etc.), de forma que son los organismos públicos los que corren con las funciones empresariales. Se trata, ya lo he dicho, de una opción intermedia y, además, circunstancial, porque no altera la situación infraestructural de los mecanismos dramáticos.

Teatro no profesional, que no puede sobrepasar el nivel de la semiprofesionalidad, por falta de «capital acumulado», de fuerzas de producción, de ayuda pública no supone dirigismo, porque se pueden establecer toda forma de organismos posible, asumiría su profesionalidad. No hace falta ni decir que ésta ha sido la situación de un sector muy amplio de la realidad teatral valenciana que, falta de ayuda oficial y de subvenciones de todo tipo, no podía hacer frente a las exigencias económicas que comportaba la profesionalidad.

Teatro conscientemente no profesional, que rechaza por razones privadas o políticas la profesionalidad; así, las compañías de «aficionados» no se plantean nunca el paso a la profesionalidad por motivos particulares, mientras que un sector, numéricamente importante, del antiguo teatro independiente lo hace por convicciones políticas, aunque ello no signifique —en absoluto— que no intenten rentabilizar económicamente también su actividad teatral, aunque las motivaciones de

este tipo estén situadas en segundo término. Aunque los criterios ideológicos son diferentes, el funcionamiento de todos estos grupos es parecido: menor dedicación, preparación de tipo privado y voluntarista, relaciones cooperativas, etc.

J.L.S.

CONCLUSIONES DE LAS CONVERSACIONES DE EL ESCORIAL *

Reunidos en El Escorial los días 22, 23, 24 y 25 de mayo de 1980 los colectivos teatrales y profesionales del teatro abajo firmantes, constatamos:

- Que el teatro actualmente en nuestro país, en su forma dominante, está tipificado por su condición de mercancía, sometida a las leyes de mercado libre. Los síntomas que su producción y financiación presentan hoy evidencian una crisis no simplemente coyuntural, sino profundamente estructural, que pone en peligro la propia supervivencia del hecho teatral.
- Que frente al teatro/mercancía existe otro teatro, no basado exclusivamente en la obtención de beneficio, sino en su valor cultural, estético y social, un teatro que se formula específicamente como hecho cultural, y cuyas características vienen definidas por los supuestos siguientes:

A) ORGANIZACION

Contempla todas las formas que garantizan la continuidad del equipo teatral y la no apropiación individual del producto social, es decir, aquellas cuyos fines no son lucrativos, y cuyos beneficios se reinvierten en la reproducción de la práctica teatral.

B) PRACTICA TEATRAL

Considera todas aquellas que persiguen la integración de todos los elementos que confluyen en el hecho teatral, dentro de una actitud de búsqueda e investigación, con un carácter de formación continua.

C) REPERTORIO

Plantea una programación que cumpla una función sociológica progresista, y satisfaga una necesidad estética.

D) OBJETIVOS

- 1) Mantener la existencia del teatro como hecho cultural y artístico, constantemente amenazada por el teatro/mercancía.
- 2) Elevar el nivel artístico de los productos teatrales.
- 3) Recuperar la vivencia teatral como goce colectivo.

* Elaboradas tras las reuniones mantenidas en El Escorial (Madrid) entre el 22 y el 25 de Mayo de 1980 por diversos colectivos y profesionales del teatro.

- 4) Sensibilizar, captar y ampliar al público espectador.
- 5) Mejorar las condiciones materiales y artísticas en que los profesionales realizan su práctica teatral, tanto en colectivos que desarrollan su actividad en forma estable, como en los que lo hacen de modo itinerante.

Estos planteamientos del teatro como hecho cultural han sido asumidos, además de por los antiguos teatros de cámara y universitarios, y determinadas iniciativas de profesionales y entidades con marcado contenido cultural, fundamentalmente por los teatros independientes.

Todo este proceso ha desembocado en un movimiento teatral en transformación que, partiendo de estos objetivos, busca su reconocimiento.

Para asegurar el desarrollo de este movimiento consideramos imprescindible por parte del Estado:

- a) el reconocimiento como interlocutores válidos,
- b) la eliminación de todo tipo de censura, económica, estética e ideológica, al amparo del artículo 20 de la Constitución,
- c) la creación de una política teatral y la adecuación de su gestión por parte de la Administración en base a los enunciados contenidos en las conclusiones que a continuación exponemos.

Conclusiones básicas para un desarrollo eficaz del hecho teatral

1. Consideramos totalmente insuficiente la dotación presupuestaria destinada a la cultura en general y al teatro en particular, y exigimos su homologación con la de otros países europeos, así como su equiparación —por lo menos— con la atención que la Administración dedica a otros sectores públicos.
2. Según nuestro criterio la actividad teatral se practica según cuatro distintas modalidades de empresa:
 - a) De gestión pública.
 - b) De gestión cooperativa.
 - c) De gestión mixta.
 - d) De gestión privada.

Es teatro de gestión pública todo aquél que sea producido y financiado íntegramente por la Administración, en sus distintas modalidades de: central, municipal, provincial, de entes preautonómicos y de comunidades autónomas.

Son empresas de gestión cooperativa todas aquéllas que, en base a las leyes vigentes de cooperación, demuestren su finalidad colectiva, que en ningún momento podrán tener como fin el ánimo de lucro.

Son empresas de gestión mixta las que resulten de convenios entre la Administración y una empresa de gestión cooperativa, que en virtud de un

acuerdo actúen en campañas de gestión pública, manteniendo siempre su autonomía artística y administrativa.

Son empresas de gestión privada todas aquéllas de carácter mercantil-individuales o sociedades que desarrollen su actividad con finalidad y entendida exclusivamente como negocio.

3. Las compañías de gestión cooperativa que se caracterizan por: búsqueda de un nuevo público —investigación de formas teatrales—, política de precios que permita la reducción del coste de las localidades, acercándolo al nivel adquisitivo de todos los sectores sociales —itinerancia compatible y alternada con estabilidad—, utilización diferente de los medios convencionales y no convencionales de los medios de promoción, información y comunicación —nuevas formas de producción—, continuidad en los objetivos que provocaron su formación —duración ilimitada contemplada en los estatutos—, deben ser subvencionadas de forma automática y obligatoria por la Administración —en sus distintos ámbitos— con continuidad y una duración nunca menor a cuatro años y no coincidente con la renovación de la legislatura.
4. Estas cooperativas —tanto de local como de compañía— serán desgravadas de todos los impuestos, tanto los correspondientes al régimen general tributario, como a los que específicamente gravan la actividad teatral. Ateniéndonos a la Constitución (Artículo 12) rechazamos a la Sociedad General de Autores de España, como elemento monopolizante de la gestión de los intereses del autor, lo que no implica que no consideremos el pleno derecho de los autores a vivir de su trabajo y exijamos su libertad para asociarse cómo y con quién les parezca, como en otros países europeos.
5. Las cooperativas no estarán obligadas a contratar técnicos de una asociación determinada, siempre que se cubran los puestos de trabajo que la cooperativa considere necesarios.
6. Se fomentará y subvencionará la construcción y adaptación de locales y espacios susceptibles de acoger representaciones teatrales. No se podrán demoler las salas teatrales existentes. El permiso de demolición comportará la obligatoriedad de construir un nuevo local de las mismas características y en el mismo lugar.

Es imprescindible la reforma inmediata de la Ley de Policía de Espectáculos y del Reglamento de Locales de Pública Concurrencia. Creemos también necesaria la recuperación y contemplación de espacios nuevos, donde realizar las representaciones.

Cuando un local propiedad de la Administración se encuentre en desuso, deberá ser cedido a las cooperativas que lo soliciten para que desarrollen sus actividades, encaminadas a convertirlo en centro cultural.

7. Es obligación ineludible de la Administración:
 - a) realizar una campaña constante de información y sensibilización teatral a nivel estatal, mediante vallas, spots en televisión y otros medios

- de comunicación social, campañas de difusión escolar y ciudadana, etc.
- b) potenciar y ayudar a las compañías y otras entidades que se dediquen específicamente a las campañas de animación.
8. Todas las referencias efectuadas en las anteriores conclusiones son, según nuestro criterio, vinculantes para todas las áreas de la Administración (Administración central, provincial, municipal, de entes autonómicos y de comunidades autónomas).

