

Notas sobre el teatro independiente español

Uno de los rasgos característicos del teatro actual en España es la existencia, al margen del teatro comercial al uso, de una serie de compañías, autores, escenógrafos, etc., que pretenden romper con las concepciones dramáticas de aquél, reducidas muchas veces a la repetición rutinaria de fórmulas expresivas periclitadas y de temas de escasa relación con el contexto social en que se producen dichas actividades teatrales. En nuestro país esta dicotomía entre teatro comercial y teatro al margen, teatro innovador, aparece ya clara desde antes de la guerra civil. Grupos como «El Mirlo Blanco», animado por los Baroja, que representaba obras innovadoras, como *Los cuernos de don Friolera*, de Valle Inclán, ante un público selecto de literatos, músicos y pintores, o «La Barraca», animada por García Lorca y con espectáculos dirigidos a un público eminentemente popular, son dos ejemplos de esos intentos de teatro al margen de los conservadores circuitos comerciales¹.

(1) También guardan relación con este tipo de teatro marginal, las obras dramáticas de Azorín y Unamuno. Para esta época de preguerra, vid.: DIEZ-CANEDO, Enrique, «El teatro experimental», en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1916. V. Elementos de renovación*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1968, pp. 149-174. Id. HORMIGON, Juan Antonio: «Del Mirlo Blanco a los Teatros Independientes», en *Teatro, realismo y cultura de masas*, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974, pp. 139-147.

Pero las circunstancias históricas van a truncar tal situación teatral, debido a la muerte, por diferentes causas, de varios de estos hombres de teatro o a su marcha al exilio: Lorca, Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Alberti, María Teresa León, Jacinto Grau, Casona, Margarita Xirgu, Rivas Cherif, etc.².

El teatro que se representa en los primeros años de la posguerra es de carácter muy distinto al anterior y se centra fundamentalmente en la evasión, la intrascendencia, etc., es decir, el más apropiado para olvidar los trágicos acontecimientos recientes, tanto españoles como extranjeros. Dirá el profesor Ruiz Ramón que «caracteriza a este teatro una invencible monotonía temática, pues sus autores ejecutan simples variaciones sobre unos pocos temas. Monotonía temática a la que corresponde una no menos monótona repetición de elementos formales»³.

Frente a este teatro comercial empiezan a surgir otros grupos y autores, que moviéndose en condiciones difíciles, intentan renovar la escena española. En 1963 Víctor Auz afirma: «Dès les premières années de notre après-guerre, les théâtres en marge (teatros minoritarijōs) ont été, dans l'évolution du théâtre espagnol, un facteur décisif. L'apathie, la manque de culture et de ferveur dont faisait preuve notre théâtre professionnel, furent compensés en grande partie par ces mouvements. Les premiers pas dans ce domaine ont été faits par l'Université. Sur tout le territoire espagnol, les Théâtres Espagnols Universitaires (T. E. U.) sont passés à l'action. Ils ne se sont pas contentés de présenter à un public juvenil les auteurs récents, aussi bien nationaux qu'étrangers; ils ont aussi remonté des classiques tombés dans l'oubli et fait connaître des dramaturges qui, pour être consacrés dans le monde entier, n'en étaient pas moins ignorés par nos entreprises commerciales. Outre les dernières expériences d'avant-garde, ils ont révélé à leur public des auteurs comme Tennessee Williams,

(2) Vid. LLORENS, Vicente: «Perfil literario de una emigración política», en *Aspectos sociales de la literatura española*, Ed. Castalia, Col. Literatura y Sociedad, 6, Madrid-Valencia, 1974, pp. 215-234.

(3) RUIZ RAMON, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo, 339, Madrid, 1971, p. 334.

O'Neill, Camus, Ghelderode, Dürrenmatt, Brecht, Saroyan, Betti, etc., et cela logtemps avant les scènes professionnelles»⁴.

Auz quizás se centre excesivamente en los TEUs, dejando un tanto en el olvido a ciertos grupos que aunque contaran con universitarios entre sus componentes no tenían una dependencia orgánica de la Universidad, con lo cual todavía tenían menos medios de subsistencia, al ser grupos privados, de amigos unidos por su afición al teatro.

Todos estos grupos teatrales, que van a ser regulados por una Orden Ministerial del 25 de mayo de 1955, tienen como ideas básicas, según el análisis firmado por Búfalo en la revista «*Pipirijaina*»⁵, las siguientes:

1.—Investigación sobre las formas teatrales, para lo cual empiezan a estudiarse las corrientes más en boga en Europa desde principios de siglo.

2.—Pretensión de llevar a cabo sus espectáculos al margen de toda estructura empresarial.

3.—Intención de llevar sus obras a un público, no solamente burgués y reducido a Madrid y Barcelona, sino también a las capas populares y a los núcleos de población normalmente privados de teatro.

Pero las circunstancias socioculturales y políticas del país hacen que sobre todo las ideas 2 y 3 puedan realizarse sólo en contadas ocasiones, debido al «amateurismo» y falta de recursos económicos de los grupos, a la estructura teatral del país completamente inmovilista, y, evidentemente, a la censura que pesa sobre ellos, de tal manera que muchas de las obras que representen serán «obras de una noche y gracias».

