

POR UN TEATRO REGIONAL ESTABLE EN ANDALUCÍA*

Antonio Andrés Lapeña

Plantear y debatir seriamente el tema de un teatro regional de Andalucía podrá parecer una tarea de no demasiada actualidad. No obstante, dadas las condiciones que ya comienzan a producirse en el país es un tema que ha de plantearse muy pronto y no es ocioso adelantarse a exponer una serie de ideas, que no son más, sino que están recogidas de la experiencia de los teatros estables italianos y alemanes y de los centros dramáticos regionales franceses, que son los países donde más se han preocupado por este tipo de institución que podemos llamar en términos generales el *teatro estable*.

Este fenómeno se ha empezado a desarrollar en primer lugar en las democracias occidentales, ya que el planteamiento de la Europa oriental es completamente distinto. Fundamentalmente se parte de la necesidad de descentralizar el teatro de las grandes capitales, de los núcleos urbanos importantes en esos países. Sobre este planteamiento, hace ya unos años, en 1971, J.A. Hormigón publicó en la desaparecida revista «Yorick» una serie de trabajos que él titulaba «Teatro e infraestructura». Abordar entonces estas cuestiones parecía un poco utópico y así se dijo cuando este hombre hablaba de la necesidad de crear unos núcleos de teatro estables, unos «complejos teatrales» —para decirlo con sus propias palabras— que llevarían a cabo una tarea de descentralización del teatro. Yo creo que desde 1971 hasta hoy han surgido una serie de elementos que pueden corregir este inicial planteamiento descentralizador. Indiscutiblemente sigue existiendo la necesidad de plantearse este tipo de trabajo, pero creo que tiene que haber algo así como un impulso desde la misma región, desde las propias nacionalidades del Estado español, para conseguir este tipo de instituciones.

El teatro regional, en el caso de Andalucía, es necesario ya en este momento, porque hay que conseguir la máxima difusión del teatro, de la práctica teatral y de la teoría. Se necesita un mayor acercamiento a las masas. Hay además un hecho muy importante, que constatamos quienes llevamos muchos años en el teatro

* Conferencia pronunciada en el I Festival de Teatro Independiente de Andalucía, 10 Marzo de 1977. Publicada en «Pipirijaina» (2.ª época). N.º 5. Madrid, 1977.

independiente: se necesita también una estabilización de la práctica del teatro. El hombre de teatro no puede estar sometido continuamente a esta especie de tensión que soporta en el teatro itinerante (constante ir y venir, viajar, montar y desmontar), porque necesita un trabajo continuado para buscar una mayor perfección técnica e ideológica a través de su formación teórica y práctica. Y, sobre todo, necesita una posibilidad de incidencia continuada sobre las masas. No se trata de llegar a un sitio, actuar, plegar todo el tinglado, volver dentro de un año o dos, en el mejor de los casos... sino que se necesita un trabajo y unas actividades paralelas de cara a las masas; algo que podríamos llamar la sociología del espectador, que sirviera para investigar sobre las necesidades a nivel de temas, a nivel de espectáculo, a nivel de acercamiento de un espectáculo a otro.

CONDICIONES PREVIAS

El teatro regional planteado en este sentido como un ente estable con un trabajo continuo, requiere que se den una serie de condiciones objetivas. En primer lugar necesita un marco político. Este tipo de instituciones solamente se ha dado en Europa occidental, en el marco de una democracia política y en la Europa oriental en el de una democracia socialista. En el primer caso suponía la existencia de libertad de asociación política y sindical. Es decir, que en el momento en que no se reconocen este tipo de libertades fundamentales (libertad de expresión y reunión, posibilidad de elecciones libres a nivel de nacionalidad, región y municipio que promuevan la renovación del aparato político administrativo e ideológico), no se puede dar este tipo de teatro, puesto que todo lo que se haga en este sentido terminará siendo institución dirigida por el poder central y como tal va a colaborar en calidad de agente de la política ideológica y cultural del Estado: Esto es, precisamente, lo que ocurría al desarrollar un tipo de trabajo institucionalizado a través de los teatros nacionales en el Estado español. En Francia ocurrió así también en los momentos del Estado de Vichy, aunque estaba en plena guerra, y por supuesto, en Italia con Mussolini.

