

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 cultura 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.