Como consecuencia de estas dificultades y agravada además la situación por el pase de varios de los integrantes de los grupos de Cámara y Ensayo, Teatro Experimental, T.E. Us,

(4) AUZ CASTRO, Víctor: «*Panorama du théâtre espagnol contemporain*», en *Le Théâtre dans le Monde*, XII, automne 1963, p. 217.

(5) BÚFALO: «Para un análisis del teatro independiente en España», en *Pipirijaina*, n.º 4, junio 1974, pp. 1.

etc., a los teatros profesionales, muchos de estos grupos de teatro innovador van a desaparecer o transformarse, al tiempo que surgirán otros nuevos, alrededor de 1966, año en que se promulga la Ley de Prensa e Imprenta bajo el ministerio de Fraga Iribarne.

No obstante todas estas limitaciones antes expuestas, también hay unos aspectos positivos, como la aparición de un público nuevo, fundamentalmente joven, y la presencia de grupos interesantes, como el Teatro Popular Universitario, de Madrid, dirigido por Gustavo Pérez Puig; el T. E. U. de Granada, por José Martín Recuerda; el T. E. U. de Murcia, por Alberto González Vergel y luego Angel Fernández Montecosinos; «La Pipironda», en Barcelona, intento de teatro eminentemente popular, dirigido por Angel Carmona y con el que colabora el autor José María Rodríguez Méndez; la Escuela de Arte Dramático «Adrià Gual», en Barcelona, dirigida por Ricardo Salvat; y finalmente, el muy importante «Dido, Pequeño Teatro», de Madrid, alentado por Josefina Sánchez Pedreño, entre cuyos grandes éxitos está el estreno de *La Camisa de Lauro Olmo* (1962), entonces desconocido como autor dramático. La magnífica labor de este grupo privado, fundado en 1955, termina en 1966 por falta de recursos económicos, carencia de dignas subvenciones estatales, etc.

Un segundo período en la historia del teatro no comercial, según el estudio que estamos viendo, abarcaría de 1966 a 1969, fechas respectivamente del Referéndum y del escándalo Matesa. No obstante, de aceptar esta periodología, quizás sea preferible sustituir tales acontecimientos relevantes por la Ley de Prensa e Imprenta, que trajo cierta libertad en las obras a representar, y por la caída del ministro Fraga y su equipo, como consecuencia de la lucha política que sostuvo contra los tecnócratas más o menos involucrados en el asunto Matesa.

En este sentido creemos que puede ser significativa la opinión que sobre estos años da el crítico teatral Moisés Pérez Coterillo: «Es evidente que la historia del teatro independiente puede escribirse sobre una precisa escala cronológica de nuestra historia última y que las relaciones existentes entre

las condiciones de vida establecidas por cada etapa de la Administración y el desarrollo real de la actividad de los grupos es innegable. No es casual que en 1968 se registre la fecha de fundación de buen número de grupos y que en las mismas fechas los montajes realizados alcancen mayor número y difusión. Como tampoco es casual que en 1971 y 1972 desaparecieran o «hibernaran» la mayoría de los grupos antes vigentes. El grado de permisión —que no de protección o apoyo decidido— del Ministerio Fraga justificaría el primer fenómeno, y la fiscalización represiva del Ministerio Sánchez Bella, el segundo»⁶.

Uno de los logros más interesantes de esta etapa, a pesar de sus múltiples fallos, es la actividad del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en el Teatro Beatriz, de Madrid, bajo el impulso directivo del Comisario de Teatros Nacionales, Víctor Auz, aunque al cabo de un año de labor, ante múltiples problemas, tuvo que dimitir. Como dato accesorio, relacionado con el teatro comercial, y como muestra de la mayor permisión de la censura, hay que consignar que en esta época se representan por primera vez en un teatro comercial y por compañías profesionales *La persona buena de Sezúan* y *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, y *La p... respetuosa* y *A puerta cerrada*, de Sartre. Como caracteres de esta etapa, en *Pripirijaina* se apuntan los siguientes hechos:

—Varios grupos empiezan a ver las posibilidades de una estabilización económica.

—Se crean una serie de circuitos de representación, al margen de los tradicionales del teatro comercial.

—Buscando un mayor contacto con la realidad social española, se hace un teatro basado en la tradición cultural y popular españolas, lo que, unido a una mayor formación de los componentes de los grupos, hace crecer en gran medida la calidad de los espectáculos.

(6) PÉREZ COTERILLO, Moisés: «Teatro Independiente: ¿Hacia un futuro mejor?», en *Reseña*, n.º 72, febrero 1974, pp. 22-23.

