

EL TEATRO INDEPENDIENTE COMO MEDIO DE COMUNICACION POPULAR*

M. Pérez Coterillo, G. Heras, A. Fernández Torres

ANTES DE EMPEZAR

Nos parece preciso hacer dos advertencias antes de entrar en materia. Dos advertencias que pueden aclarar desde qué perspectiva se hacen las afirmaciones que siguen a continuación y permitir apreciar en su justa medida su alcance y significado. En primer lugar, es importante tener en cuenta que quienes hemos realizado este trabajo, a pesar de haber seguido con cierto detenimiento (y haber participado directamente incluso) el desarrollo de la experiencia del Teatro Independiente a nivel estatal, hemos vivido lógicamente de una forma más intensa y directa lo que ha dado de sí tal experiencia en Madrid. Creemos, con todo, que las conclusiones que ofrecemos a continuación son aplicables a la realidad del Estado en su conjunto, pero no podemos descartar posibles «desviaciones» que, por nuestra pertenencia a la Villa y Corte, pueda incluir el presente texto. Sobre todo, cuando es precisamente aquí en Catalunya donde una serie de fenómenos que afectan a la producción teatral (la amplia red de circuitos paralelos o la profunda bancarrota del teatro empresarial, por ejemplo) han tenido una expresión más profunda que en el resto del Estado.

En segundo lugar, queremos manifestar por nuestra parte que lo que sigue a continuación es un conjunto de conclusiones realizadas *desde dentro* de la experiencia del Teatro Independiente. No tenerlo en cuenta puede dar lugar a que se piense que buena parte de las apreciaciones críticas aquí contenidas (en ocasiones duramente críticas) son juicios de valor hechos desde la barrera. Muy al contrario, cada una de las críticas que vienen a continuación son, en realidad, autocríticas, por cuanto que los que hemos realizado este trabajo hemos participado (en distin-

* Ponencia presentada en la Conferencia Internacional sobre Alternativas Populares a las Comunidades de Masa, celebrada en Cambrils (Tarragona) y Barcelona entre el 24 y el 29 de Mayo de 1978. Publicada en «Alternativas Populares a las Comunicaciones de Masa». Varios Autores. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, 1979.

tos grados y formas, eso sí) en lo que ha sido hasta la presente la experiencia del Teatro Independiente, tanto en lo que tiene de positivo como de negativo.

ANTECEDENTES

Un primer problema que se plantea es, precisamente, qué alcance se puede dar al término de Teatro Independiente. Como en un cajón de sastre, cualquier experiencia teatral que se realizara al margen de los canales comerciales de distribución, y sobre todo si tenía un cierto aire «aficionado», era calificada inmediatamente desde la crítica al uso (con tono paternalista) o desde la Administración (que jamás ha reconocido a quienes forman parte del Teatro Independiente su condición de trabajadores profesionales del teatro) como Teatro Independiente. En su desarrollo a lo largo de estos años, los grupos de Teatro Independiente han ido definiendo de forma más precisa las fronteras de lo que se entiende por Teatro Independiente, utilizando para ello criterios que se refieren tanto a las condiciones laborales en las que se realiza el trabajo teatral, como a la orientación ideológica —por así decirlo— que éste recibe.

Nos obstante, para la cuestión que nos ocupa —y sin querer caer otra vez en un cajón de sastre— parece oportuno incluir en el término de Teatro Independiente, aunque sea a título provisional, no sólo a los grupos profesionales y semiprofesionales de Teatro Independiente, sino incluso a grupos bajo forma jurídica de cooperativa o a grupos de *teatro de base* que con su trabajo ha contribuido a extender y consolidar una red de circuitos teatrales paralelos.

