

del individualismo, o la falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados.

- d) La falta de investigación en la mayoría de los casos del teatro como una práctica específica, con sus lenguajes autónomos, cayendo continuamente en una estrechez de los planteamientos estéticos y reproduciendo así las claves de los espectáculos de las clases dominantes.
- e) La falta de resolución del paso dictadura-predemocracia burguesa, en lo que se refiere a los canales alternativos de distribución de los espectáculos, ya que, si bien se conservan los circuitos paralelos ensamblados durante el franquismo, aún no se ha encontrado una red en vinculación directa con la clase trabajadora, que precisamente permita convertir al Teatro Independiente en una alternativa de clase, y no en mero recambio de un teatro pasado, muerto y enterrado con el dictador.

Así pues, el camino a recorrer es largo, y seguirá estando plagado de contradicciones, pero, aun así, nos parece que lo más importante es seguir trabajando, y hacer de cada espectáculo realizado un eslabón más de un futuro menos sombrío que el pasado que nos ha tocado vivir. Basta ya de martirologios y de lamentos, la lucha está hoy cada vez más clara, y a la vez más comprometida, ya que lo que bastó durante la dictadura —ser antifacista y demócrata— ahora ya no es suficiente, hay que definirse hasta el fondo. Y el hacer un teatro revolucionario no pasa sólo por las declaraciones de principio, las actuaciones para los públicos marginados, o las buenas intenciones políticas, sino que pasa también por encontrar una renovación del lenguaje teatral, que, sin renunciar al trabajo asentado a través de años de experiencias y de confrontación con el público, nos permita asegurar, casi al igual que Brecht, que en cada momento queremos, y debemos, hacer una práctica teatral popular («ser comprensible para las amplias masas, tomar y enriquecer sus formas de expresión, adoptar y consolidar sus puntos de vista»), y realistas («desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder»).

T.

EL SISTEMA DE PRODUCCION EN EL TEATRO INDEPENDIENTE

El fenómeno del Teatro Independiente no es comprensible fuera del contexto social y político español. El Teatro Independiente no es el «teatro experimental» de los países capitalistas, ni el teatro subvencionado, pero mantenido en ghettos, de los países «socialistas» (europeos), ni el teatro «amateur» de aquellos países donde el fenómeno teatral carece de una tradición propia. En nuestro país, el Teatro Independiente es una alternativa al teatro establecido, una alternativa estética, política y cultural. Es indudable que no nace aislado del movimiento de masas que, transcurridos los primeros «25 años de paz», empieza a tomar un cuerpo impor-

tante. Los movimientos sociales —obreros, estudiantiles, intelectuales...—, aplastados y silenciados la mayoría de las veces, van adquiriendo tal fuerza, que hasta en la prensa fuertemente censurada se van filtrando noticias de huelgas y todo tipo de conflictos. Los tecnócratas del Opus Dei llegan al poder e intentan crear una nueva imagen que pueda venderse en Europa. Fraga lleva las riendas de «su» Ministerio (Información y Turismo) con mano dura, y saca una Ley de Prensa, algo más abierta que la anterior, que posibilita la entrada de ciertas ideas liberales en los medios de comunicación y medios artísticos.