Estamos en este país en un momento de transición hacia una democracia política más o menos cercana y creo que el marco político necesario para la aparición de estas instituciones comienza a darse. Por otra parte este planteamiento de una descentralización teatral a través de un teatro regional, exige unas características estructurales. Debe existir un posible público, lo que exige una serie de condicionantes relativos a la población. Andalucía es quizás una de las regiones inmejorables desde este punto de vista para poder llevar a cabo un trabajo de teatro estable con irradiación regional, porque existen capitales de provincia suficientemente importantes como para albergar cualquier tipo de actividad. Y existen también una serie de núcleos de población dentro de las provincias lo suficientemente amplios y poblados como para que este tipo de actividad tenga acogida y respuesta por parte del público. Quizás sea la región más propicia para este tipo de actividades.

En Cataluña, a excepción de los grandes centros industriales, el resto son núcleos de población bastante pequeños, minoritarios para este tipo de acogida. Por supuesto en Galicia o en Asturias es mucho mayor el problema. Y en Castilla, no digamos. En Andalucía existen además de las grandes concentraciones urbanas, capitales de provincia y núcleos de población que podrían hacer rentable este tipo de actividad, porque hay que tener en cuenta que, aunque sea una institución que económicamente escapa de la estructura de tipo comercial (donde el teatro se considera como una mercancía y por lo tanto necesita una rentabilidad a corto plazo y un máximo beneficio), sin embargo, este teatro estable también necesita una rentabilidad y organismos que de alguna manera han de subvencionarle.

Existe además de todo lo expuesto, otra cuestión muy importante: en Andalucía hay una serie de centros de enseñanza superior que pueden y deben estar conectados con este tipo de teatros, con estos complejos culturales teatrales, a fin de poder extraer una serie de posibilidades de investigación científica, de elementos culturales de investigación histórica, de investigación geográfica... Porque estos núcleos teatrales no son simplemente torres de marfil compuestas por hombres de teatro, sino que necesitan una especie de trasvase de experiencia entre el trabajo teatral y la aportación que pueden realizar los especialistas en los diversos temas.

Cuando todavía trabajamos en el grupo «Esperpento» de Sevilla, cada vez que nos teníamos que enfrentar con un tema cualquiera, histórico, psicológico, político, económico... nos veíamos completamente limitados en nuestro trabajo para un conocimiento mayor del tema que queríamos abordar en el escenario, por la falta de especialistas que estuvieran trabajando a nuestro alrededor, y por otra parte, cuando acudíamos a ciertas personas que podían contestar nuestras preguntas, siempre encontrábamos una serie de elementos de desconfianza, de falta de fe en lo que nosotros pensábamos hacer.

Creo que esto tiene una importancia esencial. Los núcleos teatrales de Italia que mayores posibilidades han tenido, lo han hecho precisamente gracias a un trasvase entre los organismos culturales —sobre todo los de enseñanza superior— y su propio trabajo teatral. A menudo, especialistas de dramaturgia, directores de puesta en escena y demás pertenecientes a estos teatros estables italianos han podido contar con el asesoramiento y el apoyo de especialistas de historia, geografía, antropología, economía, para trabajar en sus espectáculos.

NUEVO PUBLICO

Por otra parte está la cuestión del «nuevo público», entendiendo en este término el que ha surgido de la aportación del Teatro Independiente, desde que hizo su aparición en los años 60, hasta hoy. Espacio de tiempo en el que gracias al trabajo itinerante, tenso, bastante duro —más de lo que piensan aquellas personas que no lo conocen— se ha producido la relativa renovación del público teatral: hecho que ha supuesto una compensación importante para el trabajo de estos grupos.