Sin tratar de hacer una historia del nacimiento y desarrollo de los grupos de Teatro Independiente, resulta interesante recordar brevemente cuáles fueron sus antecedentes directos. A lo largo de los años sesenta, se produjo un cierto florecimiento de espectáculos teatrales realizados por «compañías» cuya forma legal de existencia se acogía al estatuto de *Teatros de Cámara* y *Ensayo* elaborado por el Ministerio de Información y Turismo para dar carta de naturaleza al trabajo «experimental» de una serie de grupos teatrales. Igualmente, comenzaron a desarrollarse colectivos teatrales al amparo de las actividades culturales de determinados centros universitarios. Eran los *Teatros Universitarios*. El desarrollo de unos y otros respondió a la necesidad de ofrecer, por vías ajenas a los circuitos empresariales, que no estaban dispuestos a cubrir tal oferta teatral, la producción de montajes de cierta «calidad», basados en textos «clásicos» en el panorama teatral europeo e incluso español (Valle-Inclán o García Lorca, por ejemplo). Esta producción teatral no constituía por sí misma ningún tipo de «contestación» al teatro dominante, ni al régimen político existente, excepto —si se quiere— por el hecho de que la dictadura franquista hizo lo que pudo por cortar de raíz en lo posible cualquier producción cultural de resonancias levemente progresistas. Simplemente, se trataba de un conjunto de montajes que no podían realizarse —ante la desidia del empresario teatral— más que al margen de la estructura de locales comerciales, captando generalmente a un público universitario o intelectual de la pequeña burguesía.

La existencia de estos grupos es el antecedente directo de los grupos de Teatro Independiente. Para éste, el «año cero» será la celebración del Festival de Teatro de San Sebastián de 1970, cuando en un manifiesto, los grupos empiezan a darse cuenta de que su actividad —reprimida administrativa y políticamente por el dictatorial Ministerio de Sánchez Bella— sólo podría desarrollarse y tener sentido como un trabajo realizado paralelamente, al margen del teatro comercial, presentándose como una crítica a éste, a sus contenidos ideológicos y su forma de producción y distribución. Asumiendo de forma más intuitiva y voluntarista que otra cosa estos objetivos, los grupos de Teatro Independiente iniciarán un camino que tendrá una importante concreción tres años más tarde, con la creación del *Estudio de Teatro*. Agrupando a la casi totalidad de los grupos de Teatro Independiente con mayor estabilidad en su trabajo, el Estudio de Teatro pretenderá convertirse en un ente encargado de centralizar la distribución de los espectáculos de los grupos, extendiéndolo y consolidando en las distintas zonas del Estado una red estable de circuitos paralelos; también intentará potenciar el estudio y debate en el seno del Teatro Independiente. De hecho, cumplió mejor sus tareas de distribución que estas últimas. Será con el *Estudio de Teatro* cuando el Teatro Independiente conozca a la vez su cénit y su ocaso. Su cénit, por el crecimiento que experimentará, por la expansión y asentamiento de buena parte de los circuitos, por la captación de un público importante, tanto cuantitativa como cualitativamente. Su ocaso, porque será entonces (precisamente al iniciarse un debate sobre la necesidad de llegar a una definición precisa, en lo laboral, teatral y político, de lo que había que entender por Teatro Independiente) cuando empiecen a manifestarse de forma desgarrada contradicciones hasta entonces latentes. El *Estudio de Teatro*, víctima de tales contradicciones, desaparecerá meses más tarde.

¿UN TEATRO POPULAR?

No resulta fácil explicar la naturaleza de tales contradicciones. Está continuamente presente el peligro de ver los árboles y no el bosque, perderse en pequeños detalles secundarios, y no dar con los aspectos fundamentales. Independientemente de cuáles fueran las causas concretas o inmediatas que produjeron las primeras diferencias en el seno del Teatro Independiente; independientemente también de las causas objetivas (fundamentalmente, la situación política de régimen dictatorial) que sin lugar a dudas puso obstáculos en buena medida insalvables para la construcción de una auténtica alternativa global al teatro dominante, lo cierto es que en el trabajo de los grupos de Teatro Independiente se hicieron fuertes determinadas concepciones erróneas, criterios de funcionamiento que, suponiendo una cierta «contestación» al teatro dominante, en muchas ocasiones se mantuvieron dentro de las fronteras del mismo.

Tales concepciones se manifestaron inequívocamente en la elección del repertorio de textos que se utilizaba por lo común en el Teatro Independiente. En el propio discurso teatral empleado, en la mayoría de las ocasiones construido en ba-

se a «modas de estilo» importadas del extranjero. Baste recordar, a modo de ejemplo, las sucesivas adhesiones realizadas desde el Teatro Independiente al «teatro de la crueldad» de Artaud, al «teatro pobre» de Grotowski y la decisiva influencia que tuvo en nuestro Estado la visita del «Living Theatre». La llegada de cada una de esas corrientes motivó de inmediato una polarización de buena parte de los grupos hacia tales «modas de estilo».

