

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).