Antes de 1960, podemos decir que sólo se había hecho teatro en Madrid y Barcelona, excepción hecha de aquellos núcleos de teatro de algunas provincias que mantenían los grupos que entonces se llamaban vocacionales, porque tenían la vocación del teatro, pero que todavía tenían que ser oficinistas por la mañana y teatreros por la tarde. O comerciantes, o incluso universitarios que, terminada su jornada laboral o docente, se dedicaban al teatro, los teatreros independientes con su primera e incipiente profesionalidad y más tarde con la profesionalización total, crearon este nuevo público que iba al teatro. Nuevo público que estaba compuesto, hablo por nuestra experiencia personal, primero en «Esperpento» y ahora en el «Teatro del Mediodía», por una parte de lo que pudieramos llamar burguesía nacional. Es decir, aquellos elementos que estaban buscando la renovación de la estructura económica de tipo feudal y oligárquico dentro de Andalucía, y por otra parte una renovación y un cambio político en las estructuras de la región. Este público estaba compuesto por un proletariado de vanguardia, concentrado en los grupos clandestinos y en aquellos incipientes clubs de barrios, o clubs juveniles y por otra parte, por los elementos recién graduados de la universidad, que estaban realizando una lucha paralela en sus colegios profesionales. Finalmente, un tercer componente de este público —muy importante— es el estudiantado. Este me parece el espectro del «nuevo público» que el teatro independiente ha conseguido captar. Desgraciadamente no han podido llegar al 100% del rendimiento que pretendían. Es decir, que el proletariado, las grandes masas del pueblo, pudieran asistir al teatro. Han existido fallos en los propios grupos independientes y en la estructura en la que se estaban moviendo.

En relación con la posibilidad de mantener un teatro regional en Andalucía, existen, por otra parte, unos núcleos teatrales con cierta experiencia, son núcleos radicados en Andalucía, que trabajan en Andalucía y que pueden servir de germen para los equipos teatrales andaluces. No quiero decir con esto que únicamente los núcleos teatrales que se están dando en Andalucía vayan a ser los que lleven el teatro regional: evidentemente, los núcleos teatrales serán el germen, pero habrá que abrir nuevas posibilidades, puesto que existen una serie de hombres de teatro en todo el país, que en el momento en que se dieran posibilidades de trabajo estable y continuo, engrosarían estos grupos teatrales, estas compañías estables.

INFRAESTRUCTURA DEL TEATRO ESTABLE REGIONAL

Delimitado en líneas generales el marco donde se puede dar el teatro regional (fuera de esta demarcación me parece difícil que pueda formarse, dadas las dificultades expuestas), conviene abordar también otros aspectos: en primer lugar una base material que podríamos considerar en sentido amplio como infraestructura. Debiera hacerse en otro momento un balance de las posibilidades y de las alternativas en este sentido. Esta base material requiere una inversión inicial y unos presupuestos generales anuales para mantener esta institución y este complejo teatral.

Evidentemente esta prestación tiene que venir de los presupuestos generales del Estado, una vez conseguida la normalización democrática en que sea posible concebir el teatro como un valor democrático y, por lo tanto, necesariamente subvencionable, al margen de la posible o no correspondencia entre la ideología del gobierno que en ese momento esté en el poder y la de los miembros que durante su gestión estén llevando a cabo el trabajo teatral. Por lo tanto se requiere una especie de neutralidad del Estado respecto al allegamiento económico, para mantener este tipo de institución. Pero además de la mencionada aportación del Estado, en el caso de Andalucía, no debiera ser única. La experiencia que se tiene, tanto de los centros dramáticos regionales en Francia, como de los teatros estables de Italia, e incluso en los estatales de Alemania, es que la mayor parte de los presupuestos generales son sufragados por los organismos estatales, pero otra parte queda a cargo de los municipios, organismos regionales o entidades nacionales y una tercera parte a cargo de las entidades de crédito oficial, que en nuestro caso serían las Cajas de Ahorro.