Pero, sobre todo, donde tuvieron una expresión más decisiva esas concepciones erróneas fue en la forma en que concebían los grupos de Teatro Independiente la relación de la *práctica teatral* con la *práctica política*. En un momento en que se está produciendo un crecimiento progresivo del movimiento obrero y popular antifascista, la mayor parte de los grupos se apresuran a incorporarse a dicho proceso. Su teatro será, antes que nada, un teatro encaminado a despertar la conciencia del «público popular», un teatro pedagógico, fácilmente asimilable... Es entonces cuando se produce una masiva utilización (más bien se podría decir degradación) de los esquemas de Bertold Brecht para dar lugar a un teatro populista, de contenido político muy explícito, que rara vez superaba el marco del *antifacismo*. El discurso teatral empleado intentaba conscientemente «rebajarse» para que fuera perfectamente entendible por un público no habituado a espectáculos teatrales. Los grupos puede decirse que «vivían» su propio trabajo como algo en el que se disociaba unas supuestas «formas» teatrales que debían ser lo más sencillos posibles, para que pudieran hacer transparentes unos supuestos «contenidos» políticos antifascistas. Caricaturizando mucho, tal fue el patrón a través del cual se construyó un «teatro popular» en el seno del Teatro Independiente. Un «teatro popular», que mejor cabría llamar populista, cuya rápida ilusión y aceptación vino dada en gran medida por el hecho de que en la generalidad de los casos no actuaba sino como un *discurso político* disfrazado, encubierto. Y en una situación en la que el discurso político explícito era sistemáticamente reprimido, tal «teatro popular» funcionaba en ocasiones como su «doble», como sustituto. En suma, para buena parte de los grupos, su sincero y positivo deseo de incorporar la práctica teatral al movimiento popular democrático se tradujo en una concepción casi misionera y o de redención (el grupo de Teatro Independiente como «despertador de conciencias») que se concretaba en un teatro de corte populista, incapaz de ofrecerse radicalmente como una alternativa de clase opuesta al teatro dominante.

NUEVOS PUBLICOS, NUEVOS ESPACIOS

No obstante, la verdad es que tal concepción se contradecía abiertamente con el planteamiento de funcionamiento interno de los grupos y con el objetivo de dar lugar a una red de locales paralelos. El funcionamiento interno, las formas de producción teatral de los grupos sí supusieron —al menos en ese terreno— un paso adelante hacia la construcción de una auténtica alternativa teatral. Creación colectiva que no eliminaba una cierta especialización de trabajo, unión de trabajo intelectual y trabajo manual, un cierto contacto orgánico con el público, un públi-

co nuevo... eran elementos que iban poniendo en cuestión las propias concepciones ideológicas de los grupos, al imponer dificultades materiales y laborales que mal podían ocultar ningún tipo de «idealismo» o «populismo». También es verdad que estos mismos elementos hicieron creer a más de uno que, por el mero hecho de utilizar métodos de producción opuestos a los del teatro empresarial, el Teatro Independiente se convertía de por sí en una alternativa de clase.

Igualmente, la apertura de nuevos circuitos y la captación de nuevos públicos para el teatro fue real. En un Estado en el que el 90% del teatro se hacía en Madrid y Barcelona, los grupos lograron estabilizar cadenas de locales no comerciales en pueblos y capitales de provincia, en barrios de las grandes ciudades, de forma que tales circuitos empezaron a garantizar unos ingresos mínimos (generalmente insuficientes para el mantenimiento del grupo), un trabajo relativamente estable y un contacto más o menos habitual con ese «nuevo público».

La apertura de tales circuitos es mucho más meritoria si tenemos en cuenta que se hacía a contrapelo de la Administración vigente, salvando censuras centrales y censuras de las autoridades locales... Para que en una situación de dictadura se pudieran abrir tales locales, hubo que echar mano de muy numerosas rendijas y múltiples vías, algunas de ellas sorprendentes. Parece interesante exponer brevemente cuáles fueron las más importantes y el tipo de público que se «conquistaba» a través de cada una de ellas.

