

DEL TEATRO DE CAMARA AL TEATRO INDEPENDIENTE*

José Monleón

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

LA SESION UNICA

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

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

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

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

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

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

REPERTORIO

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

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

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

COMPAÑÍA

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

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

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

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

PUBLICO

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

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

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

LUGAR DE LA REPRESENTACION. PRECIO

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

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

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

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

ORGANIZACION

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

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

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

EL NACIONAL DE CAMARA Y ENSAYO

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

UNA MATIZACION FUNDAMENTAL

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

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

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

II

LINEAS GENERALES DEL TEATRO INDEPENDIENTE

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

SESION UNICA

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

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

REPERTORIO

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

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

COMPañIA

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

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

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

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

PUBLICO

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

LUGAR DE LA REPRESENTACION. PRECIO DE LAS LOCALIDADES. HORARIO

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

ORGANIZACION

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

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

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

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

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

III

¿ES POSIBLE UN TEATRO INDEPENDIENTE?

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

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

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

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

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

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

J.M.