

TEATRO INDEPENDIENTE: ¿RESURRECCION O AUTOPSIA?*

Guillermo Heras

Desde hace tiempo está de moda, entre nosotros, hablar de «crisis de teatro». Los santones o gacetilleros de turno relatan desde sus medios de difusión la crónica de obviedades: el abandono progresivo del público del teatro, la carencia de estrenos de autores españoles, la ineficacia de la Administración, la falta de riesgo de nuevas propuestas... Todo esto, lo único que suele vehicular es un discurso de llores y lamentos, en vez de un intento de análisis materialista de las múltiples contradicciones que el trabajo teatral conlleva en sus planos artístico, económico, ideológico y político, al resolverse cotidianamente en la realidad.

En este momento en que la crisis del Teatro Independiente no va a tener más remedio que resolverse en diferentes opciones de política teatral, y en plena borrachera de democracia burguesa, hay quien se avergüenza de su pasado grupal y quien, obviando los resultados obtenidos, no está dispuesto a admitir el trabajo realizado por el Teatro Independiente. Por eso, estas notas quieren ser una reflexión para navegantes olvidadizos, más que un deseo «retro» de resucitar fantasmas. Todo intento de transformación va ligado a unas constantes históricas que se complementan con la práctica realizada en cada situación concreta.

Hay que recordar sin nostalgia, pero también sin amnesia que:

- Los montajes realizados por el grupo de T.I., fueron la respuesta a un teatro dominado por el sentido mercantilista, monopolio de unos cuantros empresarios cerriles, centralizado en Madrid y Barcelona, reprimido por una Administración neofascista a través de sus múltiples órganos de control y censura.
- Desarrollaron una investigación estética que el teatro comercial no permitía, lucharon por una política de distribución de los espectáculos; buscaron los públicos marginados del hecho teatral; practicaron precios asequibles, creando redes de distribución paralelas distribuidas por todas las nacionalidades y regiones del Estado.
- Lucharon contra el paro; crearon cooperativas autogestionarias; insertaron

* Publicado en «Pipirijaina» n.º 10. Septiembre/Octubre de 1979.

formas de producción democráticas; evitaron el estrellismo y la jerarquizaciones; practicaron el trabajo en colectivo.

- Denunciaron la política de la Administración y se enfrentaron a sus Aparatos Teatrales —Ministerio de Información y Turismo, Ley de Policía y Espectáculos, en estrecha colaboración con los Aparatos Represivos— policía, gobiernos civiles, bandas incontroladas, caciques de turno, etcétera.
- Representaron al país en los festivales Internacionales y viajaron por los circuitos de la emigración en sus propias furgonetas, haciendo miles de kilómetros.
- Entraron en contacto con los nuevos autores españoles: en unos casos participaron en creaciones colectivas; en otros, a través de montajes específicos de sus obras. Contribuyeron a mostrar que no todo era la estupidez reinante en los escenarios de consumo.

Pero junto a esto hay una columna paralela donde recopilar los múltiples fallos de táctica y estrategia del trabajo de los grupos. Así se puede señalar:

- La falta de análisis del teatro como práctica significativa, inscrita por tanto en el terreno de las instancias ideológicas. Es decir, una práctica que se inserta en la lucha de clases y que se concreta en el combate entre la ideología burguesa y la ideología proletaria, o más concretamente entre idealismo y materialismo.
- La continua confusión creada entre práctica artística y práctica política así como su ausencia de articulación dialéctica.
- El origen de clase primordialmente pequeño-burgués de los miembros de los grupos y en consecuencia su ambigüedad y sus repetidas incursiones en terrenos de práctica no materialista, como el individualismo o la falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados.
- La falta de investigación del teatro como una práctica específica. Muchas veces la estrechez y el dogmatismo de los planteamientos estéticos reproducía las claves de los espectáculos de las clases dominantes.
- Gran parte de los espectáculos cayeron en el redentorismo y el populismo políticos, cuando lo que pretendían era una supuesta clarificación conceptual para los públicos a los que se querían dirigir.
- Debido a la precaria situación económica, se convirtió en hábito la falta de rigor en el planteamiento del sistema de producción, por lo que unido a la falta de subvenciones desaparecieron gran número de grupos.

Pero no nos engañemos, aquellos polvos trajeron estos lodos. Estos dos últimos años hemos atravesado un tiempo de silencio en el que los restos del naufragio del movimiento de grupos han intentado acoplar sus planteamientos a la realidad luchando de un modo individual, sin apenas contactos entre sí, en un delicado equilibrio entre la mala conciencia y el olvido de los propósitos de unidad que surgieron en otras épocas, aunque tal vez vinieran presionados por causas suprateatrales. Estas reflexiones están escritas en Madrid y no pretenden hacerse extensivas a otras partes del país, entre otras cosas, porque fuera del entorno madrileño

se han producido los fenómenos teatrales más interesantes de la etapa postfranquista, desde el punto de vista artístico y organizativo.

Dividiremos la problemática en dos bloques, por un lado los problemas emanados de la Administración y por otro los niveles más internos y específicos de los propios grupos.