En primer lugar, hay que mencionar la red de *locales universitarios*. Hay que tener en cuenta que hasta la muerte del dictador, el movimiento estudiantil seguirá conociendo, a pesar de todo, años de fuerza y protagonismo y se convierte en un receptor «natural» del tipo de teatro que se hacía en el Teatro Independiente. Igualmente —y sin que ello tenga un tono peyorativo—, lo cierto es que en la medida en que el movimiento estudiantil no ha sido ajeno tampoco a concepciones «re-dentoristas» o «populistas», su adhesión al Teatro Independiente era aún mayor y los grupos, bien recibidos en los locales universitarios. Hay que desechar, por otro lado, que los grupos se estuvieran haciendo ningún tipo de ilusión sobre el público universitario. En muchas ocasiones —sin que suponga esto una actitud despectiva: simplemente, no era el público principal que buscaban los grupos— el recurso a los locales universitarios es, fundamentalmente, el recurso a un público que sostenía económicamente los espectáculos. Los locales universitarios eran esencialmente los de las propias Facultades, facilitados por Departamentos de Facultad de determinados centros universitarios. Y, sobre todo, los locales de los Colegios Mayores Universitarios, que durante largo tiempo fueron auténticos centros de difusión de Teatro Independiente y de cine de «arte y ensayo» por medio de los «cine-clubs». Por último, cabría mencionar los espectáculos facilitados en el marco de actividades culturales preparadas por instituciones universitarias o del Ministerio de Educación y Ciencia.

En segundo lugar, actuaciones realizadas por medio de *instituciones culturales oficiales*, tales como ateneos y casas de cultura. Generalmente, para un público pequeñoburgués de pequeños núcleos urbanos.

También determinadas instituciones del propio aparato administrativo franquista abrieron posibilidades para las actividades de los grupos. Especialmente, determinados Ayuntamientos, cuyas actividades culturales facilitaban un contacto incluso con sectores trabajadores. En este terreno, hay que mencionar la labor realizada a la sombra de los Círculos Medina, que paradójicamente pertenecían al Glorioso Movimiento Nacional.

Uno de los puntos fuertes de estos circuitos paralelos fue el aprovechamiento de las posibilidades ofrecidas por los *locales de las Cajas de Ahorros*, que constituían un auténtico circuito estatal. Cabe destacar en este capítulo el extenso circuito que fue posible gracias a la red de locales existente en Catalunya. O las actividades promocionadas por la Caja de San Fernando, de Sevilla. Generalmente, los ingresos que eran posibles en estos locales eran francamente altos comparados con el nivel medio de las cantidades percibidas por los grupos, destacando en este sentido las cajas de Vigo o de Navarra. Por otro lado, se trataba de locales con una infraestructura excelente. Además, en la mayor parte de los casos las entradas a los espectáculos eran gratuitas, lo cual permitió ciertas «filtraciones» (escasas en cualquier caso, la «moqueta» de los locales echaba un poco para atrás) de público trabajador.

Otro grupo lo constituyeron las *entidades culturales privadas*. Principalmente, ateneos no oficiales o locales de asociaciones de espectadores. Se trata de un público pequeñoburgués, no especialmente progresista, liberal todo lo más. Incluso hubo ciertos enfrentamientos con sectores abiertamente fascistas que sostenían económicamente este tipo de locales y que veían las actuaciones de los grupos como una auténtica invasión de bárbaros.

Uno de los aspectos más interesantes de estos circuitos, por su posible proyección de cara al futuro, eran las salas *fijas* que se dedicaban exclusivamente a la difusión de Teatro Independiente. Abiertas generalmente en locales no comerciales por personas que llevaban ya tiempo trabajando en el seno de los grupos de Teatro Independiente y que desafiaban permanentemente las disposiciones vigentes en materia de apertura de locales teatrales (Ley de Apertura de Locales y Ley de Policía de Espectáculos), se lograron estabilizar salas en las principales ciudades del Estado (Sala Cadarso en Madrid; Villarroel y Diana en Barcelona; El Micalet y Valencia Cinema en Valencia; la del grupo El Lebril Blanco en Pamplona...), casi siempre víctimas de amenazas de cierres y suspensiones temporales. A pesar de los bajos precios de las entradas y de la reducción ofrecida a público trabajador o Asociaciones de Vecinos, la verdad es que el público mayoritario de estas Salas (sin desdeñar posibles «filtraciones») era y es de origen universitario o profesional. Las Salas dieron lugar, por otro lado, a la aparición de la figura del «programador». Y si bien es cierto que se han dado conflictos entre programadores y grupos de teatro, la verdad es que la presencia de los primeros en las reuniones y encuentros de los grupos de teatro, discutiendo problemas de tipo organizativo o ideológico, ha permitido en ocasiones una positiva acción conjunta.

Los grupos han acudido igualmente a la utilización de las *salas comerciales*.