Esperamos que el presente comunicado produzca efectos reales inmediatos, ya que la no proyección práctica de los trabajos efectuados en este Seminario —y nunca el trabajo en sí mismo, que ha permitido la reunión y el contraste de opiniones de aquellas personas que, desde los mismos presupuestos ideológicos, participan desde hace años en el teatro— implicaría la no rentabilización plena de una partida presupuestaria que forzosamente debe ser utilizada en bien del hecho teatral, de sus profesionales y, en definitiva, de la sociedad.

Colectivo Margen	(Asturias)
A-71	(Barcelona)
Compañía Adrià Gual	(Barcelona)
Roba Estesa	(Barcelona)
Centro Dramático de Badajoz	(Badajoz)
Troula	(La Coruña)
Cómicos de Legua	(Bilbao)
La Carátula	(Elche)
Ditirambo	(Madrid)
Gayo Vallecana	(Madrid)
Compañía de Acción Teatral	(Madrid)
Espolón del Gayo	(Madrid)
Sala Cadarso	(Madrid)
Tábano	(Madrid)
Teatro Libre	(Madrid)
Teatro Estable Castellano	(Madrid)
Teatro Estable Navarro	(Pamplona)
Teatro del Matadero	(Murcia)
Teatro del Mediodía	(Sevilla)
Esperpento	(Sevilla)
Teloncillo	(Valladolid)
La Frasca	(Valladolid)
Cooperativa Denok	(Vitoria)
Antonio Malonda	(Madrid)
Manuel Llanes Barrios	(Granada)
Manu Pérez Aguilar	
Luis Vera	(Madrid)
Moisés Pérez Coterillo	(Madrid)

CRONOLOGIA

POLÍTICA	SOCIEDAD/CULTURA	TEATRO INDEPENDIENTE
1963		
Se renueva con EE.UU. el acuerdo sobre las bases militares Condena a muerte y fusilamiento de Julián Grimau Ejecutados a garrote vil los anarquistas Granados y Delgado Presentación del I Plan de Desarrollo	Secuestran a Alfredo Di Stéfano Bronston rueda «La caída del Imperio romano» Se repone a Casona («La barca sin pescador») por primera vez desde la Guerra «Del rosa al amarillo», de Summers; y «Young Sánchez», de Mario Camus	I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón Jornadas de Teatro Universitario de Murcia El TEC estrena «Darrera versió per ara», de Pedrolo
1964		
Relanzamiento de la economía tras cinco años de «estabilización» Se alcanzan los 500 dólares de Renta per cápita Fraga organiza la campaña de los 25 años de Paz	Se estrena «Franco, ese hombre» «El Cordobés» confirma la alternativa Antonio Gala estrena «Los verdes campos del Edén» Berlanga estrena «El verdugo»	Se crea el Grup Gil Vicente
1965		
Protestas universitarias. Expulsan de la Universidad a Tierno Galván y a García Calvo 13 distritos universitarios rompen con el Sindicato de Estudiantes Universitarios. El SEU desaparece	Muere Alejandro Casona Se estrenan «Nueve cartas a Berta» (Martín Patino) y «El juego de la oca» (Summers) Reaparecen Julio Aparicio y Antonio Ordóñez El Real Madrid gana la liga por quinto año consecutivo	Nacen los Goliardos La Adrià Gual estrena «Ronda de mort a Sinera», de Espriu Conversaciones de Teatro de Córdoba y Festival de Teatro Nuevo de Valladolid
1966		
Ley de Prensa e Imprenta de Fraga Referéndum para la aprobación de la Ley Orgánica del Estado Creación del Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona Jornada de lucha de CC.OO. contra la carestía de la vida	Nace en cine la Escuela de Barcelona Bomba en Palomares El Madrid «ye-ye» gana la copa de Europa Se abre el Teatro Real de Madrid «La caza», de Carlos Saura Marsillach monta «Aguila de Blasón», de Valle-Inclán Santana gana el torneo de Wimbledon	Escandaloso estreno de Los Goliardos: «Ceremonia por un negro asesinado», de Arrabal Se estrena en Madrid «Ronda de mort a Sinera» Se funda el Grup Teatre Independent del CICF Desaparece La Pipironda

POLÍTICA	SOCIEDAD/CULTURA	TEATRO INDEPENDIENTE
1967		
Estado de excepción en Vizcaya	Nacen las Salas de Arte y Ensayo	Los Teatros de Cámara y Ensayo madrileños estrenan en el Teatro Beatriz
Luchas obreras en torno al 1 de mayo. Detención de Camacho y Ariza	Se estrena «El tragaluz», de Buero Vallejo	«27 notas anárquicas a la caza de un concepto» de Los Goliardos
Devaluación de la peseta	Carlos Saura rueda «Pippermint frappé»	
Deportación de numerosos intelectuales y universitarios. Se cierran diez Universidades	Muere Azorín	
	Contramanifiesto en Sitges contra el Nuevo Cine Español, firmado por Drove, García Sánchez, Artero...	
	Luis Buñuel rueda en Francia «Belle de jour»	
	El boxeador Pedro Carrasco deportista del año	
1968		
ETA mata al comisario Melitón Manzanás	Marsillach estrena «Marat-Sade» de Peter Weiss	«Historias de Juan de Buenalma», de Los Goliardos
Estado de excepción en Vizcaya y Guipúzcoa	Massiel gana el Festival de Eurovisión	«Guillermo Tell tiene los ojos tristes», de Sastre-Bululú
Carlos Hugo de Borbón es expulsado del país	Legrá, campeón del mundo de boxeo	II Festival de Sitges
Independencia de Guinea	Se estrena «English spoken», de Lauro Olmo	Jordi Teixidor gana el premio Josep María de Sagarra con «El retaule del flautiste»
	Luis Buñuel rueda en Francia «La vía láctea»	
1969		
Estado de excepción en todo el país	Se estrena el «Tartufo» de Llovet-Marsillach	Apertura del Teatre Capsa
Asalto estudiantil al Rectorado de Barcelona	Salomé gana el Festival de Eurovisión	Los Goliardos hacen teatro en la emigración
El estudiante Enrique Ruano muere en las dependencias de la DGS	Se estrena «Las criadas», de Espert, García y Genet	Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo en el Teatro Beatriz de Madrid
Franco designa a Juan Carlos de Borbón como futuro jefe de Estado	Fernán Gómez rueda «El extraño viaje»	IV Ciclo de Teatro Nuevo de Valladolid y III Festival de Sitges
Estalla el escándalo MATESA	Eceiza rueda «Las secretas intenciones	
Nacen MCE y ORT. Lister se escinde del PCE		
II Plan de Desarrollo		
Se cierra la frontera con Gibraltar		

POLÍTICA	SOCIEDAD/CULTURA	TEATRO INDEPENDIENTE
1970		
Huelgas obreras en todo el país. Los obreros del metal son militarizados ETA secuestra al cónsul Behil Nixon visita España	Se estrena «Tristana», de Luis Buñuel Saura rueda «El jardín de las delicias»	Los Goliardos montan «La boda de los pequeños burgueses» Els Joglars estrenan «El Joc» Tábano estrena «Castañuela 70» Se pone en escena «Farsa y licencia de la reina castiza», de Valle-Inclán, por Esperpento de Sevilla
1971		
«Esta vez, porque sí», lema de una convocatoria en la Plaza de Oriente para exaltar la figura del dictador Se aprueba la Ley Sindical	Se estrena «Luces de Bohemia», de Valle-Inclán Prohiben «Canciones para después de una guerra», de Martín Patiño	Estreno y prohibición de «El retablo del flautista», de Teixidor, por Tábano Joglars estrena «Cruel Urbis»
Se crea la Asamblea de Catalunya	Crisis económica del cine español	Teatro Lebrijano lleva a Nancy «Oratorio»
Boycot a las elecciones sindicales	«Yerma», de Lorca-García Espert Cierre del diario «Madrid»	Crisis de Los Goliardos «Historias del zoo», por el TEI
1972		
Luchas estudiantiles contra la Ley General de Educación Boycot de exámenes en las Universidades Detención de 10 dirigentes de CC.OO ETA secuestra al industrial Zabala	Marsillach y Llovet estrenan «Sócrates» Se monta «Los buenos días perdidos», de Antonio Gala Se abre la Filmoteca de Madrid Muere Max Aub	La Cuadra estrena «Quejío» «Paraphernalia...», de Romero Esteo-Ditirambo Els Comediants montan «Non plus plis» «El retablillo de D. Cristóbal», de Lorca-Tábano
Huelga general	Nace «Hermano Lobo»	Reaparece la revista «Yorick»
1973		
Huelga en Sant Adrià del Besós	«Anillos para una dama», de Antonio Gala	Tábano y La Cuadra viajan a Latinoamérica. Miembros de Tábano se quedan en dicho continente tras el Festival de Manizales
Muerte de un inspector de policía durante las manifestaciones del 1 de mayo Apertura del proceso 1.001 contra dirigentes de CC.OO Franco nombra a Carrero primer ministro	Muere Picasso Nace la «tercera vía» cinematográfica de Dibildos «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice	Joglars estrena «Mary d'Ous» y Ensayo Uno-En Venta, «Anfrisión» Se inicia la creación de Estudio de Teatro «Cuentos para la hora de acostarse», de Esperpento, y «Los viejos no deben enamorarse», de Bululú
ETA mata a Carrero	Ocaña gana el Tour y Cruyff triunfa en el Barça Oscar para Buñuel «Que viva España»	