En este contexto se viene desarrollando el Teatro Comercial al uso, sistema de producción artística que refleja el régimen típicamente fascista, que en España no pasa de ser una caricatura de fascio, como caricatura de capitalismo es el capital, que campa por sus respetos... y nuestros miedos. A pesar de su falta de solidez económica e ideológica, las coordenadas son muy claras: control ideológico y económico de todo resorte, monopolio absoluto de locales, ausencia de cualquier reflejo de tipo popular (caso de haberlo, se lo adopta para distorsionarlo), encorse-tamiento estilístico y mediocridad, mediocridad a mares. Las comedias de costumbres, los vodeviles tienen un campo abonado en España, apto para la repetición y el hastío. El punto álgido, y a la vez comienzo de la pendiente y crisis grave, coincide con un autor clave del franquismo, Alfonso Paso. Cuando el público empieza a cansarse de este «dramaturgo», que arrasó los escenarios madrileños, llegando a tener en cartel once obras contemporáneamente, la crisis estalla. En estos momentos unos cuantos profesionales, hastiados de las mismas obras, mismos públicos, mismos sistemas de producción, deciden emprender un camino diferente. El sistema de producción es simple: existen unos monopolios que controlan los locales de representación. Estos monopolios ponen las cuatro paredes, y toda una red de servicios «necesarios» para que el arte teatral tenga la dignidad necesaria para aquéllos a quienes va dirigido (acomodadores, guardarropas, recepcionistas, ambigús, etc.). Por ello, los empresarios se quedan con el 50% de la taquilla. Casi nunca estos empresarios montan espectáculos, aunque sí actúan como censores, aceptando únicamente aquellos productos que les interesan, bien por razones políticas, y siempre por razones económicas. Por otra parte, existe un productor que pone un dinero para montar una obra: contrata a unos actores, un director, un escenógrafo, y pone el texto en pie. El producto resultante es ofrecido al dueño del local, y, si éste acepta, se va al 50% de las ganancias. Del dinero recaudado se detrae la publicidad, el 10% para la Sociedad de Autores, y aproximadamente un 5% para la Protección de Menores (?), y del resto, el 50% para cada empresario, el de local y el de compañía. Generalmente se aúnan en la misma persona el productor de compañía y la primera figura, y en muchos casos, hasta el director de la misma. Esta persona paga a sus asalariados según su categoría (que se mide por el número de frases a decir en la obra, y los centímetros que el nombre ocupe en el cartel). En el plano artístico, el actor tiene como meta final llegar a ser primera figura, por aquello de la «realización profesional» (porque, ¡cuidado!, el teatro no es una profesión, ¡sino un ARTE!), y de paso poder componer su propia com-

pañía, y así entrar en el olimpo de los elegidos. El ánimo cultural ha ido desapareciendo poco a poco, en aras de un extraño «arte» que se va haciendo más místico, en la medida que ganas más dinero.

Establecida de este modo la producción, la guerra entre el hecho cultural y artístico (la investigación y el trabajo coherente que debería ser el teatro) y el subproducto mercantilista que se ofrece es total. Mejor dicho, el segundo se come al primero. Por eso, los profesionales antes mencionados, inquietos ante este estado de cosas, empiezan a lanzar sus alternativas, plasmadas en cooperativas, trabajos en colectivo, democratización del producto, responsabilidad colectiva... En definitiva: frente a dirección única, dirección colectiva; frente a empresario, cooperativa económica; frente a teatro manido y de régimen, investigación; frente a teatro comercial (profesional) para la burguesía (sólo ella ha impuesto una serie de condicionamientos, con el fin de que reviertan en ELLA), teatro en busca de nuevos públicos; frente a circuito clasista de locales comerciales, apertura de nuevos circuitos. Estos «jóvenes airados» no son muchos al principio, no más de dos docenas (TEM), pero pronto se forma una nueva amalgama entre la gente del comercial, del TEM, de los diversos TEU, y algún teatro de base (o barrio). En los barrios, la cultura corre ajena a las directrices culturales centralistas, entendiendo por centralismo lo que crece y se consume en las áreas del poder, y no en sentido geográfico. Surgen grupos de parroquia, teatros infantiles, funciones de colegios, etc.

De todo este conglomerado, un núcleo importante va a irse destacando en la práctica del teatro profesional, y el terreno abonado para su desarrollo será el entorno universitario. Así GOLIARDOS, TEI, BULULU, ESPERENTO, TABANO, JOGLARS, dan sus primeros pasos. Aunque el público que asiste a estas representaciones es numeroso y desarrolla amplios debates, la economía es desastrosa. Precios bajísimos («la cultura» gratis para el pueblo, etc.) y suspensiones constantes marcan la pauta del naciente teatro. Los productos son, generalmente, burdas imitaciones de Artaud, de Brecht, Grotowski o Stanislawski, del Living Theatre, de los cuales llegan hasta aquí, como siempre, las campanas. De cualquier forma, existe un denominador común en todo este tipo de teatro, que no debe pasar desapercibido: su pobreza. Esto entronca perfectamente con los precarios medios de producción con que cuentan los grupos: arpillera y vaqueros, vaqueros y arpillera. TABANO se despierta entre arpilleras, y se acuesta en vaqueros.