A pesar de que de cara a la difusión publicitaria de algunos grupos las salas comerciales han tenido su importancia, su utilización ha sido en realidad más bien escasa, y reservada generalmente a grupos con cierto «valor de cambio» acumulado de cara al público. En tales ocasiones, los grupos lograron imponer una cierta reducción del precio de las localidades. En este terreno, hay que mencionar los casos atípicos de algunas salas comerciales (como el Capsa en Barcelona o el Teatro Alfil de Madrid), que han estrenado espectáculos de grupos y cooperativas con bastante frecuencia.

Las *semanas de Teatro Independiente* también jugaron un cierto papel. No tanto por su importancia cuantitativa, sino porque en su marco se solían llevar a cabo reuniones y encuentros de la mayor parte de los grupos y programadores y porque de cara al público aparecían generalmente como un muestrario de la producción teatral de los grupos.

Los *circuitos de la emigración*, un tanto desaprovechados si se tiene en cuenta las posibilidades de todo tipo que ofrecen, permitían un contacto directo con público trabajador, una afluencia de espectadores francamente alta y un interés por parte de éstos muy positivo. Es quizá en este circuito donde se daban parte de las mejores posibilidades para establecer un contacto orgánico con el público, y en el que los debates posteriores a cada espectáculo fueron más productivos.

Pero el circuito que ha tenido una importancia mayor ha sido la red de locales abierta por medio de las *Asociaciones de Vecinos*. No sólo en lo que se refiere a la cantidad de veces que ha sido utilizado, sino sobre todo en lo que respecta a su importancia cualitativa, en la medida en que debe ser considerado como un auténtico embrión de *circuitos alternativos*. Su público, inequívocamente trabajador, la forma en que generalmente se incluía el espectáculo en la propia realidad del barrio... hacían de esta red de locales la más interesante de cara al futuro. Los locales, por lo general, eran de dos tipos: o bien locales propios de las AAVV, mal acondicionados, muchas veces de uso habitual de *teatros de base* (grupos del barrio), o bien locales contratados por la Asociación para tales actividades. Interesa señalar que la mayor parte de los locales contratados por las AAVV han sido proporcionados por las iglesias de los barrios. Así, en Madrid, Catalunya y, sobre todo, en Euskadi —realidad ésta que habría que estudiar detenidamente— las parroquias se han convertido en uno de los principales soportes de la infraestructura del Teatro Independiente en los barrios.

A modo de resumen, es bueno insistir en que un de los aspectos esenciales de la parte positiva de la experiencia del Teatro Independiente, aparte de la captación de nuevos públicos, ha sido su papel —poco aireado, pero fundamental— como abridor de *nuevos espacios teatrales*. Frente al espacio teatral tradicional (el escenario italiano) del teatro dominante (que de hecho ya impone, por un lado, unas determinadas restricciones al discurso teatral que se puede emplear y unas determinadas relaciones entre espectador y espectáculo; y, por otro, una determinada marginación social de sectores potenciales de público, y una tajante separación entre el «teatro» y la vida social cotidiana), el Teatro Independiente logró conquistar

un nuevo espacio teatral que habría nuevas posibilidades. Ruptura ésta quizá no suficientemente asimilada, en la medida en que se ha visto en ello al principio más una necesidad (por la imposibilidad de actuar en otros espacios) que una virtud. Y de hecho es también virtud, el momento en la realidad material de la práctica teatral deja de aparecer como algo tajantemente separado de la vida cotidiana, para empezar a inscribirse en ella. Así, los grupos han actuado en garajes, calles, plazas, aulas de institutos, plazas de toros, campos de fútbol, polideportivos, canchas de baloncesto... llevando a cabo un auténtico «rescate» de espacios que caen fuera del monopolio empresarial de locales teatrales.

HACIA UN TEATRO DE CLASE

La producción teatral en el Estado español se encuentra en un auténtico punto de inflexión. Por un lado, una crisis económica aguda del teatro empresarial. Por otro, una situación de desconcierto en el Teatro Independiente, como reconocen los propios miembros de la ATIP. Por último, una propuesta ministerial de «teatros estables» que ya empieza a ser puesta en práctica poco a poco. Los «teatros estables», en la propuesta del Ministerio, no parecen ser más que un recambio de urgencia del teatro empresarial; salas fijas subvencionadas por la Administración y gestionadas por compañías o grupos estables que ofrezcan un teatro de «calidad» acorde con las «necesidades» del público actual y capaz de asegurar ingresos suficientes desde un punto de vista comercial.