POLÍTICA	SOCIEDAD/CULTURA	TEATRO INDEPENDIENTE
1974		
Arias Navarro, presidente de Gobierno	«La prima Angélica», de Saura, «Los nuevos españoles» de Dibildos y «Tocata y fuga de Lolita», de Drove	Empieza a editarse «Pipirijaina»
Arresto de Monseñor Añoveros	«La Fundación», de Buero y «Las cítaras...», de Gala	El Pequeño Teatro de Valencia estrena «Las mariposas» de Jaime Carballo
Condena a muerte de Puig Antich	Se estrena «Godspell»	Nace Teatro dei Mediodía de Sevilla
Hospitalización de Franco: la flebitis	Moda «retro»	El TEI monta «Terror y miserias del III Reich», de Brecht
Constitución de la Junta Democrática	Se estrena «El bebé furioso», de Martínez-Mediero	I Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid
Diversas huelgas generales	Cela publica «Oficio de tinieblas»	«Alias Serrallonga», de Joglars, «Robinson Crusoe», de Tábano
Bomba en la calle del Correo		
Cese de Pío Cabanillas y de Barrera de Irimo		
1975		
Fracasa el «espíritu del 12 de febrero»	Martínez-Mediero estrena «Las hermanas de Buffalo Bill»	«La ópera del bandido», de Tábano
Estado de excepción en Guipúzcoa y Vizcaya	«Los palos», de La Cuadra	Lluís Paqual monta «La semana trágica» con el Orfeo de Sants
Se crea la Plataforma de Convergencia Democrática	Se monta «¿Por qué corres, Ulysses?», de Gala	Accidente de Gloria Rognoni (Els Joglars)
Don Juan, expulsado del país	Huelga de actores en Madrid	Se interrumpe el II Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid por orden gubernativa
Fusilamiento de militantes de ETA y FRAP	Deja de publicarse Primer Acto	«Viva el duque, nuestro dueño», de Teatro Libre. «El jardín de los cerezos», de Carnestoltes
Muerte de Franco y coronación de Juan Carlos I	«Furtivos», de Borau, «Cría cuervos», de Saura, «El love feroz» de García Sánchez	I Festival Internacional de T.I. de Vitoria
Jornada pro-amnistía	Se publica «Tiempo de destrucción», de Martín Santos	
Fraga, Areilza, Garrigues...forman Gobierno	Éxito de «Equus» y de «La irresistible ascensión de Arturo Ui», de Brecht-Gómez	
Huelgas generales		

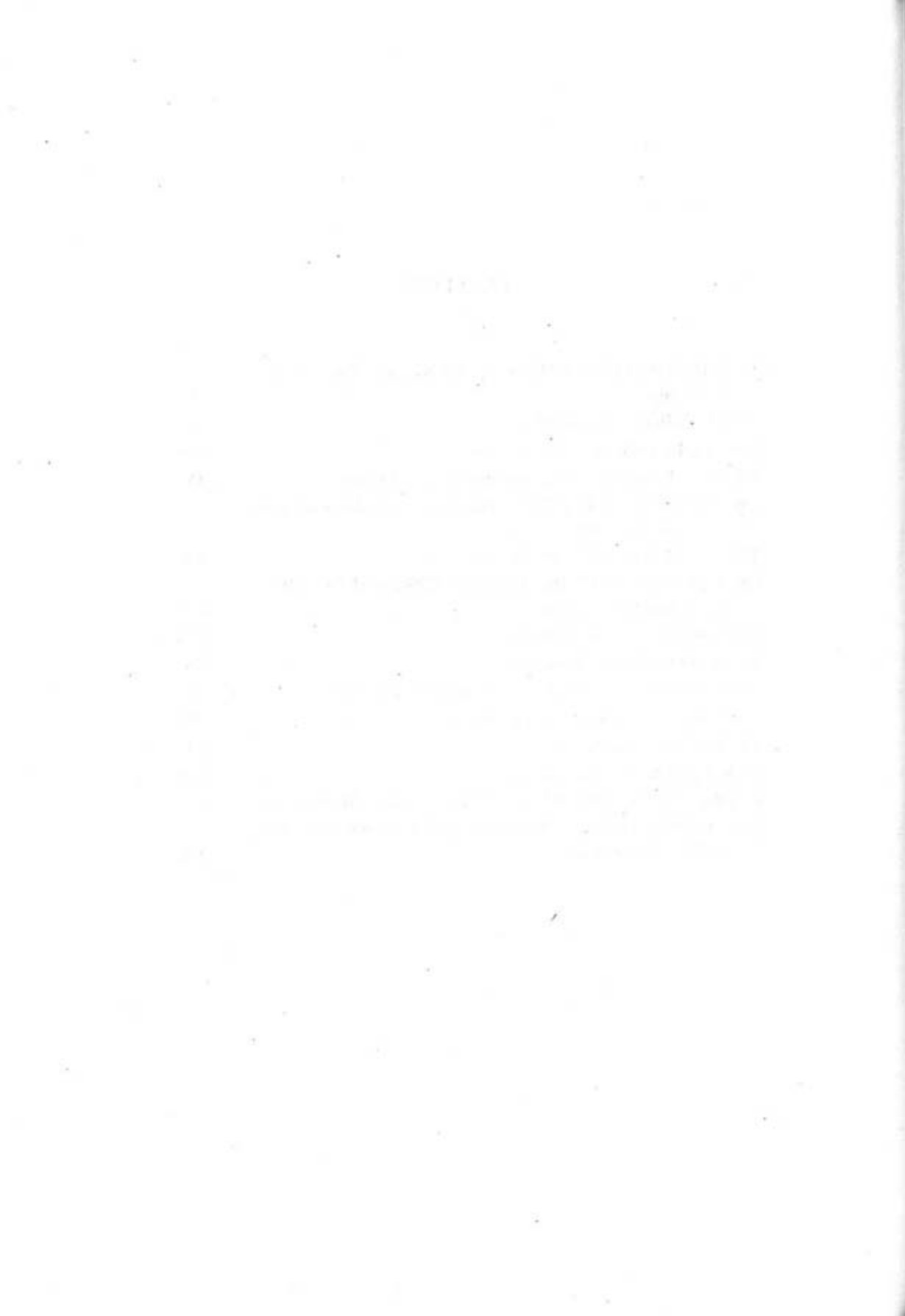
POLÍTICA	SOCIEDAD/CULTURA	TEATRO INDEPENDIENTE
1976		
La policía mata a cinco obreros en Vitoria En Elda, mata a un joven Tábano estrena «Cambio de tercio» Manifestaciones pro-amnistía La Junta y la Plataforma se fusionan en Coordinación Democrática Renuncia de Arias Navarro. Le sustituye Adolfo Suárez Proceso a los militares de la UMD Fuga de la cárcel de Segovia de militantes de ETA, MIL y FRAP Asesinato en Montejurra Referéndum por la Reforma Detención de Santiago Carrillo I Congreso de la UGT en suelo nacional desde 1932 Indulto a los presos políticos	Recitales multitudinarios de Llach y Raimon «Pascual Duarte», de Jesús Franco, premio en Cannes Se estrena «La doble historia de Dr. Valmy», de Buero, «La carroza de plomo candente», de Nieva Angel Facio monta «La casa de Bernarda Alba», de Lorca. Estreno de «El adefesio», de Alberti Desaparece «Hermano Lobo». Aparecen «El País» y «Por favor». Más tarde, «Diario 16»	«Camí de nit», del Teatre Lliure El Buho pone en escena «Woyzeck», de Buchner Cierra el Capsa. Abre el Lliure. Reaparece Pipirijaina «La madre», del G.I.T. y «De la buena crianza del gusano» de El espolón del gallo Se crea la Asamblea d' Actores y Directors y la Asamblea de grupos de Euskadi
1977		
Secuestro de Oriol y Villaescusa Asesinato de abogados laboristas en la calle Atocha Legalización del PCE Convocatoria de elecciones generales. Triunfo de la UCD Legalización de los partidos de la izquierda radical Pactos de la Moncloa Luchas pro-libertad de expresión Relaciones diplomáticas con la URSS	Polémico estreno de «El arquitecto y el emperador de Asiria», de Arrabal, por Marsillach «Las arrecogias del beaterio de Sta. María Egipcíaca», de Martín Recuerda Estreno de «Oye patria mi aflicción» y «El cementerio de automóviles», de Arrabal Éxito de «Oh Calcuta» Desaparición de la censura Modificación del régimen de ayudas económicas al cine español Encarcelamiento de Albert Boadella Congreso de Teatro Alejo Carpentier, premio «Miguel de Cervantes», Jorge Semprún, premio «Planeta»	El Buho estrena «La sangre y la ceniza», de Sastre Fundación de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional (ATIP) Apertura del Saló Diana Estreno de «Schweyk en la II Guerra Mundial», de Brecht, por Tábano Els Joglars ponen en escena «La torna» El Teatre Lliure estrena «Titus Andrònic», «Leonci i Lena» y «La cacatua verde», Dagoll-Dagom, «No hablarás más en clase», Aula 6, «Parábola». El espolón del gallo, «Muerte accidental de un anarquista»