—Y finalmente, un apoyo, cada vez mayor, por parte de la burguesía liberal a estos grupos del T. I.⁷

Pero esta situación, un tanto optimista, o por lo menos, menos mala que la anterior, va a verse pronto alterada, debido a los cambios ministeriales que se producen el 29 de octubre de 1969, que significan la entrada de un ministro de Información y Turismo de ideas muy conservadoras, Alfredo Sánchez Bella. Por otra parte, afloran a la luz pública las disensiones, estéticas y sobre todo políticas, entre los más destacados grupos teatrales con ocasión del I Festival de Teatro de San Sebastián, en mayo de 1970. Tomando como base de su actitud la conducta de la censura, en una asamblea de participantes se tomó la decisión de «ocupar» los teatros e impedir algunas representaciones, a pesar de la opinión de destacados hombres de teatro como José Monleón, Ricardo Doménech, Enrique Llovet, Sanchis Sinesterra, etc., los cuales veían en la interrupción violenta del festival un hecho que más que favorecer al T. I., lo perjudicaba.

Respecto a la actuación de Sánchez Bella, la censura vuelve a su antiguo rigor: se prohíben obras como *La soldadesca*, de Torres Naharro, no se permiten en la Semana de T. I. de Madrid, en 1973, *Oratorio*, por el T. E. Lebrijano y *El Fernando*, por el T. U. de Murcia; se impide la conferencia que sobre el joven teatro español iba a celebrar en el Teatro Club Pueblo el profesor Georges E. Wellwath, tras haber presentado el texto; se multa el Teatro Goya de Madrid, debido a la representación de *La piedad*, por el Corral de Comedias de Valladolid, con un gesto que no aparecía en el ensayo de censura; no se permite una adaptación infantil de *Alicia en el país de las maravillas* (algo parecido a lo que actualmente ocurre con la pieza de teatro infantil *Leónidas el Grande*, de Lauro Olmo); se expulsa de España a la profesora norteamericana Patricia O'Connor, que preparaba un trabajo sobre la censura española (más tarde se arreglará este asunto); y en el terreno comercial no se permite *Suerte, campeón*, de Antonio Gala, tampoco se repone *Marat-Sade*, de Peter Weiss, a pesar

(7) Art. cit., p. 2.

de las peticiones directas hechas por Adolfo Marsillach al ministro, etc. Los ejemplos serían muchos más, pero creemos que los expuestos pueden dar una idea de la actitud de todas las autoridades pertinentes. Como caso típico y nunca bien explicado se puede citar la suspensión de *El círculo de tiza caucásico*, de Brecht, y la prohibición de salir a provincias la versión Marsillech-Llovet del *Tartufo*, ambas obras estrenadas en salas comerciales.

En lo que concierne a la actividad de los grupos de T. I., se plantea con mayor fuerza la disyuntiva entre permanecer al margen total de los escenarios comerciales, o por el contrario, aprovechar, si es posible, las mayores posibilidades de difusión pública de su labor que los escenarios del teatro profesional permiten. Dejando aparte esporádicas colaboraciones con compañías profesionales (miembros de los grupos «Bululú» y «Cátaros» habían trabajado con Marsillach en el *Marat-Sade* de Peter Peter Weiss), el gran paso hacia la profesionalidad y el triunfo en escenarios tradicionales viene dado por la obra *Castañuela 70*, representada por el grupo «Tábano» en colaboración con el conjunto musical «Madres del Cordero» y que, bajo una apariencia festiva, llevaba a cabo una aguda sátira de la realidad social española. Cuando ya llevaban unas 90 representaciones, la mayor parte de ellas en el Teatro de la Comedia de Madrid, unos incidentes provocados, según parece, por elementos ultraderechistas originaron la suspensión de la obra por parte de la autoridad gubernativa.

El ejemplo de «Tábano» movió a los grupos de T. I. a buscar su supervivencia en los teatros comerciales, sin renegar de sus postulados estéticos y sociales, lo cual lleva consigo que sólo podrán conseguir tal objetivo aquellos grupos que tengan una considerable preparación, y aun así, tendrán que superar serias dificultades de orden económico y el tradicional desdén de la masa del público hacia estos espectáculos que en muchos casos plantean problemas respecto a la manera de pensar de los espectadores.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL T. INDEPENDIENTE

Hasta ahora hemos venido mezclando los conceptos de «teatro al margen», «teatros minoritarios», «teatro de cámara», «teatro independiente», etc. Por ello, creemos que es necesario precisar los contenidos de estos términos y evitar aquellos que sean meramente repetitivos de otros ya existentes o los que hoy prácticamente carezcan de vigencia. Y como el concepto de «T. I.» es el que hoy se utiliza como mayor profusión, vamos a tomarlo como punto de partida. En realidad, desde un punto de vista estrictamente etimológico, la denominación de «independiente» no nos vale. Ya en el año 1966, el director teatral Pablo Zabalbeascoa afirmaba: «...el término de T. I. parece haberse puesto de actualidad últimamente, de la misma forma que en épocas pretéritas lo estuvieron Cámara, Club, Ensayo, Estudio, Experimental, etc., etc. La diferencia radica en que estos últimos mencionados se definen con muchísima mayor concreción. Creo que el término se ha empleado completamente a la ligera sin pensar ni por un instante en lo que presupone, y digo esto porque ninguno de los que conozco cumple las condiciones necesarias para intitularse así». Años más tarde, Alfonso Sastre considera acientífico dicho término y prefiere hablar de «teatros marginales», que «es un concepto que podía definirse ya, al menos, negativamente, con relación a las compañías regulares o convencionales, cuyo estatuto está claro, y abarca así el complejo fenómeno en su totalidad»⁹.