Existe además una aportación de medios de producción que supone: un capital móvil en el que se incluiría el ejercicio teatral, los medios técnicos y materiales para la producción de los espectáculos, así como los medios que sirvan para la investigación y la formación de los miembros de las compañías y de los teatros estables y también, por supuesto, para la formación del público de cada espectáculo.

Otro de los elementos de la infraestructura de un teatro estable viene dado por la compañía y el equipo de trabajo. Todo lo dicho anteriormente no debe interpretarse en el sentido de negar en absoluto la posibilidad de que las compañías que no son estables, las compañías itinerantes, sigan actuando. El hecho de que exista un teatro estable, un teatro regional, no será una alternativa única y, por tanto, excluyente de otro tipo de actividad. No obstante, la compañía estable me parece fundamental para llevar a cabo esta otra alternativa de trabajo teatral. La compañía estable supone que sus miembros son personas con un contrato fijo, por temporada amplia, con el fin de que sus componentes no se vean sometidos a la tensión y a la neurosis que, hoy por hoy, son compañeros de los hombres de teatro que trabajan en la profesión: ¿volveré a trabajar? ¿cuántos meses durará la obra? ¿qué ocurrirá si no estoy en la misma situación? Se trata de sustituir toda esta inseguridad y angustia, por un trabajo continuado, una programación coherente y un repertorio continuo, con el fin de que pueda llevarse a cabo un trabajo estable, continuo, sin altibajos, que ofrezca la posibilidad de preparación de los actores y técnicos que componen un grupo de teatro.

Además de la compañía estable, tiene que existir algo que podríamos llamar la «dirección artística del teatro estable regional», dirección que debiera estar deslindada de la dirección económica, la dirección administrativa, porque en el momento en que empiezan a surgir problemas en los que se mezclan ambos niveles, se producen los resquebrajamientos. La experiencia de los teatros estables de Italia así lo demuestra. En el momento en que el director artístico era también el administrativo, se daba una especie de imposición de los criterios administrativos por

encima de los artísticos, como si la rentabilidad del teatro fuera un elemento condicionante del propio trabajo teatral. Este funcionamiento se ha mostrado como un enorme error, como un problema para el desarrollo de un teatro estable. La dirección artística no tiene por que ser unipersonal, sino que puede y debe ser colegiada.

A pesar de su escasa implantación en España e incluso en Francia, el departamento de dramaturgia y estudios teóricos, es indispensable. Este departamento sigue sonando a chino en España, porque se piensa que el escritor teatral es una persona que escribe en su casa una obra, la manda a una compañía, se la ponen o no se la ponen, y la mayoría de las veces, él ni se entera. Este planteamiento pervive todavía porque existe un total desconocimiento de la labor de un hombre de teatro dentro de una compañía. Los departamentos de dramaturgia, tanto en los teatros alemanes (precisamente son una conquista del teatro alemán), como en los teatros italianos, están compuestos por personas que no tienen necesariamente que ser autores teatrales —muchos de ellos no lo son— pero que sí tienen un conocimiento teórico y un conocimiento a nivel de estructura del espectáculo y que dentro del teatro tabajan estrechamente relacionados con la dirección escénica, con los actores, a la hora de preparar obras. Dominan sobre todo el nivel de información en las sucesivas puestas en escena, que es un elemento que va a servir para que la producción del espectáculo ocurra en las mejores condiciones. Existen también los departamentos de escenografía, de luminotecnia y los técnicos, con sus respectivos talleres, almacenes...No olvidemos que otra importante conquista de estos teatros han sido los seminarios y cursos de información.