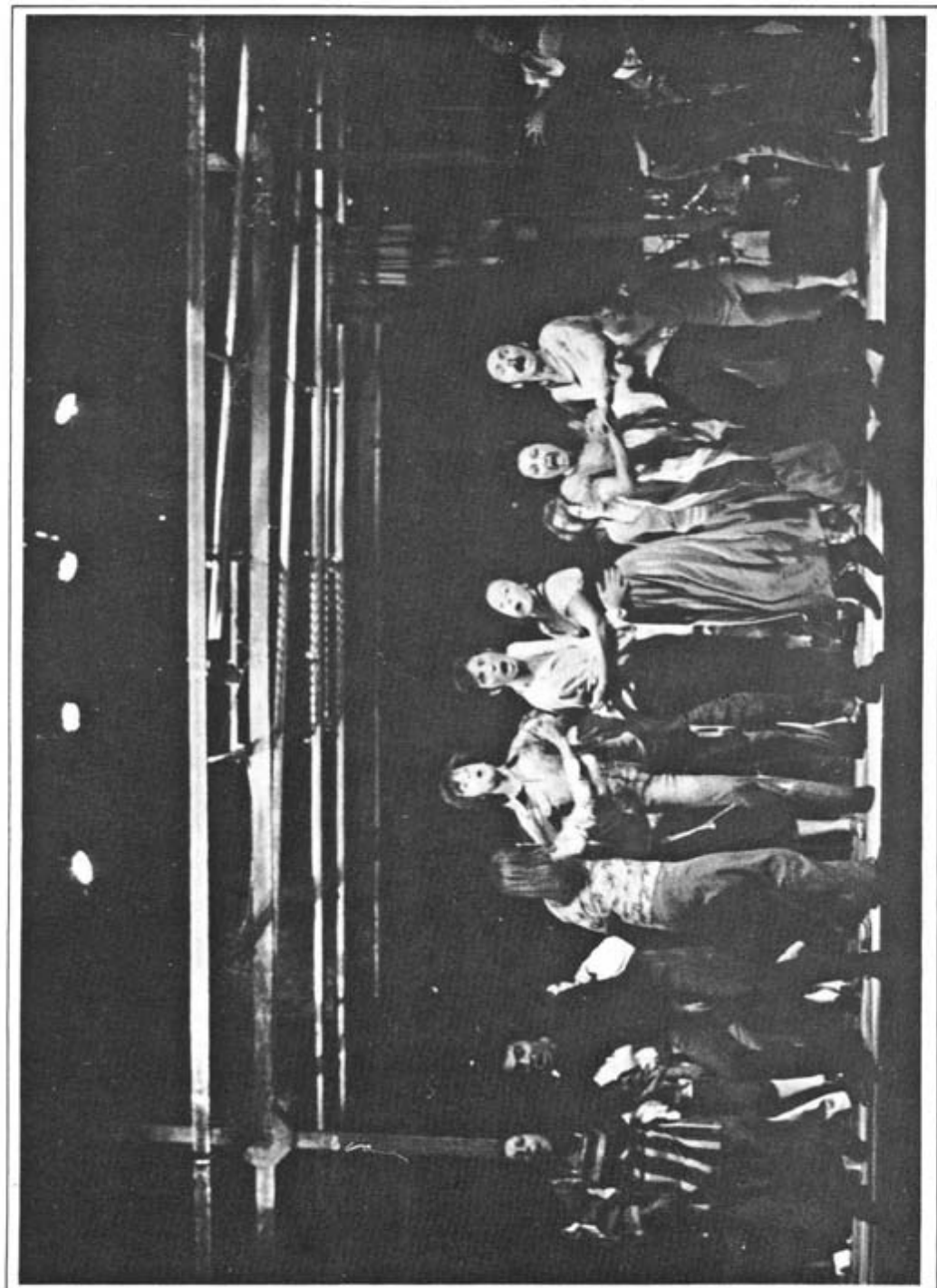
POLÍTICA	SOCIEDAD/CULTURA	TEATRO INDEPENDIENTE
1978		
Operación Galaxia	Echa a andar el Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Marsillach, con el estreno de «Bodas que fueron famosas...» de Rodríguez Méndez	Se abre la sala El Gayo Valleciano
Se aprueba la Constitución	I Congreso Democrático del Cine Español	El Teatre Lliure estrena «La vida de Eduard II de Angleterra»
Catástrofe de Los Alfaques	Se funda el Teatro Estable Castellano, que pone en escena	Éxito de «Antaviana» de Dagoll-Dagom. Els Joglars montan «M-7 Catalonia»
Se agrava la crisis económica	«Así que pasen cinco años», de Lorca, y «Tío Vania» de Chejov	Estreno de «Tú estás loco, Briones», de Fermin Cabal, por la Cía. Monumental de Las Ventas
I Congreso de CC.OO.	Fracaso de «Noche de guerra en el Museo del Prado», de Alberti, por el CDN	
Se unen PSOE y PSP	Dos estrenos de Valle: «La hija del capitán» y «Las galas del difunto»	
Se aprueba el Estatuto de Catalunya		
1979		
Segundas elecciones legislativas. Vuelve a ganar la UCD, pero por poco	Crisis del cine español. Se elimina la cuota de pantalla	Se inaugura la Sala Olimpia
Elecciones municipales. Pacto de izquierdas de mayoría al PCE y al PSOE en las principales ciudades	Buero Vallejo estrena «Jueces en la noche»	«La bella Helena», del Teatre Lliure
Aprobación del Estatuto de los Trabajadores	Marsillach y Llovet reponen una nueva versión de «Tartufo»	Tábano hace una particular versión del: «Macbeth» de Shakespeare
Catalunya y Euskadi aprueban sus respectivos Estatutos de Autonomía	Éxito de «Los baños de Argel», de Cervantes-Nieva	Els Joglars montan «L'Odissea»
Surge el movimiento ecologista	Reaparece Primer Acto	«Andalucía amarga», de La Cuadra
	Polémica de Eduardo Haro Tecglen con diversos miembros de la llamada «nueva generación de autores»	
1980		
Elecciones en Catalunya y Euskadi. Ganan los partidos nacionalistas	Se vuelven a instaurar las cuotas de distribución y pantalla	Denok pone en escena «El rayo colgado», de Nieva
Referéndum autonómico en Andalucía. El Gobierno lo pierde	Esperit-Gómez-Tamayo, al frente del CDN	Estreno de «Laetius», de Els Joglars
Juicio por la matanza de Atocha	Esperit-Lavelli estrenan «Doña Rosita, la soltera», de Lorca	«Naque, o de piojos y actores», del Teatro Fronterizo
Juicio por la Operación Galaxia	Éxito de un autor novel: Francisco Ors con «Contradanza»	Tábano representa a Vázquez Montalbán: «Solamente se vive una vez»
Ley del divorcio. Ley de la enseñanza	El TEC pone en escena a Alfonso Vallejo («El cero transparente») y Nieva («La señora tártara»)	Conversaciones de grupos independientes de El Escorial
Catástrofe de Ortuella	Francisco Nieva, I Premio Nacional de Teatro	