No cabe duda de que Zabalbeascoa y Sastre tienen parte de razón, pero, al menos en la actualidad, el T. I. no es tan marginal a los circuitos y estructuras comerciales, como opina Sastre, ni tiene tantas dependencias como considera Zabalbeascoa, aparte de que las otras denominaciones han quedado ya superadas por la evolución de los grupos teatrales.

Hasta aproximadamente 1970 tenía plena vigencia la divi-

(8) «Encuesta al Teatro Independiente, en *Yorick*, n.º 12 febrero 1966, página 10.

(9) «Encuesta sobre el Festival Cero de S. Sebastián», en *Primer Acto*, n.º 125, octubre 1970, p. 33.

sión de las actividades teatrales en dos grandes grupos: teatro profesional, formado por las compañías regulares que actúan en locales comerciales y con planteamientos casi exclusivamente económicos, y teatro no profesional, en el que se engloban los teatros de aficionados, de Cámara y Ensayo, independientes, experimentales; etc.

Dentro de este grupo, el de los no profesionales, se podría establecer una diferencia fundamental tomando como base la calidad artística: los de menos categoría serían los teatros de aficionados. Luego estarían los de Cámara y Ensayo que, según Enrique Patiño «se basan en llevar a escena obras de algún contenido ideológico más avanzado u obras de autores que por unas u otras razones no tenían cabida en el teatro comercial al uso. Pasamos de Arniches, Muñoz Seca, etc., a Arthur Miller, Priestley, etc., por citar algún ejemplo. Pero tampoco aquí había ningún planteamiento teatral. Hemos variado el texto elegido. Es más avanzado quizás. Pero el trabajo teatral es tan pobre o tan rico como los medios, generalmente escasos, permitan a las acotaciones del autor»¹⁰.

Entre estos dos conceptos, aficionados y Cámara, según el grupo «Los Goliardos», sólo existe una diferencia; aunque esencial, y a favor de los Teatros de Cámara: «la calidad del producto, «culturalmente» hablando —autores y montaje—. Por lo demás, tanto unos como otros se plantean el teatro como actividad marginal, de divertimento y siempre transitoria: o se deja de hacer teatro, o se hace teatro comercial; unos y otros apenas superan la función única»¹¹.

Ya que esto sigue siendo insuficiente, se vuelve la vista al teatro experimental que se hace en el extranjero, se empieza a pensar que el teatro no es sólo texto y comienzan a ser publicados y conocidos trabajos de Stanislawski, Brecht, Artaud, etc. Y como consecuencia de este intento de aproximación a las corrientes teatrales más vivas del momento, surge el concepto de teatro independiente, que supera cualitativa-

(10) PATIÑO LÓPEZ, Enrique: «En busca de un teatro independiente», en *El Urogallo*, n.º 5-6, octubre-noviembre-diciembre 1970, pp. 166-167.

(11) GOLIARDOS, LOS: «Hacia el teatro independiente. 27 notas anárquicas a la caza de un concepto», en *Primer Acto*, n.º 104, enero 1969, p. 12.

te a los anteriores. Pero al englobar los tres bajo el denominador común de «teatro no profesional» surgen las confusiones entre hechos teatrales tan diferentes. Por otra parte el propio concepto de teatro no profesional es, en su raíz, contradictorio, pues, como dice el crítico Angel Fernández Santos, «la actividad teatral auténtica requiere la posesión de un oficio riguroso y casi excluyente. El teatro supone, por lo tanto, la profesionalidad»¹².

Y como consecuencia del afianzamiento del T. I., que posee unos rasgos distintivos frente a los demás grupos, y de su progresiva profesionalización, en estos momentos se puede hablar de una nueva clasificación de las actividades teatrales: teatro aficionado, teatro independiente y teatro comercial. Aunque, como es natural, los límites entre unos y otros no siempre sean perfectamente claros.

Vamos a ver cuáles son los rasgos propios del T. I. La idea básica es que, como dicen «Los Goliardos», el T. I. «exige una nueva forma de comprensión de la actividad dramática que se corresponde con un nuevo concepto del hombre, de la sociedad en que se mueve, del tiempo que le ha tocado vivir»¹³. De aquí se derivarán los demás rasgos definidores:

1.—*Superación del concepto de teatro limitado sólo al texto literario, a la literatura dramática.* Frente a esto, el T. I. considera que el hecho teatral es una totalidad que engloba elementos muy diversos: autor, actores, escenógrafos, etc., todos en un plano aproximado de igualdad, de manera que se evitan los divismos. Como un ejemplo de la pérdida de la importancia de la palabra hablada, podemos citar el caso de la obra *Quejío*, del grupo «La Cuadra», cuyo único texto hablado es «¡No te vaya, Migué!». El resto de la representación es baile, gesto, cante, pero siempre con muchas menos palabras que un teatro comercial.