Normalmente el actor siempre se ha creído que una vez que pertenecía a una compañía y que estaba trabajando en un teatro, ya no tenía que aprender nada. Que todo iba a ir ya muy bien. Esta creencia estaba motivada porque el actor se veía obligado a mantener una lucha y un trabajo diario por la supervivencia, y por lo tanto, le quedaba poco tiempo para su formación y preparación. Sin embargo, con la creación de los teatros estables aparece la necesidad de formación, fomentada por la posibilidad que le ofrece la propia institución a través de los seminarios y los cursos de información, los laboratorios de investigación escénica y el trabajo sobre la técnica de análisis de los materiales. Una parte de estos trabajos verán la luz pública a través de un departamento de publicaciones, encargado de elaborar los trabajos teóricos y los programas destinados a la venta.

Hace ya algunos años comenzaron a tratarse en los teatros estables temas relacionados con la sociología del espectador mediante las encuestas realizadas con motivo de los espectáculos o a través de coloquios, para determinar qué tipo de incidencia había tenido el espectáculo, qué posibilidades de programación de otros espectáculos existen o cuáles son los que a este tipo de público les interesaría. Por otra parte se avanzaron proyectos sobre la formación del espectador, dado que existen una serie de espectáculos a los que es absolutamente necesario que el espectador llegue con una información previa para que obtenga la máxima rentabilidad posible.

La compañía, sea comercial o de otro tipo, debe plantearse además otras cuestiones como los métodos de trabajo, el régimen laboral o la escuela de actores. Siempre que se plantea el tema de la escuela de actores dentro de las compañías, personas vinculadas a conservatorios o escuelas de teatro insisten en que la función docente pertenece a los conservatorios de arte dramático. Sin embargo, la mayoría de los teatros estables, la mayoría de los centros teatrales de Francia, tienen su escuela de actores aneja. Y existen razones para este hecho. Estos centros han seguido una línea de dramaturgia coherente, que requiere un determinado tipo de actor, imprescindible para mantener una programación como la suya. Además de las líneas generales de programación, existen una serie de elementos nuevos, de especializaciones, que cada teatro enfoca de una manera determinada y que quieren incorporarse al teatro, como ocurre en el Piccolo Teatro de Milán, en el Teatro Estable de Turín o el Teatro Nacional de Roma.

DEMOCRACIA INTERNA Y EXTERNA

Planteadas la cuestión de la base material y la infraestructura de un teatro estable, podemos abordar otros problemas, cuya falta de resolución ha creado muchas tensiones en los teatros estables europeos. En algunas ocasiones el aparato administrativo llegó a convertirse en una máquina burocrática provista de una especie de consejo o patronato encargado de allegar fondos, de conseguir los medios financieros. Pero este organismo acaparaba también otras funciones y marcaba un poco las directrices a seguir por el teatro. Existían además una serie de elementos intermedios, de tal forma que entre el actor, que es en definitiva el que está defendiendo un trabajo, o al menos el que lo justifica delante del espectador, y la dirección, no existían elementos de puente, no había ninguna posibilidad de comunicación, ninguna relación, ni teórica ni práctica. Existían unos señores que como una especie de casta sacerdotal llevaban a cabo «todo» y el resto de los componentes del teatro no tenían ninguna vinculación con ellos. Es más, los espectadores, tanto a nivel individual como a nivel organizado: asociaciones de barrio, clubs culturales, clubs juveniles, partidos políticos...en definitiva, todos los que colaboran con este tipo de teatro, no tenían ninguna participación en su gestión ni en su desarrollo.

Se puede concluir de todo lo expuesto que es necesaria una democracia interna dentro de esta institución, con el fin de luchar con los restos del burocratismo que puedan entorpecerla. En algunos teatros de Italia, a partir de 1968 se impuso la fórmula de la asamblea de actores y técnicos, que por una parte intervenían en la gestión del teatro y por otra eran elementos decisivos del régimen y disciplina de la compañía. La autonomía y la autodisciplina partía de la propia asamblea de actores que además elegía a los representantes para el consejo directivo de los teatros regionales; cuestión muy importante que les aseguraba su representación en el organismo decisorio del teatro regional. Estos consejos directivos elegían la