LAMINAS

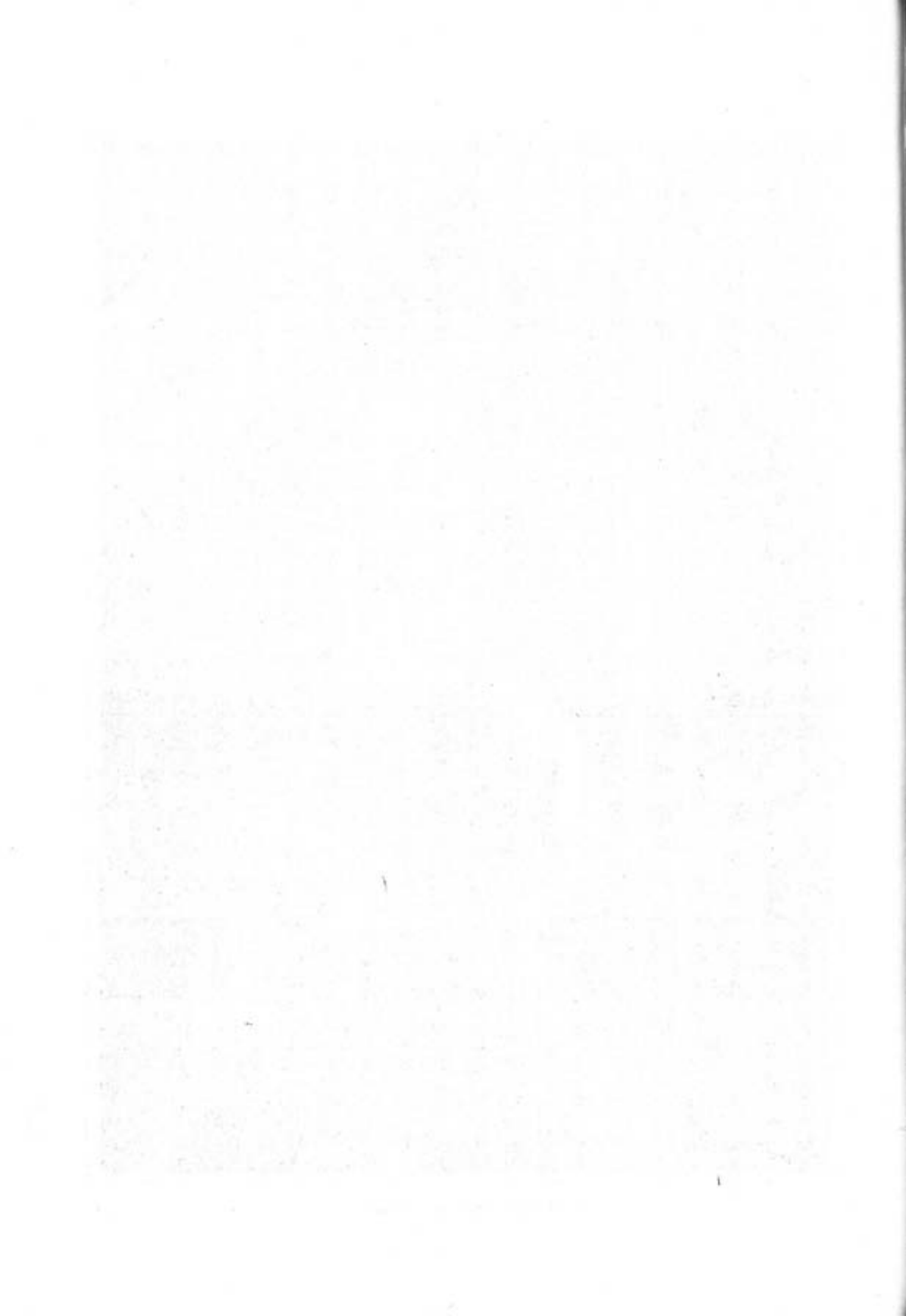
INDICE

TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA: «Parece cosa de brujas»	I
DITIRAMBO: «Pasodoble»	II
LOS GOLIARDOS: «Strip-tease»	III
T.E.M.: «Proceso por la sombra de un burro»	IV
TEATRO DEL MEDIODIA: «Farsantes y figuras de una comedia municipal»	V
TELONCILLO: «Misterio bufo»	VI
ESCUELA DE ARTE DRAMATICO ADRIA GUAL: «Ronda de mort a Sinera»	VII
AKELARRE: «Don Volpone»	VIII
TEATRO CIRCO: «Entremés»	IX
ESPERPENTO: «Arlequín, servidor de dos amos»	X
TABANO: «La ópera del bandido»	XI
EL BUHO: «Woyzeck»	XII
ELS JOGLARS: «La torna»	XIII
PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA: «Las Mariposas».	XIV
ELS COMEDIANTS: «Non plus plis», y DAGOLL DAGOM: «Antaviana»	XV



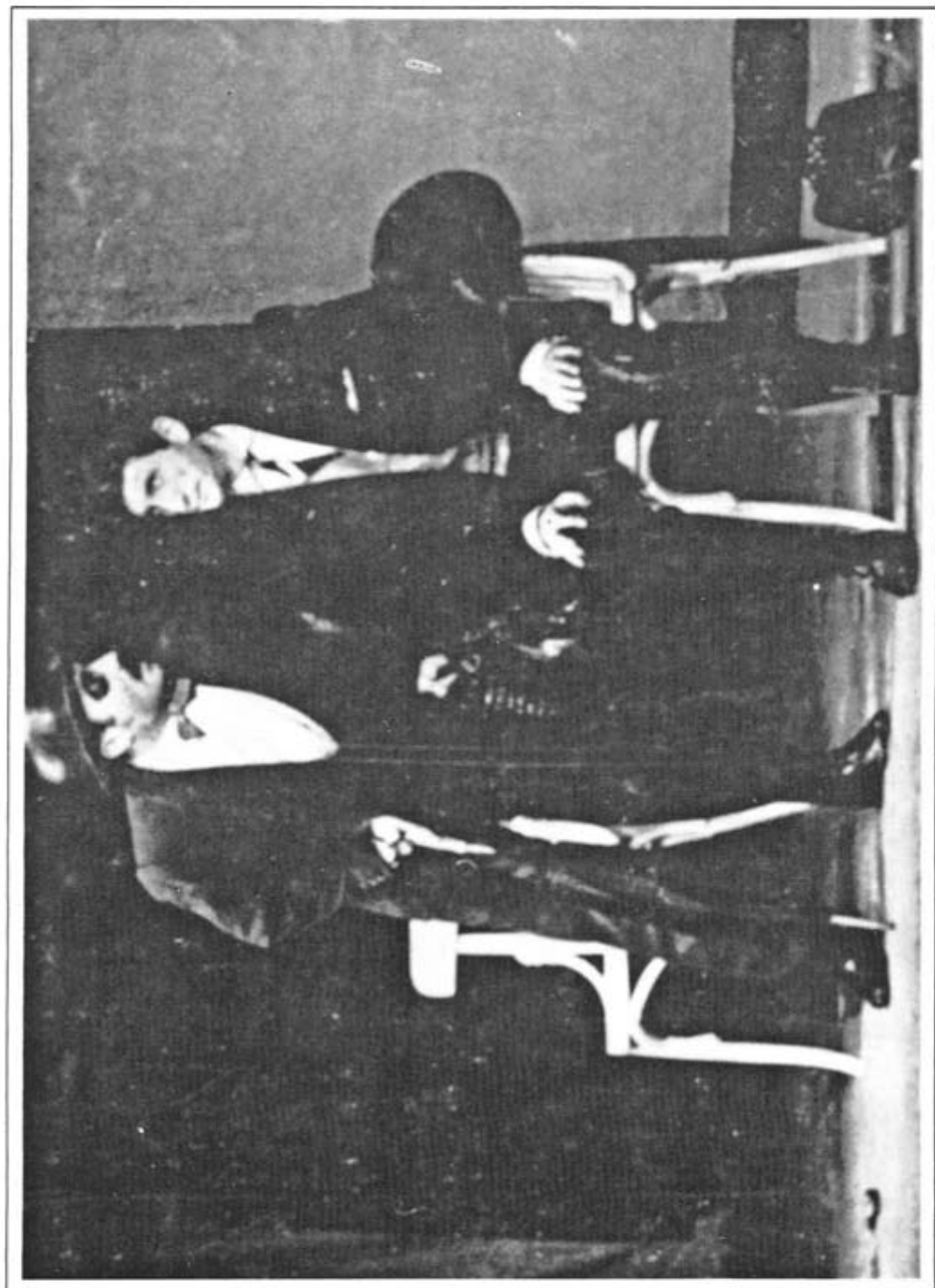


TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA. «Parece cosa de brujos»