De sus primeras obras, apenas dos docenas de representaciones, y, de pronto, «Castañuela 70». El éxito que acompaña a este montaje obliga a replantarse los medios de producción. Un poco por la política de descentralización, un mucho por la censura, TABANO se ve obligado a viajar con sus montajes. De ello se desprende la necesidad de un local propio, donde poder estar en cualquier momento, y de un medio de locomoción particular. Los vaqueros van dándose de lado, y aparecen los proyectos escenográficos y de vestuario. Debemos reseñar aquí la importancia de Gerardo Vera, primer escenógrafo y figurinista incorporado al Teatro Independiente de forma definitiva (antes estaban las colaboraciones de Uviedo,

Viola, etc., pero más como hobby que como trabajo continuado). Las escenografías parten de materiales sencillos y aparentemente planos, por dos causas primordiales: su bajo coste, y su transportabilidad. La infraestructura de este tipo de producción se mueve a salto de mata: la hermana de alguien cose los pantalones, otras prendas se compran en el Rastro, cuatro amigos pintan algo, etc. Todo esto, poco a poco, sin abandonar los principios del grupo en lo estético y en lo político (apertura de nuevos locales, captación del público popular, transportabilidad, sencillez de ideas), se va complejizando.

La necesidad conduce a la creación de departamentos fijos, al frente de los cuales hay siempre un responsable último, el cual no puede hacer nunca nada por su cuenta y riesgo. Cualquier alternativa se plantea en el grupo, que decide, y solamente en los casos en que existan más de dos posturas, el responsable tomará la última palabra, y decidirá.

El proceso de producción se divide en dos etapas: la búsqueda o escritura del texto, y su puesta en pie. El Teatro Independiente tiene dos metas más o menos definidas: una nueva estética, y distribución para un público nuevo. Pero se encuentra con un problema inesperado: la ausencia casi total de textos adaptables a esta nueva situación. Por ello se ve en la necesidad de crear sus propios textos. A TABANO siempre le ha interesado hacerlo, pero a menudo la censura se lo ha impedido, y así hay una serie de textos que dormirán en el limbo de los justos, como «Piensa mal y acertarás», y las versiones del «Retablo de flautista» y del «Señor Mockinpott», entre otros.

Colocados, pues, en la necesidad de escribir un texto, se empieza por elegir el tema y la anécdota que permitan llevarlo a la práctica. Es decir, si nos interesa un retazo de vida republicana que pueda tener determinadas connotaciones aplicables en la época actual (el caso de «Cambio de tercio»), se estudia la época a fondo, en las vertientes sociales, económicas y políticas, con abundante material, a base de libros, periódicos antiguos, o incluso testimonios personales. Luego se buscan unos personajes que puedan originar unos conflictos teatrales determinados, a través de los cuales se refleje la época que queremos tratar, con todas las contradicciones históricas posibles. Logrado esto (reunión y discusión constantes), se traen propuestas individuales de desarrollo dramático y escénico. Todas las propuestas son leídas y estudiadas por la asamblea de grupo, aceptando por unanimidad la mejor, o se ensamblan dos, o tres, o se reestructura de nuevo. Una vez dividido el trabajo por escenas, se pasa a escribir escena por escena (diálogos o situación), por parte de cada miembro del grupo al que se le ocurra algo relacionado con la escena tratada. Al igual que con la elección de la anécdota se leen las escenas, y se escoge la mejor, o se juntan dos o tres, o se desechan todas y se vuelve a escribir de nuevo. Así se va pasando de escena en escena hasta el final, cuando el equipo responsable del departamento de dramaturgia, con el material acumulado, le da la forma definitiva, el estilo general y los retoques necesarios que harán que el todo tenga una unidad.