Este nuevo enfoque tendrá repercusiones a la hora de escoger al autor o autores a representar. Si en un primer mo-

(12) FERNÁNDEZ SANTOS, Angel: «Situación del teatro no profesional en España», en *Primer Acto*, n.º 80, 1966, p. 6.

(13) GOLIARDOS, LOS: Art. citado, p. 9.

mento el T. I. escogió a dramaturgos conflictivos como Brecht, Valle, Becktt, Sastre, Sartre, Camus, Ionesco, Arrabal, etc., hoy mantiene la misma tónica. Dicen «Los Goliardos» que el T. I. exige autores «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»¹⁴. Por ello, el repertorio de los grupos estará constituido en gran parte por las obras de autores españoles cuya ideas y circunstancias les son afines: José Ruibal, José María Bellido, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Martínez Ballesteros, Angel García Pintado, Martínez Mediero, etc., algunos de ellos integrantes de grupos de T. I...

Y más recientemente aún, se recurre a la *creación colectiva*, es decir, a obras escritas entre varios autores o incluso entre autor o autores, actores, decoradores, escenógrafos, etc., conjuntamente. Como ejemplo del primer caso —varios autores— está *El Fernando*, obra de José Arias Velasco, Angel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Rianza y Germán Ubillos. Y del segundo, el ya citado *Castañuela 70*, o los espectáculos de «Los Goliardos», que como ellos mismos dicen, trabajan «colectivamente, dentro de lo que cabe».

Esta concepción del «texto como pretexto» no es aceptado plenamente por los autores de más edad, mientras que los jóvenes lo defienden. Así, el antes citado Luis Matilla, basándose en su experiencia personal como uno de los coautores del texto de *El Fernando*, considera que a pesar de los defectos, el trabajo colectivo tiene la ventaja de que «puede lograr un resultado homogéneo y coherente y posiblemente más rico que una exclusiva visión personal de un período histórico tan complejo y determinante para nuestra historia contemporánea»¹⁵.

Por el contrario, Buero Vallejo, tras recordar que en rea-

(14) Idem, id., pp. 9-10.

(15) MATILLA, Luis: «Levantar la veda», en *Pipirijaina*, n.º 6-7, agosto-septiembre 1974, p. 28.

lidad «la preparación del buen teatro fue colectiva» y que «algunos grupos de creación colectiva aceptan y hasta fomentan la adecuada y diferenciada especialización de sus componentes, el justo prestigio del trabajo y del nombre de cada uno, e incluso el respeto al texto, sobre todo cuando disponen de un gran texto acorde con sus propósitos» no es tan optimista. Considera que «todos vamos conociendo experiencias colectivas de ese tipo: confesemos que, por lo general, no alcanzan la entidad ni la coherencia que pretenden. Y sus textos (...) no alcanzan ni de lejos el nivel dramático deseable». Por todo ello piensa que, aún reconociendo lo que estas experiencias tienen de innovador en el campo artístico e incluso en el social, no pueden aceptarse cuando se trata de imponerlas como única vía para la creación dramática: «Como negación absoluta de otras fórmulas de creación distintas so pretexto de que el «sistema» las absorbe siempre, lo que no es cierto, empobrecerá al teatro, además de empobrecerse a sí misma». En consecuencia, frente a los que minimizan el texto literario, Buero cree hay que reivindicar los «derechos del talento»¹⁶.

2.—*El público*. Frente al teatro comercial dirigido fundamentalmente a un público burgués, capaz de soportar los elevados precios de las entradas y la repetición de fórmulas dramáticas anquilosadas, el T. I. busca llegar a todos los públicos. Aunque evidentemente falta mucho por conseguir en este sentido, la situación ha evolucionado de manera favorable. Aparte de los locales tradicionales (Ateneos, Casinos, Colegios Mayores, Cajas de Ahorro, Agrupaciones culturales de barriadas, etc.) el T. I. ha saltado a los escenarios comerciales, al menos algunos de los grupos más consolidados.

Y lo que también es interesante resaltar, el T. I. pretende que el público no sea mero espectador pasivo, sino que en determinadas situaciones participe en la obra como un elemento más. Ello lleva consigo que los escenarios del teatro comercial sean muy poco apropiados para favorecer esta participación activa del público:

(16) BUERO VALLEJO, Antonio: «Los derechos del talento», en *Pipirijaina*, n.º 6-7, agosto-septiembre 1974, pp. 29 y ss.

Respecto a la actuación en lugares tradicionalmente reservados al teatro comercial, cabe reseñar la actitud de algunos empresarios que han visto el porvenir del T. I. Es el caso de Manuel Collado en el Teatro Benavente de Madrid, donde presentó a grupos como «La Cuadra», con *Quejío*: T. E. I. de Madrid, con *Terror y miseria del III Reich*, de Brecht; «Los Goliardos», con *Historias de Juan de Buenalma*, etc. También Angel García Moreno presenta en su Teatro Alfil de la Calle del Pez, en Madrid *El bebé furioso*, de Martínez Mediero. Y en Barcelona, la labor de Pau Garsaball, antiguo actor, que en su Teatro CAPSA, desde hace cinco años, está acogiendo los mejores espectáculos del T. I., con notable éxito artístico y de público.