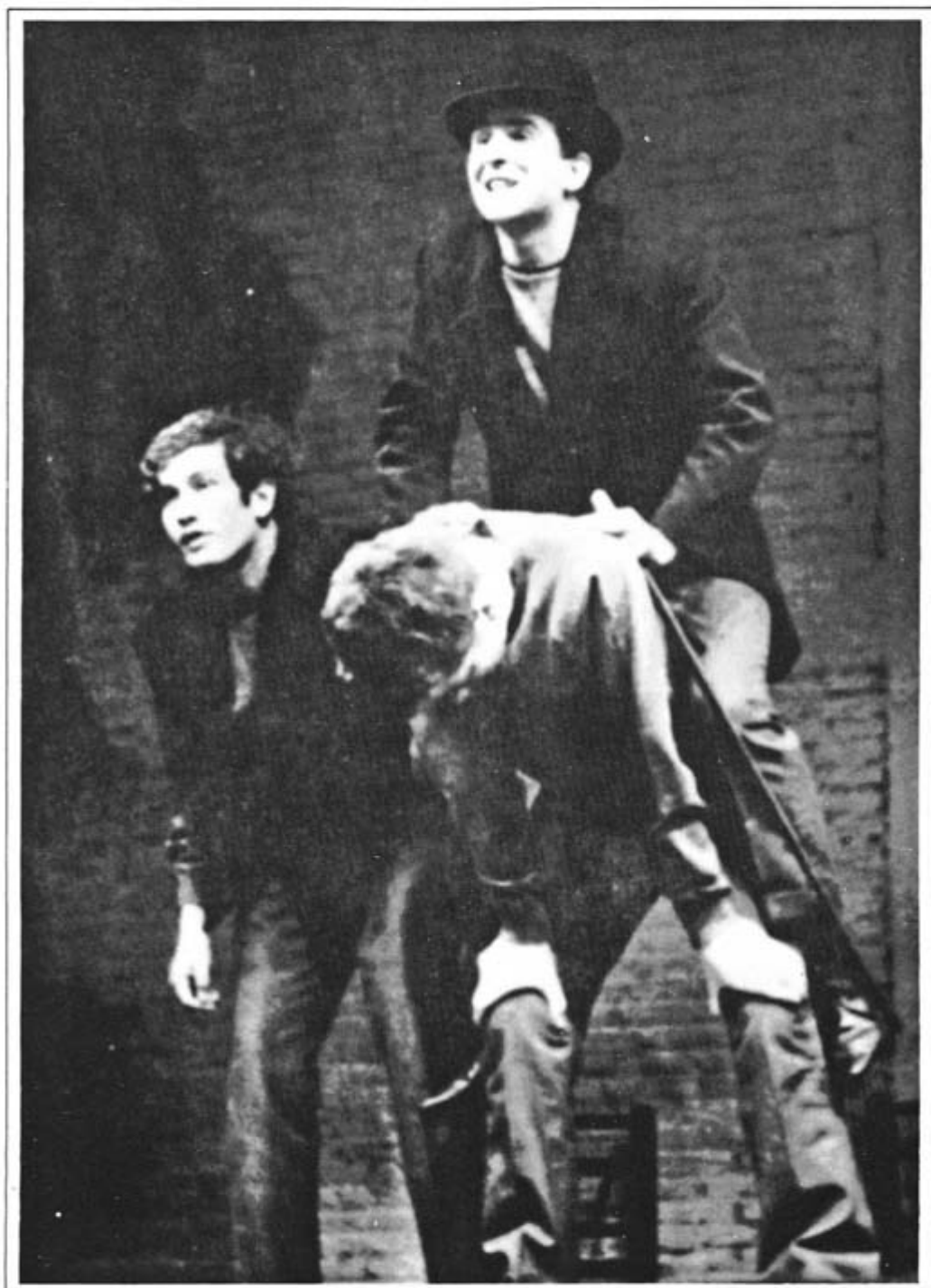




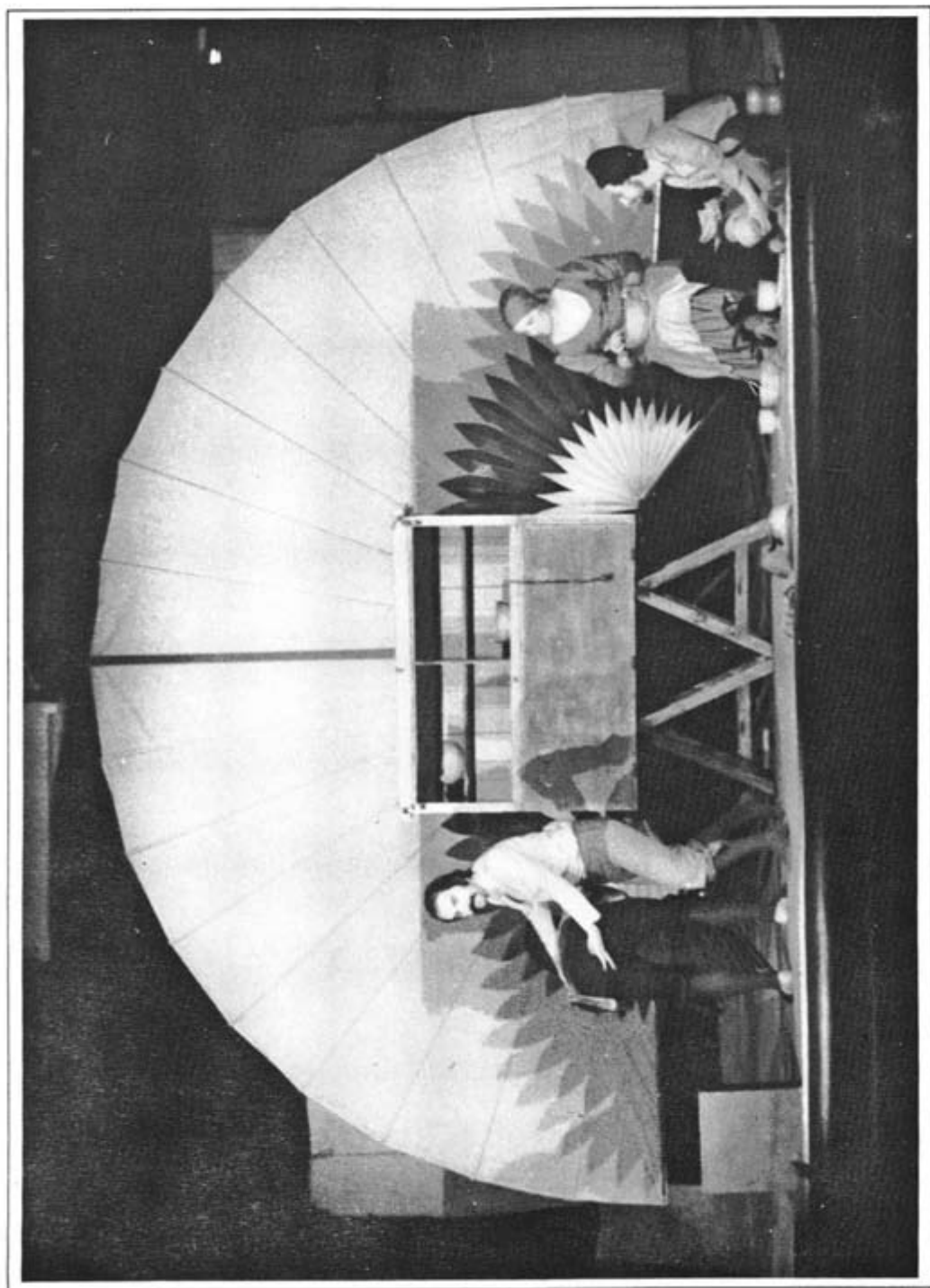
DITIRAMBO. «Pasodoble»



LOS GOLIARDOS. «Strip-tease»