línea dramaturgica y el repertorio del teatro, planteaban el método de trabajo y marcaban pautas a la dirección artística y técnica. La dirección escénica conservaba su autonomía e independencia, ya que a pesar de existir unos canales de trasvase de opiniones y decisiones, e incluso un control del trabajo, dentro de una compañía la dirección escénica debe de ser de alguna manera autónoma a la hora de responsabilizarse de un trabajo de puesta en escena concreto, porque las interferencias, aunque sean del consejo directivo, siempre van en perjuicio del teatro. Las experiencias de teatro colectivo, de dirección colectiva, son muy atractivas, pero siempre chocan con un grave problema: exigen que todos los miembros tengan un nivel muy parecido de conocimientos en relación con las necesidades de la puesta en escena concreta que se está llevando a cabo. Por supuesto este consejo directivo es el que marca las líneas de investigación y formación y las pautas a seguir por los distintos departamentos: dramaturgia, elaboración, laboratorios y técnicos: música, materiales, sonidos...

Estos supuestos de democracia interna de las compañías tienen su correlación en el exterior, en relación con la sociedad de quien debe nutrirse en sus experiencias. Para esto, en un principio, la creación de asociaciones de espectadores suponía articular una colaboración a nivel de opiniones. Creo que las mejores experiencias en este sentido han sido las que han integrado directamente, a través de sus representaciones, a los partidos políticos, las asociaciones vecinales, las comunidades de base, que han podido participar de algún modo en la dirección del teatro a través de los consejos directivos. Estos representantes sirven por otra parte para que el hombre de teatro, que muchas veces está absolutamente sumergido en su propio trabajo, sepa cuál es la proyección que está teniendo su espectáculo y su labor frente a la sociedad y cuáles son los horizontes últimos a los que debe apuntar su trabajo teatral.

EL REPERTORIO

Pero entremos en el tema que justifica la existencia de este teatro: el repertorio. Como queda dicho, el teatro estable exige la continuidad y la permite. En el repertorio es donde se proyecta esta continuidad teatral. En la mayoría de los teatros a los que me he referido de la Europa Occidental, se mantiene durante toda la temporada una programación permanente de obras, de forma que un espectador puede estar una temporada en una determinada ciudad y ver todo el trabajo desarrollado en ese año o en el año anterior, puesto que hay obras que se mantienen en el repertorio fijas, obras que son emblemáticas del trabajo y la línea de la compañía o el grupo. En un teatro regional para Andalucía habría que tener muy en cuenta esta cuestión del repertorio. En este sentido habría que cubrir varios frentes: por un lado se deben plantear temas que sirvan para recrear al espectador, puesto que el teatro es siempre una recreación de la realidad, de la historia. Pero recreación de los temas de la memoria histórica.

Durante varios años, bastantes años, se ha mantenido un curioso velo sobre la historia de Andalucía, si se relaciona con la del resto de las nacionalidades y regiones del Estado español. Se ha dicho en muchas ocasiones que Andalucía no tenía una lengua propia y por lo tanto seguiríamos colonizados por Castilla. Esto es un solemne tópico. Hay una historia de Andalucía que este tipo de teatro tendría que refrescar, dar a conocer, recuperar sus elementos para las masas. No existen, o al menos no se conocen, obras teatrales que recuperen esta memoria histórica. Esta es una cuestión que se nos plantea siempre a la hora de programar en el Teatro de Mediodía. No obstante, existen momentos de inflexión, momentos muy críticos dentro de la historia de Andalucía en los que se planteaba una encrucijada de la que iba a depender el desarrollo posterior de su historia. Recuperar estos momentos y ponerlos en pie a través del teatro es una excelente tarea a realizar mediante los departamentos de dramaturgia, encargados de recabar toda la información, los materiales históricos, económicos y científicos para realizar este trabajo y poder reelaborar sus propias puestas en escena.