Como es natural, la mayor parte de este público está formada por gente joven, intelectuales y burguesía liberal (al público obrero no se ha llegado a un nivel aceptable, y no siempre por culpa de los grupos de T. I.). Incluso se está incorporando la burguesía tradicional —dentro de lo que cabe—, quizás debido a que algunas de las compañías comerciales más conscientes en cierto modo han preparado el terreno a las innovaciones técnicas y temáticas del T. I.

3.—*Formación y modelos.* Para conseguir que sus obras no sean mera labor de repetición y arqueología, los grupos de T. I. procuran organizar cursillos de perfeccionamiento, con el fin de que sus integrantes conozcan las nuevas técnicas artísticas, las corrientes teatrales más modernas. Así, por ejemplo, han explicado en España sus teorías y concepciones dramáticas Roy Hart y Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Calí (Colombia).

Según «Los Goliardos», el T. I. tiene como punto de partida a los siguientes hombres de teatro: Stanislawski, Brecht y Artaud. Creemos que habría que añadir la enorme influencia de Valle Inclán, del Valle de los esperpentos y de las farsas. Y también, aunque quizás de modo más pasajero, la de Grotowski, que alcanzó su apogeo en el Festival Cero de San Sebastián. A modo de ejemplos, podríamos citar como espectáculo brechtiano *El retablo del flautista*, de Jordi Teixidor; como

obra de raíces valleinclanescas, *La murga*, de Jiménez Romero y Díaz Velázquez.

4.—*Organización del T. I.* Dejando aparte los aspectos artísticos, que ya vimos, también en el aspecto económico y empresarial, los grupos de T. I. se oponen a la organización tradicional de las compañías comerciales. Frente al divismo del director, del primer actor de la primera actriz, etc., del teatro comercial, el T. I. tiende a organizarse en cooperativas, donde tales preponderancias quedan relegadas, aunque, como es natural, para un mejor funcionamiento del grupo se reparten todas las tareas de acuerdo con una cierta especialización. Pero sin que esto signifique generalmente que se le conceda, dentro del grupo, mayor valor a uno de estos cometidos que a los demás. Así, los ingresos que se puedan obtener se reparten equitativamente entre todos los integrantes del grupo. Esta organización, no obstante, no impide que, al menos ante la opinión pública, haya unos miembros más conocidos que otros: Gerardo Malla, como actor y director del grupo «La Murga», Juan Carlos Plaza, en el T. E. I., de Madrid, etc.

DIFICULTADES Y PROBLEMAS DEL T. I.

Aunque son muy variados, vamos a tratar de ordenarlos siguiendo el orden de los elementos que analizamos en el apartado anterior.

1.—El hecho de tener especial predilección por los autores innovadores y de ideología progresista en muchos casos, les plantea a los grupos de T. I. serios problemas con la censura, siempre atenta a todos los matices y siempre dispuesta también a ver alusiones inconvenientes donde en realidad no existen. Además las normas de censura son en muchos casos contradictorias, de tal manera que un espectáculo puede ser autorizado para una ciudad y para otra no, aunque sea un montaje totalmente idéntico. En otros casos, muy frecuentes, las obras pueden ser editadas pero luego no obtienen guía de censura para ser representadas.

No obstante, hay que reconocer que en 1974, bajo el Ministerio Cabanillas, se han representado obras hasta entonces prohibidas: *Terror y miseria del III Reich*, de Brecht; *El bebé furioso*, de Martínez Mediero; y se han editado *Las arrecogias del beaterio de Santa María Egipciaca*, de José Martín Recuerda; *Flor de Otoño*, de Rodríguez Méndez; y otras de autores como Luis Riaza, Domingo Miras, Francisco Nieva, etc.

Con la caída del equipo Cabanillas es arriesgado intentar hacer predicciones sobre cuál va a ser la conducta del nuevo equipo ministerial respecto al teatro. No obstante, de momento ya han ocurrido algunos detalles significativos. Así, las trabas burocráticas para que «Los Goliardos» representasen en el Benavente de Madrid *Historias de Juan de Bualma*. Y los abucheos con que el nuevo Director General de Teatro, Mario Antolín, fue acogido en el homenaje a su predecesor, Manuel Fraile, y al Subdirector General, Carlos Gortari, el pasado día 16 de diciembre de 1974.

Pero no es sólo la política de un ministerio el mayor obstáculo a superar por el T. I. Se da el caso, relativamente frecuente, de que una obra aprobada por el Ministerio de Información y Turismo no gusta por su ideología a determinados tipos de espectadores, los cuales toman medidas drásticas y personales contra el grupo que la representa, provocando incidentes que motiven la suspensión del espectáculo, o amenazando a los actores. Merece la pena recordar los incidentes que originaron la retirada por orden gubernativa de *Castañuela 70*, y las amenazas de agresión al T. E. I. por representar *Terror y miseria del III Reich* en Madrid, Las amenazas se volvieron realidad en Barcelona, pues el teatro CAPSA donde se representó a continuación de Madrid fue atacado con unos artefactos. Afortunadamente, la mayor parte de la sociedad española reprueba tales acciones.