T.E.M. «Proceso por la sombra de un burro»



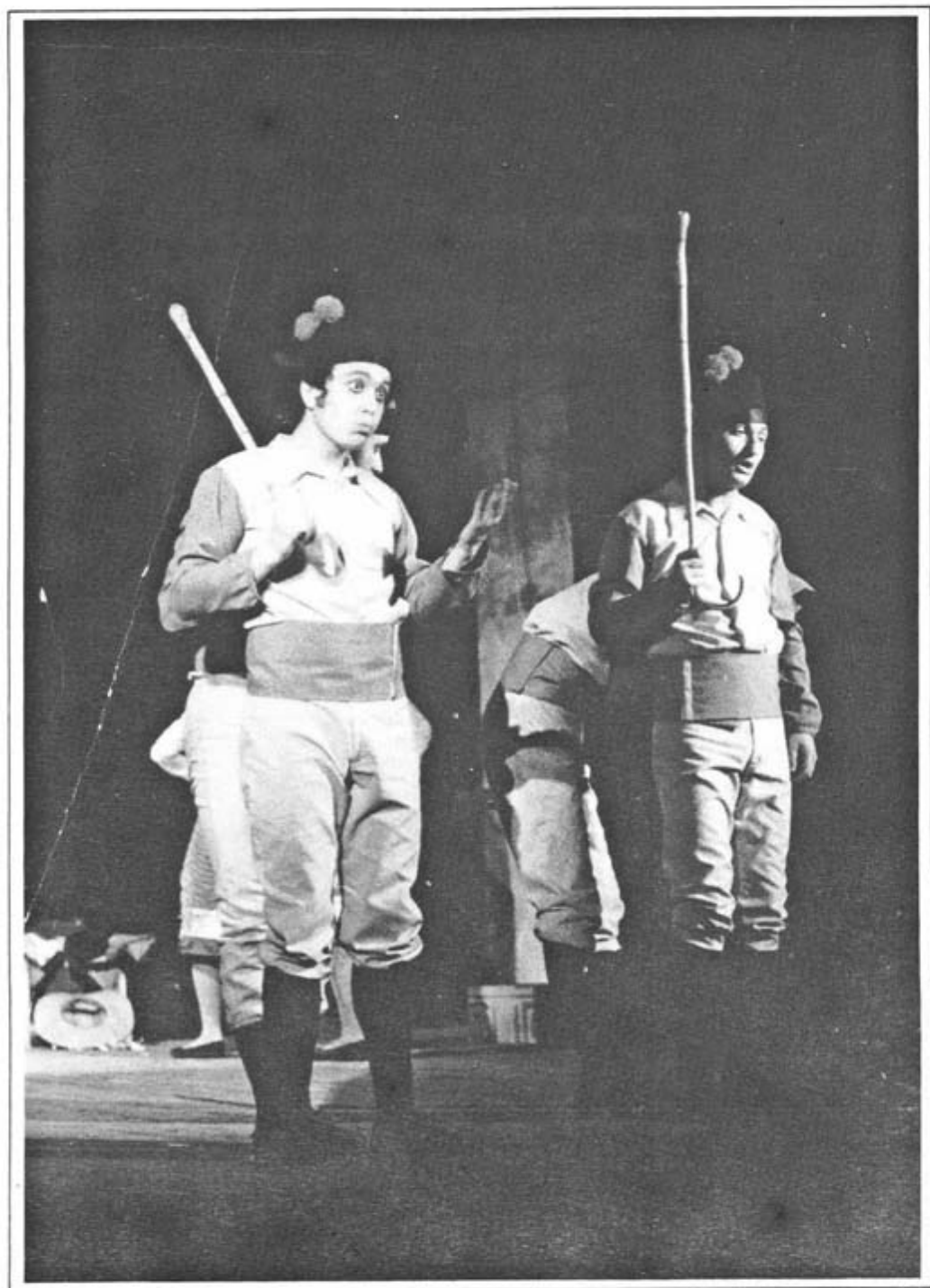
TEATRO DEL MEDIODIA. «Farsantes y figuras de una comedia municipal»



ESCUELA DE ARTE DRAMATICO ADRIA GUAL. «Ronda de mort a Sinera»



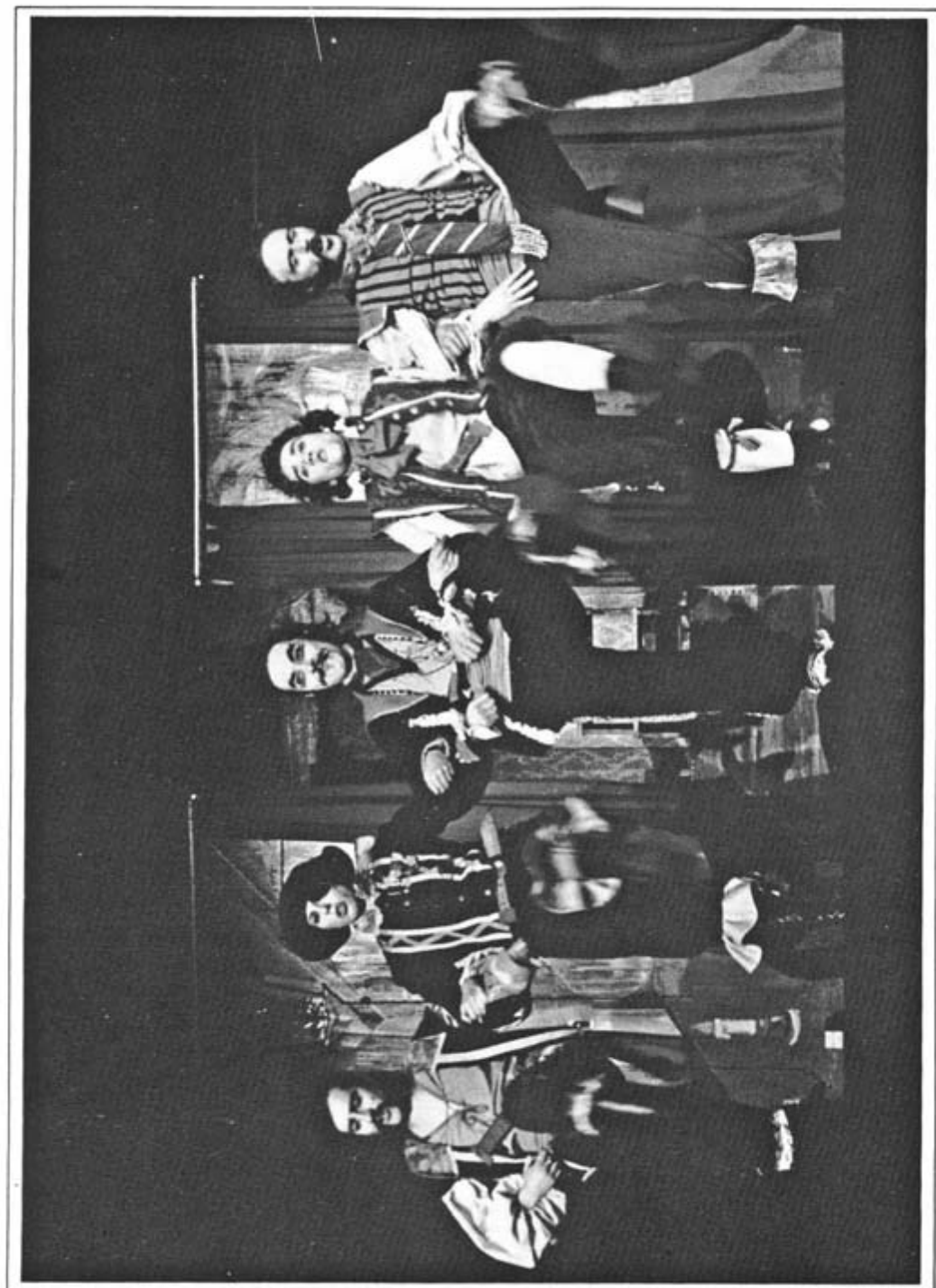
AKELARRE. «Don Volpone»