Conseguido esto, se pasa a la segunda fase: la puesta en pie de lo que se han

escrito. Para ello, se buscan los actores que sean precisos. Si en ese momento no los hay, se buscan (cuestión a replantearse, pues es posible que el camino a seguir no sea primero la obra, y luego los actores, sino buscar un texto adaptable a las personas que en ese momento HAY en el grupo). La admisión de nuevos elementos es siempre conflictiva. Por una parte, no se puede llamar a gente absolutamente desvinculada del hecho teatral, debido al grado de profesionalidad que el producto requiere. Por otra, la profesión teatral está acostumbrada a un método de trabajo, a unas condiciones económicas, a un sistema de vida, que el Teatro Independiente ni puede, ni quiere mantener. La oferta es dura, pero concreta: se trata de «lo que sea» por el producto global. Aquí no hay ni primeros ni últimos (no hay nombres), no hay grandes ni pequeños papeles, sino aportación al grupo en el grado que se requiera; las parcelas de «realización personal» (entendida en el sentido burgués de SER director, actor, escenógrafo, etc.) están sacrificadas, en aras del funcionamiento global del espectáculo. Los nombres del cartel no crecen, el dinero que esta clase de trabajo proporciona no llega ni a la mitad del mínimo de lo que gana un actor comercial (no se aboga por mantener el sistema, evidentemente, sino que se relata lo que ha habido, lo que hay), los desplazamientos son continuos, con el grado de desequilibrio que esto conlleva: inestabilidad económica, social y emocional, y la dedicación de prácticamente todas las horas del día al grupo son las constantes del trabajo en el Teatro Independiente. No es cosa de héroes, es simplemente el único camino que han dejado a una alternativa que se enfrenta a un enemigo muy poderoso: el poder establecido. No hay más opciones: la dedicación exhaustiva, el cerrar filas, la aceptación del riesgo, y una coherencia —o radicalización— ideológica cada vez mayor han podido llevar adelante la alternativa propuesta por el Teatro Independiente sin sucumbir. Así que, cuando se barajan nombres de posibles nuevos miembros, los datos que se analizan oscilan desde la ideología política, el compromiso profesional, hasta la situación familiar y su psicología (las grandes giras, con una obligada convivencia continua, son terreno abonado para enfrentamientos, fricciones, etc.). De todo ello se desprende el riesgo que el grupo corre al admitir un nuevo miembro, y, por tanto, justifica toda clase de precauciones y medidas que se empleen para ello.

Una vez reunidas todas las personas necesarias, se empieza la puesta en escena. En los departamentos se eligen los responsables, y comienzan a funcionar. Podemos decir que, básicamente, los departamentos son siete: equipo de dirección, de escenografía, de vestuario, de maquillaje, electricidad, attrezzo y distribución del espectáculo. Existe además un responsable de producción general, o coordinador, que ensambla las necesidades de cada departamento. Al igual que durante la escritura del texto, el montaje de una escena obedece a los distintos planteamientos que los actores hagan. En última instancia, el equipo de dirección (compuesto por dos o tres personas) lleva a la práctica la propuesta aceptada por la mayoría. Los encargados de la escenografía presentan un proyecto que, bien parte de ellos, bien es la plasmación gráfica de lo que en anteriores reuniones el grupo ha considerado conveniente. Dicho proyecto es discutido nuevamente, hasta su aceptación definitiva.

Con la escenografía de «La ópera del bandido» se recogieron varias experiencias de signo positivo. Una de ellas era ese pequeño rompimiento del espacio teatral tradicional, por mediación de una plataforma de dos metros por dos, que se adentraba entre el público. Esta plataforma iba unida al escenario principal por una pasarela, que oscilaba —según el local— entre los tres y los seis metros de largo por uno de ancho. Otra experiencia positiva fue la utilización de paneles (cuatro), a modo de telón de fondo, provistos de ruedas, que daban ocho caras pintadas con distintos motivos, y facilitaban muchas posibilidades de combinación. Así que estas dos cosas se decidieron mantener casi idénticas en «Cambio de tercio», introduciendo una innovación: llevar el espacio escénico construido.