Respecto a la creación colectiva, ya vimos anteriormente cómo levanta reparos por parte de autores de generaciones o tendencias distintas. Y en relación con la menor importancia del texto literario, ocurre lo mismo; así Antonio Gala considera que «un producto teatral completo consistirá siempre en

un texto literario, puesto en pie a través de un espectáculo»¹⁷.

2.—En lo referente al público, no cabe duda que en los últimos años ha habido un mayor interés por el T. I. Quizás en esto haya influido el hecho de que, en ocasiones, las compañías más conscientes del teatro comercial representan obras con ciertas innovaciones próximas a las del T. I. Pensemos en la versión de Víctor García y Nuria Espert de *Yerma*, de Lorca; o en el *Marat-Sade*, de Peter Weiss, por Marsillach y Sastre (éste oculto bajo el seudónimo Salvador Moreno Zarza). Aparte del público tradicional, evidentemente hay que recordar la aceptación que el T. I. tiene entre los estudiantes universitarios e intelectuales en general.

Pero todavía le falta mucho al T. I. para llegar a todos los públicos, especialmente al de las clases sociales menos desarrolladas económica y culturalmente. Y esto no es debido únicamente a la presunta falta de interés de este público por el teatro, ya que la experiencia demuestra que ante ciertos espectáculos asiste con mayor intensidad que cualquier otro grupo social. Tal es el caso de *Quejío*, de gran éxito en Andalucía. Por ello, parece lógico buscar las causas de esta no presencia del público de las clases menos favorecidas en la organización de los circuitos de representación, en ciertas trabas administrativas y en algunos rasgos demasiado elitistas de ciertos grupos de T. I.

3.—En relación con la última frase que acabamos de decir, está el problema de los modelos del T. I. Huyendo de la tiranía de las modas imperantes en el teatro comercial, en algunas ocasiones el T. I. cae en la misma tiranía de las modas innovadoras. Stanislawski, Brecht, Grotowski, Artaud, Living Theatre, etc., son los grandes magos, a los que se adora, en ocasiones, sin la más mínima postura crítica. Lo que, en un principio, es una sana innovación necesaria y refrescante corre el riesgo de convertirse en otra moda asfixiante, pues, como dice Ricardo Doménech, «se tiende a una imitación su-

(17) FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: «El autor en su entorno social. Madrid, Mesa Redonda», en *Pipirijaina*, n.º 6-7, agosto-septiembre 1974, p. 51.

perficial, a una repetición de motivos»¹⁸, sin tener en cuenta que tales modelos son productos de unas situaciones socio-culturales muy diferentes de la nuestra. Evidentemente, parece necesario desprenderse de lo que en estos grupos de T. I. hay de «epidemia mimética», que diría Martín Recuerda.

4.—Respecto a la organización del T. I., su mayor problema estriba en la general ausencia de locales propios para ensayar y representar, y esto es, evidentemente, problema de difícil solución. El T. I. «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 T. I. no será independiente hasta que no disponga de locales propios», afirmaban en 1969 Los Goliardos¹⁹. Desde entonces, poco han variado las cosas. Los grupos que han suplido esta carencia general son mínimos: T. E. I. de Madrid, «Tabanque», de Sevilla, y creemos que muy pocos más. Desgraciadamente, a una de las agrupaciones más solventes, la Escuela de Arte Dramático «Adrià Gual», de Barcelona, se le ha privado recentísimamente de su lugar de trabajo.

EL TEATRO INDEPENDIENTE EN LENGUA NO CASTELLANA

He aquí un conjunto de grupos cuya labor merece extenso comentario que excedería con mucho los límites de este artículo. Sus caracteres son más o menos los del T. I. en lengua castellana, pero en su lucha diaria tienen además los problemas inherentes al medio lingüístico que utilizan. En este sentido, no hay que olvidar que tras la guerra civil el empleo en actos públicos de los otros idiomas nacionales tuvo que soportar una serie de trabas administrativas. La situación actual está, a pesar de los tropiezos que nunca faltan, evolucionando hacia una mayor comprensión de los actos culturales en estos idiomas, pero, como es natural, todavía queda mucho por recorrer.

(18) «Encuesta», en *Primer Acto*, n.º 123-124, agosto-septiembre 1970, p. 29.

(19) GOLIARDOS, LOS: Art. cit., p. 10.

El T. I. en catalán parece ser el que está en mejores condiciones, pues no hay que olvidar que gran parte de la población catalana habla su lengua vernácula, incluyendo la burguesía. Además existe una sólida cultura escrita en catalán, lo cual contribuye a cimentar, a apoyar otras manifestaciones que, como el teatro, utilicen dicha lengua. Por ello, no es de extrañar que el T. I. catalán haya obtenido resonantes éxitos de crítica y público, con obras como *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. Otros autores muy interesantes son Espriu, M. A. Capmany, A. Ballester, J. M. Benet i Jornet, J. Melendres, etc.