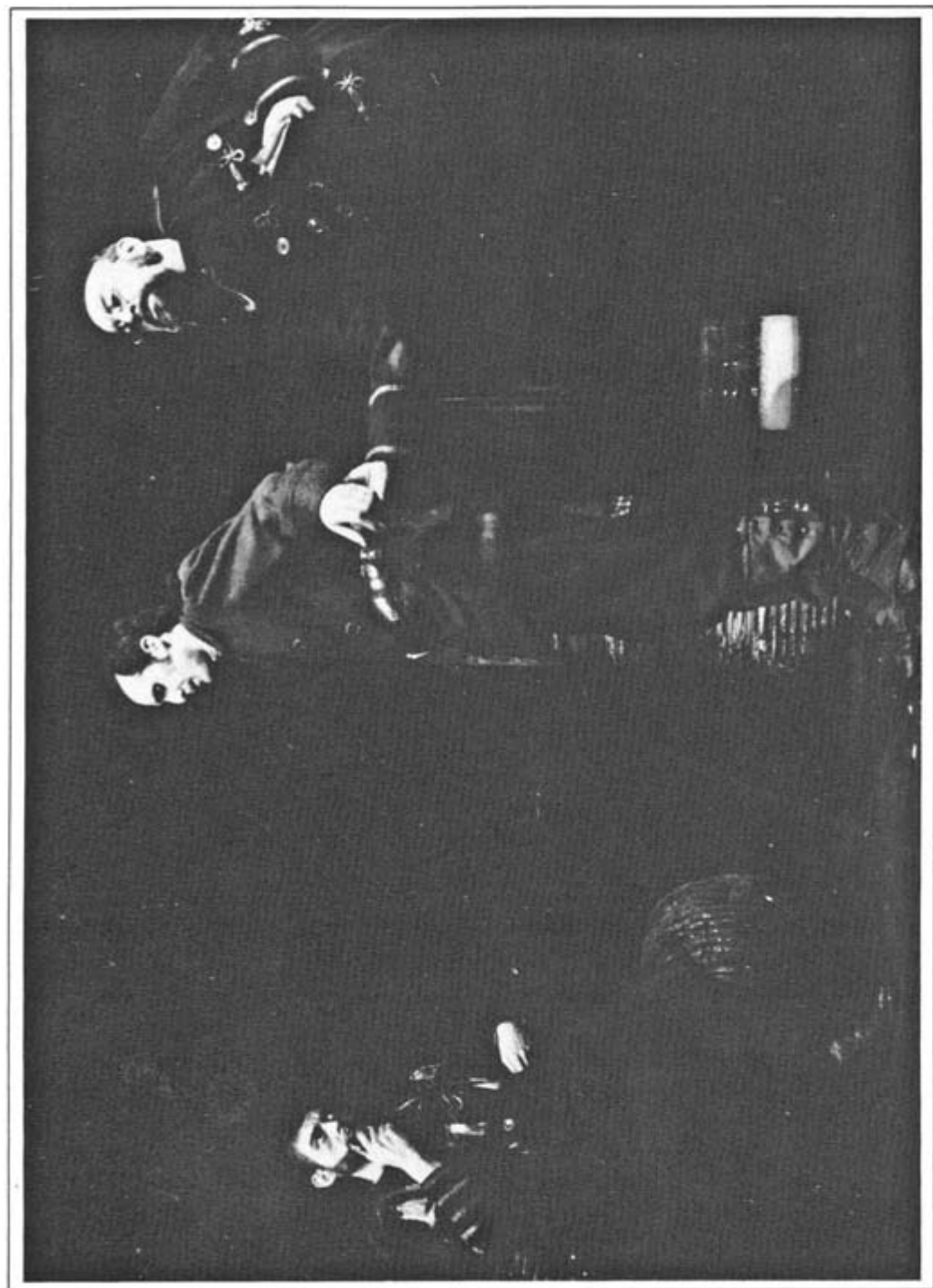
TEATRO CIRCO. «Entremés»



ESPERPENTO. «Arlequín, servidor de dos amos»



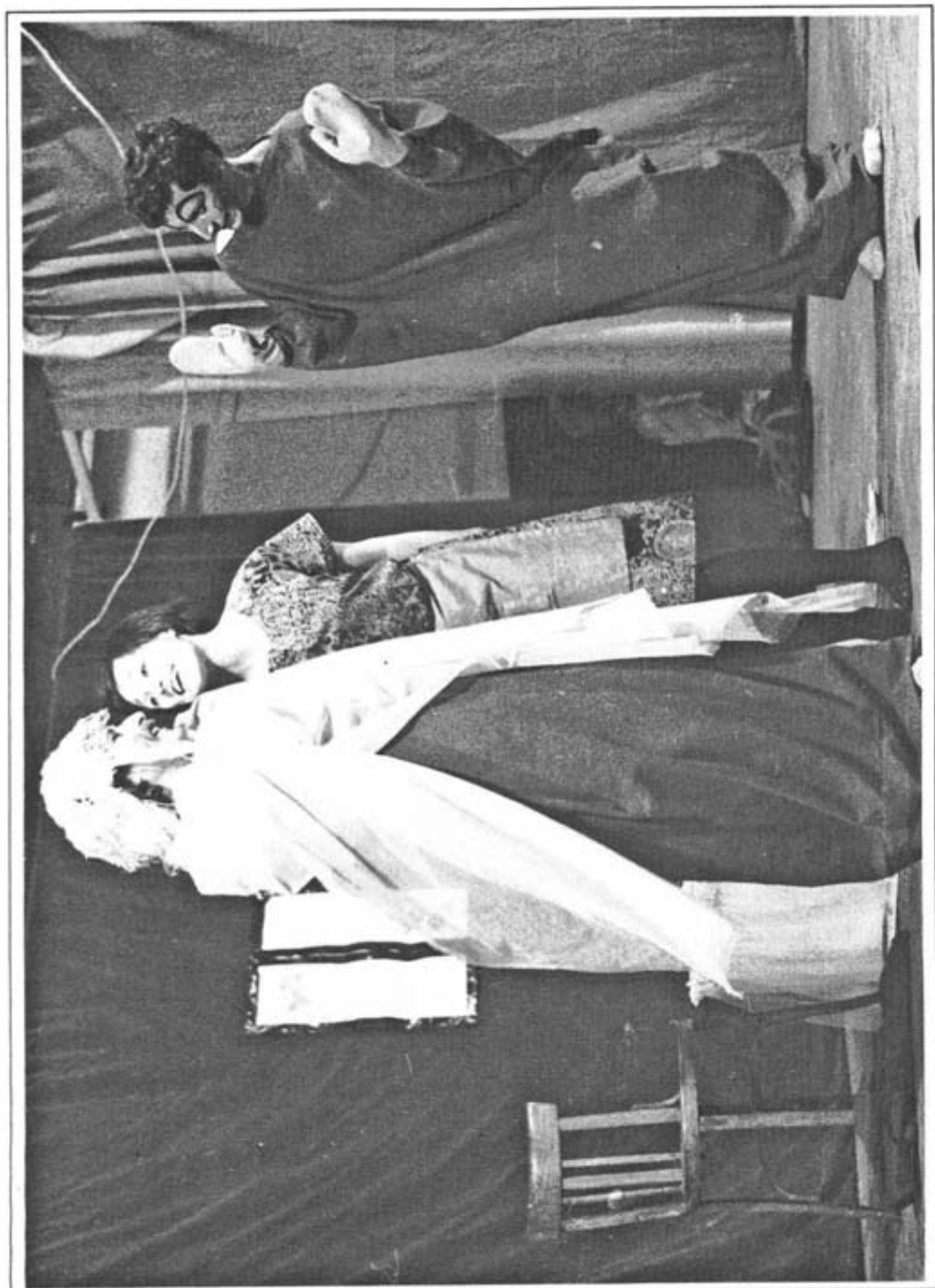
TABANO. «La ópera del bandido»



EL BUHO. «Woyzeck»



ELS JOGLARS. «La torna»



PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA. «Las Mariposas»



ELS COMEDIANTS. «Non plus plis»



DAGOLL DAGOM. «Antaviana»

Todos los documentos que aquí se recogen están sin manipular. Son retazos de una historia cercana y por tanto, cargados en sí mismos de polémica. ¿Servirán para reflexionar sobre el presente? Creo que si lo hiciéramos sin crispación y sobre todo con el optimismo de haber vivido una etapa dura, pero cargada de experiencias humanas y teatrales fundamentales a la hora de encarar un teatro contemporáneo, podríamos obtener alguna otra lección de vitalidad, de las que nuestro teatro está tan necesitado. No se trata de hacer apologías o martirologios, sino de situar de una vez cuáles han sido los caminos de uno de los movimientos de renovación cultural más importantes de los últimos años.