Sucedía que en «La ópera» nos encontrábamos con un lugar de representación diferente cada día, que iba desde un gallinero hasta una plaza de toros. Esto dificultaba grandemente la representación, pues no siempre se podía cerrar los laterales y el fondo como se quería, provocando dificultades a la vez en el equipo de luces, al no estar más que con un número determinado de focos. Tras largas discusiones, y la presentación y estudio de varios proyectos, se llegó a la escenografía definitiva: se construyó un armazón que hacía las veces de ciclorama, de cajas y de soporte de los sucesivos paneles que se iban mostrando. El espacio escénico quedó así concretado en:

- a) Una plataforma en medio del público, de las dimensiones ya explicadas, donde se desarrollaban fundamentalmente las escenas de la calle.
- b) Una pasarela, donde también se desarrollaba parte de varias escenas (el tango, la cacería, el cabaret).
- c) El escenario «a la italiana», donde a su vez estaba:
- d) Un pequeño escenario en el fondo, de dos metros por uno, que servía tanto para indicar el cabaret (en él actuaba Lola Gardenia), como para remarcar en sucesivas escenas a los personajes que se quería encuadrar (el cura en la boda, la presentación de Nicolás, la «Banderita», la huida de Santinieblas, etc.). Este «teatrillo» soportaba un armazón metálico a base de rieles, donde se colgaban los paneles utilizables; los paneles tenían un peso mínimo, de modo que dos actores no tuvieran más que empujarlos para quitarlos y ponerlos, y estaban contruidos básicamente de contrachapado y material plástico a modo de cristal opaco, para lograr efectos de contraluz.
- e) Dos plataformas laterales de 60 cms. de lado, que cerraban el escenario a la italiana por candilejas, y que sostenían todo el entramado anterior, y una cortina «a la americana», la cual, al cerrarse, daba lugar al espacio.
- f) Una corbata de un metro y medio de profundidad, donde se desarrollaban dos escenas más. Debido, o mejor, gracias a la estructura de hierro, estos espacios tenían siempre el mismo tamaño y color, con lo que esto conlleva de positivo para las interpretaciones, el ritmo y la luz del espectáculo, pues no hay que olvidar que un problema que existe siempre es encontrarse, por ejemplo, hoy con cuatro metros de corbata, y mañana con cero. También

tuvo su lado negativo, pues el peso del montaje aumentó sensiblemente con respecto a «La ópera», y el hecho de cargar y descargar a diario pesaba en los componentes del grupo más de la cuenta.

El vestuario se realizó intentando dar la época, a base de fracs, levitas, trajes cruzados y faldas tubo. Sobre estas piezas, la mayoría compradas en el Rastro, se manipulaba, añadiendo o cortando elementos, y las piezas construidas expresamente fueron relativamente pocas. Todo el escenario «a la italiana» estaba enmarcado —casi un ciclorama— por cortinas, que se descorrían a voluntad, mostrando paneles, o tapándolos, de un color amarillo pálido, tirando a ocre. Con ello se pretendía dar —ayudar a— un ambiente de foto antigua, amarillenta, aunque luego el resultado no fuese exactamente el pretendido.

El «attrezzo» era muy numeroso, aunque absolutamente desmontable y funcional; todos los objetos se desmontaban y plegaban, ocupando el mínimo espacio posible: así las nubes del cielo (trozos de contrachapado con pies plegables), las mesas del cabaret (un pie al que se añadía la tabla que nos convenía: mesa de cabaret, mesa camilla, etc.), dos mostradores (tres planchas de contrachapado con bisagras), o un ataúd sumamente ligero, que era además la caja de transporte de las bolas de los presos (balones de plástico pintados con spray); espadas, cascos, pistolas, faroles, pipas, libros, etc., formaban una larga lista de elementos de utillería.

