

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».