Por lo que concierne al *T. I. en gallego*, la situación es más grave. Y ello debido fundamentalmente a un hecho que pertenece tanto a la sociología como al arte. Durante siglos el cultivo del gallego quedó reducido a las zonas rurales y marineras, con población de mínima cultura y de economía deprimida. Mientras, la clase media y la alta usaban el castellano, avergonzándose de hablar en gallego, lengua que identificaban inmediatamente con un status social inferior²⁰.

Otro problema que tiene que superar el teatro en lengua gallega es el hecho de carecer de una sólida tradición de cultivo, ya que el género literario preferido es la poesía, y en menor proporción la prosa narrativa. Eduardo Blanco Amor, habla de que ha catalogado 80 obras de teatro en gallego, pero reconoce que es necesario adaptarlas y verterlas a un «lenguaje teatral inexistente»²¹.

No obstante, las cosas parecen evolucionar hacia una mejor situación, ya que las capas más dinámicas de la propia

(20) A este respecto dice el prof. ALONSO MONTERO: «Vamos a encontrar, en primer lugar, el castellano vinculado a la riqueza, al rango social, a la cultura y al poder, es decir, lo vamos a encontrar en todas las manifestaciones y valores que el dinero, en gran parte, determina. El gallego va a ser, por consiguiente, la lengua de la pobreza, de la poca cultura, de la ausencia de poder y de los sin rango. Huelga decir que el castellano es también la lengua del poder político y burocrático y la lengua en que se imparte la enseñanza en todos sus grados y modalidades». Vid. su obra: *Realismo y conciencia crítica en la literatura gallega*, Ed. Ciencia Nueva, Col. Los Complementarios, 15, Madrid, 1968. La cita es de la pág. 42.

(21) Vid. *Primer Acto*, n.º 163-1664, diciembre-enero, 1973-1974, pp. 82 y ss. La cita es de la pág. 93.

burguesía vuelven en la actualidad su interés hacia la cultura en gallego, de tal manera que en algunos campos de ésta su nivel es equiparable al de cualquier zona de España. Pensemos en la calidad y éxito de la poesía de Celso Emilio Ferreiro.

Este interés por el gallego redunda también en beneficio del teatro independiente, el cual empieza a contar ya con interesantes logros: certámenes de teatro como el de Ribadavia (Orense), grupos como Teatro Circo de La Coruña, orientado por Manuel Lorenzo; autores jóvenes como Daniel Cortezón y Euloxio Ruibal; atención hacia el teatro infantil como en el caso de Carlos Casares; etc. Y todo ello sin olvidar el magisterio de los autores veteranos como Eduardo Blanco Amor, con aplaudidas obras como la *Farsa de Micomicón e Adhelala*, representada por el grupo Rosalía de Castro, de Santiago. Y sobre todo la figura de Alfonso R. Castelao, fallecido en el exilio en 1950, autor de una actualísima farsa, *Os vellos non deben de namorarse*, magnífica síntesis de belleza idiomática y de recursos plásticos y escenográficos, que dejan entrever la condición de pintor y dibujante de Castelao²².

CONCLUSION

Intentar predecir el futuro es arriesgado, pero creemos que el porvenir del T. I. estará muy ligado al de la sociedad española, sobre todo en lo que concierne a la situación política. Esta será la que marque los techos de permisión de espectáculos nuevos que, precisamente por su condición de innovadores, son eminentemente conflictivos. Pero sería muy simplista pensar que el futuro de T. I. está solamente en manos de la Administración. Es toda la sociedad española (empresas teatrales, público, los propios grupos y autores, etc) quien va a aceptar o rechazar la posibilidad de existencia de un

(22) Sobre teatro gallego hay importantes artículos en los números 40, (mayo-junio 1970), 53 (julio-agosto 1972) y 61 (diciembre 1973-enero 1974) de la revista *Yorick*. Y en *Primer Acto*, entre otros, en los números 120, fundamental, (mayo 1970); 125 (octubre 1970), 137 (octubre 1971), 158 (julio 1973) y 163-164 (diciembre 1973-enero 1974).

nuevo tipo de teatro, dinámico, vivo, antirrutinario, vanguardista.

Quizás extrañe un poco que haya incluido a los propios grupos de T. I. entre los responsables de su actuación en el futuro. La explicación nos parece sencilla: algunos grupos pueden sentirse tentados a practicar una especie de actitud purista, para preservarse del contagio con el teatro comercial, convirtiéndose en «profesionales de la marginación». En este caso, su labor quedaría reducida a círculos tan minoritarios que no tendría la más mínima repercusión sobre las estructuras teatrales del país. Por ello creemos que sería descabellado desaprovechar aquellos resquicios que ofrece la representación en escenarios comerciales para, sin perder ni ceder en los postulados básicos del T. I., conseguir llegar a un público más amplio, lo cual no significaría que el T. I. tuviera que representar obras evasivas, intrascendentes y conformistas.

Y llegado el caso de que sus innovaciones fuesen asimiladas por la sociedad y se convirtieran en rutina, sería obligación moral del T. I. seguir de nuevo en su lucha contra el anquilosamiento de las estructuras teatrales.

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA
Universidad de Oviedo, junio 1975