El resto de los departamentos funcionan de forma más o menos idéntica, a excepción del de electricidad. Es un departamento muy trabajoso, pues mantenerlo siempre dispuesto con los materiales con que se cuenta no es fácil: mangueras (cables) con tres y cuatro empalmes, focos antiquísimos y muy fácilmente averiables, cuadros de mando de fabricación casera, etc. Luego el número de focos a emplear ya dependerá de las necesidades de cada lugar, aunque se tiende a utilizar el mínimo número de vatios, por imperativo de la clase de locales donde solemos actuar; es decir, que como existen lugares al aire libre, como parroquias, locales de asociaciones de vecinos, etc., que no tiene más fuerza eléctrica que para un número reducido de vatios, se suelen montar las luces de manera que se pueda representar la obra con pocos focos, sin demasiados altibajos con respecto a lo que podría ser lugar ideal.

A medida que el montaje va avanzando, el equipo de distribución va conectando con los lugares de representación, para contratar el estreno y posible gira posterior. TABANO insiste reiteradamente en estrenar fuera de Madrid, así Valladolid, Salamanca, Pontevedra, Santiago de Compostela, etc.

De todo lo expuesto puede deducirse el grado de democratización del sistema de producción, edificado sobre una cantidad de horas de discusión que representa más del cincuenta por ciento del tiempo total invertido en el montaje. La medida de horas por trabajador/día dedicadas al grupo sobrepasa las doce, no siendo nunca remuneradas en la medida del empleo. Cuando antes decíamos que la alternativa del Teatro Independiente conllevaba el dar la batalla al Teatro Comercial con sus mismas armas, desde otra perspectiva y otros condicionamientos, se entenderá per-

fectamente al ir observando el método de producción, con el empleo de materiales parecidos (pero contruidos de otra manera), el trabajo de profesionales de la carpintería, cerrajería, pintura (pero trabajando de otra forma), la manera de vender dicho espectáculo (a través de otros canales de distribución, pero siempre llamando de forma MASIVA a la gente, intentando ser un teatro de masas, principal aspiración de TABANO), etc. Así, cuando se dice que un montaje ha costado doscientas mil pesetas, esas pesetas son las pagadas en CONCEPTOS FISICOS, NUNCA LA INVERSION REAL, YA QUE EL TRABAJO DE SUS MIEMBROS NO SE AMORTIZA. Realmente, el coste más elevado de un trabajo en el campo comercial es el producido por la acumulación de material humano que utiliza, y la escala de valores de esta gente dentro de su profesión: sastres, pintores, tramoyistas, escenógrafos, luminotécnicos, etc. El gasto de los materiales en este caso viene a ser del 20 a 25% del total. El Teatro Independiente se ve obligado a eliminar todo esto, NO PAGANDOLO (no «no desarrollándolo»), como único camino para salir adelante. La inversión de «Cambio de tercio» supone más o menos un millón de pesetas, distribuido de la siguiente forma: doce personas a un sueldo de 600 pesetas diarias durante tres meses (período del tiempo medio por montaje), 648.000 pesetas; «attrezzo» y vestuario, unas 100.000 pesetas; escenografía (contando únicamente el material limpio: hierro y madera, material plástico, ferretería), 200.000 pesetas, y otras 50.000 en electricidad, 50.000 en infraestructura (correspondencia, teléfono, local de ensayo, etc.).

A partir de estos tres meses, durante los cuales los ingresos son nulos, el grupo empieza a vivir de su trabajo diario, y a pagar las deudas contraídas. Creemos que es aquí donde la ayuda de la Administración se hace necesaria, a la larga vital. No se trata de hacer del teatro funcionarios públicos (en este régimen), subvencionando todo el trabajo y materiales (lo cual conllevaría un control ideológico del producto), sino de proporcionar los medios materiales para la realización teatral, desgravaciones fiscales para nuestro tipo de «empresa», y dotación de una red de locales públicos en todo el territorio nacional, donde desarrollar el trabajo cultural, controlados por asociaciones de vecinos, partidos políticos y organizaciones de masas en general. («¿Para cuándo las reclamaciones de los locales de la OJE y Sección Femenina?», diría Valle Inclán).