Parece evidente que, frente a la opción de los teatros estables, surgen dos peligros. Por un lado, concebir a los teatros estables como la «auténtica» alternativa, capaz de asegurar una producción teatral permanente y acabar así con la llamada «utopía transhumante» del Teatro Independiente y el «romanticismo populista» de los grupos. Tal alternativa supondría, sin más, un auténtico paso atrás, el desperdicio absoluto de los aspectos positivos alcanzados a través de la experiencia del Teatro Independiente, rechazar la posibilidad de estabilizar nuevos públicos y nuevos espacios teatrales... reducir la práctica teatral en la filtración en el Aparato, abandonando todo intento por construir un *teatro de clase*, distribuido a través de circuitos alternativos. El otro peligro es pretender que la contradicción entre Teatro Estable y Teatro Itinerante es la manifestación de la contradicción entre Teatro Dominante y Teatro Revolucionario, lo cual es obviamente un error. Una complementariedad entre ambos puede permitir un doble trabajo: en el interior del Aparato Teatral y en el desarrollo de un teatro alternativo. Sin olvidar, por supuesto, que la auténtica práctica teatral de clase, el auténtico teatro revolucionario, será factible principalmente a través de la segunda vía. Realmente, no es concebible un teatro de clase que pueda ser construido al margen de las condiciones materiales que permitan que sea tal: nuevos espacios teatrales, nuevos públicos y un nuevo discurso teatral. Tres elementos indisociables.

Lo realizado hasta ahora en este terreno, por poco que sea, debe ser aprovechado como cimiento. Las palabras no son casuales. Hasta ahora se ha hablado

de circuitos paralelos, dando así una idea intuitiva de complementariedad respecto de los canales comerciales, de cierta oposición relativa. Un teatro revolucionario no es algo que se desarrolla en paralelo al teatro dominante, sino algo que se le enfrenta tajantemente. De la misma forma, los circuitos alternativos son, en cierto modo, embriones de un nuevo poder en el terreno de la lucha en el frente cultural. Lucha aún desconocida o incomprendida para casi todos nosotros, pero que hay que desarrollar a pasos agigantados.

Para ello, habrá de concebirse la relación entre práctica teatral y práctica política de una forma diferente a como se hizo bajo el franquismo. Como ya señalamos antes, la primera fue entonces, en buena parte de las ocasiones, un complemento agitativo de la práctica política, la canalización encubierta y legal de discursos políticos ilegales. Pero no se concibió a la práctica teatral como una práctica de clase que tenía que jugar su propio papel específico en la lucha de clases. Es por eso que cuando se ha llegado a la legalidad de ese discurso político antes prohibido, la práctica teatral de los grupos (y otras formas de producción cultural con sello de izquierdas) está siendo relegada.

En suma, para poder construir ese teatro de clase será imprescindible que se dé un trabajo coordinado entre organizaciones políticas, sindicales y ciudadanas, junto a los propios grupos, que permita la estabilidad de unos circuitos alternativos que sean entendidos como núcleos de lucha contra la ideología dominante en el terreno cultural. Y será necesario también una producción teatral distinta, que parta de una reflexión autocrítica del Teatro Independiente encaminada a encontrar un nuevo lenguaje teatral y una nueva problemática, abandonando definitivamente el teatro populista de contenido antifascista, basado en farsas y guiños cómplices con el espectador.

En este sentido, no deja de ser inquietante ver hacia dónde empiezan a dirigirse los últimos espectáculos teatrales producidos por sectores de izquierda. Por un lado, se comienza a dar un nuevo giro hacia el *formalismo*, intentando aparentemente encontrar un nuevo lenguaje teatral, pero al margen de las condiciones materiales y políticas que pueden dar sentido a tal investigación. Por otro, la recuperación el *sainte* y del neorrelismo, intentando incrustar en él contenidos políticos de izquierda. Por último, a la sombra de los proyectos de Teatros Estables o Teatro Nacional Popular, una recuperación de elementos de realismo socialista mal encubiertos de «realismo dialéctico».

Es cierto que ese teatro alternativo no parece cercano. El problema no es tanto lo lejos o cerca que esté, sino cómo hacer frente a las nuevas barreras que ya empieza a encontrar en su camino.

M.P.C., G.H. y A.F.T.