Los mayores éxitos en este sentido se han realizado en las democracias socialistas de la Europa oriental, concretamente en Alemania, donde se han logrado recuperar determinados temas que no estaban tratados por dramaturgos contemporáneos, en la línea brechtiana del realismo dialéctico y por dramaturgos discípulos del mismo Brecht. A través de su trabajo recrearon toda una serie de momentos históricos del desarrollo de Alemania, que hasta aquel momento no se habían tratado en aquel país. Existen también otros temas que podríamos llamar de coyuntura inmediata; temas de la estructura económica y social de Andalucía, lo que no quiere decir que estén sólo referidos al ámbito local, sino que pueden ampliarse a la realidad social general del país. Esto significa abrirse a posibilidades temáticas que propicien otras regiones, pero que incidan particularmente en Andalucía.

Otra cuestión que debe plantearse también el teatro regional es dar a conocer la cultura teatral en cuanto a literatura dramática: la historia del teatro mundial, desde los clásicos a los contemporáneos.

Ahora bien, tanto unos temas como otros requieren una línea de dramaturgia coherente, planteada por el propio teatro y no impuesta desde fuera, en la que hayan intervenido los miembros de la compañía o del colectivo que anteriormente he llamado consejo directivo del teatro.

COMENZAR EL DEBATE

Es posible que este planteamiento sea bastante polémico. Se trata de un elemento mínimo de discusión, ya que es necesaria la existencia de este tipo de trabajo teatral. La experiencia de los teatros independientes es algo que debe seguir adelante. El hecho de que haya núcleos de población que reciban, aunque sea una vez al año, una compañía teatral que de alguna manera plantee un tema y luego un debate posterior sobre la realidad que ellos están viviendo, me parece muy im-

portante, pero considero que el teatro requiere cada día más una mayor tecnología, una mayor aportación de medios técnicos y económicos para llevar a cabo su labor con una mayor rentabilidad política y social. Creo que los teatros estables son una buena vía que dentro de Andalucía, como teatro regional, podrían llevar a cabo un buen trabajo en este sentido.

También podría discutirse mucho sobre la ubicación de este teatro regional. Creo que estos teatros tendrían que ubicarse en una capital muy determinada, aquélla que ofreciera mejores posibilidades de desarrollo a esas compañías que, por otra parte, estarían constantemente girando por el resto de la región y también por las demás regiones. Porque no se trata de cerrarse de Despeñaperros para abajo, por muy importante que me parece el trabajo dentro de la región andaluza. Por desgracia la mayoría de los teatros independientes nos vemos obligados a salir fuera en busca de mejores condiciones económicas y de locales que nos permitan actuar con cierta regularidad. Por ejemplo, en Andalucía no existe ni un solo teatro de las características del Cinema Valencia, de la Sala Villarroel o de la Sala Cadarso, que permita estar en continuidad durante una temporada más o menos larga. Los teatros independientes tienen que estar girando constantemente ya que las condiciones económicas que se ofrecen en la región son mucho más difíciles que las que se ofrecen en otras regiones. Por eso es necesaria la aportación del Estado, de los municipios y de las entidades de crédito oficial. Crear una conciencia de esta necesidad es una de las labores primordiales a realizar, en primer lugar por los interesados, que son los hombres de teatro, y en segundo lugar por la sociedad a través de sus representantes democráticos: de los partidos políticos, las asociaciones de vecinos y las comunidades de base.

En este sentido yo me siento optimista. Creo que vamos a ver grandes vuelcos en la estructura y en el marco político de nuestra región; y que va a existir una verdadera demanda cultural. Un síntoma que esa demanda cultural va a producirse es que puedan plantearse estas cuestiones y estas necesidades en un Festival de Teatro Independiente de Andalucía.

Es necesario comenzar a debatir estas cuestiones como base de una alternativa que un día cercano los hombres de teatro, como parte de la sociedad andaluza, puedan presentar a la consideración de aquellos instrumentos autonómicos de representación democrática de Andalucía que sean capaces de respaldarlos. Y ese día, ese momento, puede estar más próximo de lo que creemos.

A.A.L.