Parece que pedir esto es pedir peras al olmo, y más cuando el olmo es sordo. Se comprenderá que esta clase de trabajo es bastante agotadora, y así se produce el numeroso abandono de personas que continuamente se manifiesta en el campo del Teatro Independiente. Estas remesas generalmente se renuevan, y a unos cansancios se suceden nuevos ímpetus, aunque hay que resaltar el estacamiento en el número de personas que han accedido al Teatro Independiente, en lo que a la zona centro (Madrid y poco más) se refiere. No es el caso del País Valenciano, ni de Galicia, por ejemplo. Esta continua fluctuación de gente dentro de los grupos ha sido quizás el motivo más grave del lento avance de nuestro teatro. Los equipos no logran consolidarse, al cambiar continuamente, y esto comporta graves males, entre los cuales podemos destacar de forma definitiva el sistema de producción

de «carrera continua» al que nos vemos sometidos para poder seguir subsistiendo. La falta de un equipo constante trae consigo la falta de un repertorio —vieja aspiración del Teatro Independiente—, y ésta a su vez produce una multiplicación de viajes, de lugares, de carreras, y éstos, a su vez, el cansancio, el agotamiento físico y mental, y la marcha de miembros... Todo esto altera profundamente la distribución y la producción del espectáculo, pues en cualquier pueblo, por pequeño que sea, un grupo podría estar una semana en cartel, a base de tres o cuatro obras. Pero al llevar solamente una, puede hacer por consiguiente una sola actuación, y al día siguiente, carretera y manta.

La aspiración de tener un repertorio va unida a la de lograr mayor estabilidad, y a su vez van ambas unidas a la creación de esas salas estables de que hablamos antes por parte de quien competa, es decir, del Ministerio de Cultura y de los Ayuntamientos. Esto conformaría una nueva economía, posiblemente mejor, y un sistema de producción diferente, donde no se trabajara tan acuciados por el tiempo, lo que obliga a presentar generalmente trabajos inacabados, incompletos, en cierto modo cojos. No se trata, como dicen los prebostes (que están bien instalados en sus poltronas «cultural-administrativas») de un problema de ideas, o de capacidad; es un problema de ayuda, de mentalización sobre el TEATRO como medio de expresión de un pueblo, como necesidad cultural, en la que hay que invertir, como se invierte en alcantarillado o iluminación, y no como producto mercantilista.

De esta forma, sorteando censuras, faltos de locales, con una ausencia total de ayuda gubernativa o municipal (¿dónde están los cientos de millones que el Ministerio dedica al teatro?: la mayor parte, en los bolsillos de los empresarios comerciales, que son subvencionados en la medida que vayan espectadores a sus teatros, por enchufe y «amiguetes», etcétera; la otra parte, en las «campanas culturales», sucedáneos de los antiguos Festivales de España; resumiendo, lo de siempre: el dinero oficial, para quien ya tiene dinero para ellos mismos), y necesitando comer todos los días, el que aún así se pueda ofrecer un buen producto, aunque esté algo cojo, demuestra que la alternativa es válida, y que tan sólo con una pequeña ayuda —generalmente plasmada en locales— y la eliminación de todo tipo de censura —véase el caso «JUGLARS»— la batalla podría estar ganada. Aunque surge la pregunta: ¿a quién le interesa que la batalla se gane? A la Administración, ciertamente no. Por eso la batalla Teatro Independiente-Teatro Comercial no corre ajena a la lucha de clases que se desarrolla en el país, y en la medida que se ganen unas batallas, se ganarán las otras. De momento, el Teatro Independiente ha conseguido llevar, en el último año, a más de millón y medio de personas a que vean que el TEATRO no es algo —no tiene por qué serlo— que les es ajeno, y que tienen el derecho de reclamarlo, como se reclaman escuelas, jardines, viviendas decentes, es decir, como parte del patrimonio social y cultural del pueblo, a quien le fue arrebatado violentamente un día nefasto, y que tiene el derecho de reclamarlo como suyo, y no como prerrogativa única de las clases dominantes.