I. DOS AÑOS DE TRANSICION ADMINISTRATIVA

Cuando aparentemente una democracia reemplaza a una dictadura, se produce un espejismo según el cual podría parecer que las instituciones abandonan inmediatamente los moldes de burocracia fascista para convertirse en organismos de gestión. El paso de los señores Mayáns y Pérez Sierra por la Dirección General de Teatro no permitió siquiera gestar el espejismo. Mayáns inundó su gestión de un idealismo paternal lleno de buenas palabras y nulos hechos. Pérez Sierra practicó una política de hermetismo y silencio, basando su programa en un aparente apoyo exclusivo a los llamados teatros estables. Entre los dos consiguieron, en gran medida, el desmantelamiento de muchas células de Teatro Independiente, ahogadas por la falta de ayudas y subvenciones. En 1977 existían en Madrid 17 grupos profesionales. Hoy, apenas puede sobrevivir media docena con propuestas de trabajo coherentes. Fue en la temporada 1977, precisamente, cuando la A.T.I.P. (Asamblea de Teatro Independiente Profesional), se volcó en acciones inmediatas, desde la publicación de manifiestos, ruedas de prensa, pasacalles hasta el encierro durante veinte horas en el Teatro María Guerrero. Sin embargo, todos los esfuerzos por recibir una subvención colectiva que autogestionar se estrellaron en los despachos oficiales. Lo mismo ocurrió meses más tarde con el proyecto de la C.E.T.I.M. (Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid), formación surgida de la A.T.I.P. aglutinando a 16 grupos, que tenían en su historial un repertorio de 74 montajes, 15.000 representaciones, 4 millones de espectadores y 2 millones de kilómetros recorridos. El proyecto que se presentaba era ambicioso. A cambio de 20 millones de pesetas (ni siquiera millón y medio por grupo), la C.E.T.I.M. se comprometía a duplicar sus actividades, tanto a lo que se refiere a los espectáculos como a la apertura de infraestructura, caja común para casos de paro, pagos de la seguridad social, etcétera.

A la interpelación socialista en el Senado donde figuraba la pregunta sobre este proyecto, nunca contestó el ministro Pío Cabanillas. Tampoco se obtuvo respuesta del señor Pérez Sierra en las sucesivas reuniones de la comisión negociadora: una planificación itinerante no merecía el beneplácito de un informe positivo.

La pieza monumental de la política de Pérez Sierra fue poner en marcha «su» Centro Dramático Nacional. Muy pocas cosas más pudimos saber de su gestión teatral. Fue un Director parco en declaraciones, por lo que habrá que investigar en otros lados sobre cuales fueron las ideas dominantes de ese momento. Curiosamente, sobre ese silencio administrativo adquieren especial relieve opiniones como

las que veían la luz en «Hoja del Lunes» y «El País», debidas a la sagaz pluma del señor Haro Tecglen. Estas consejas van desde lo económico a lo sociológico, de lo estético a lo cotidiano y nada tendríamos contra ellas de no ocultar en muchos de los casos un discurso profundamente reaccionario, además de no ser justificable que el prestigio ganado en otro tiempo como comentarista demócrata y de izquierdas pueda esconder una latente práctica inquisitorial. Como ejemplo, baste reseñar su artículo publicado el 5/3/79 en la «Hoja del Lunes» dedicado a —mejor sería decir contra— la sala barrial de «El Gayo Vallecano», y del que extractamos su comienzo:

«La Sala y la Compañía de “El Gayo Vallecano”, son un intento de barrio. Sus condiciones por ahora no son como para estimular la creación de otros, a menos que continúen siendo estímulos, factores como la lucha, la dificultad, el esfuerzo y la vocación.»

¿Qué otros estímulos quedan mientras la Administración siga empleando la discriminación económica y estética —que son evidentes formas de censura— para seguir repartiendo las subvenciones? Los grupos ya están hartos de padecer el sambenito de héroes, mártires o místicos de la pobreza, cuando estos calificativos no son el resultado de una elección, sino la consecuencia impuesta por un sistema que aún sigue viendo el teatro desde una perspectiva mercantilista o de simple valor de prestigio.

II. PROBLEMAS INTERNOS

Desaparición de los circuitos paralelos

Uno de los factores básicos del actual desconcierto de los grupos madrileños, a diferencia de los de otras nacionalidades o regiones, es la carencia de un circuito alternativo bien organizado, que les permita sobrevivir sin tener que aceptar las desfavorables condiciones de la empresa privada, tanto en lo económico (fórmula del 50%), como en lo ideológico (determinación de un público burgués, manipulación estética, sumisión al «star-system» del teatro comercial al uso, etcétera). Durante la dictadura se abrieron unos canales de distribución, generalmente controlados por militantes o fuerzas políticas en la clandestinidad. Al regularse la vida política éstos fueron perdiendo interés por realizar actos culturales, ya que era políticamente más rentable organizar directamente el mitin. A pesar de las buenas intenciones, hasta el momento ninguna organización de izquierda —ni sindicato, ni partido— tiene un planteamiento coherente de la cultura como medio fundamental de comunicación, fuente de placer o motor de la lucha de clases. Unas cuantas frases ideologizadas, colocadas al final de sus programas de política general, no hacen sino corroborar la auténtica catalepsia imaginativa que está viviendo un país que, curiosamente, tiene fama de todo lo contrario. El tema merece estudiarse en profundidad, pues lógicamente va unido a todo un proyecto de auto-organización

de la clase obrera, y eso, hoy por hoy, parece estar incluido, para demasiada gente, en el catálogo de las utopías.

Un lenguaje teatral estancado

El factor más específico de la configuración de cualquier práctica artística es su propio lenguaje, pero este país carece de una tradición en la investigación teórica, por lo que al teatro se refiere, ya que se sigue considerando a esto como una práctica artística menor. Existe, por un lado, el culto a los clásicos inscrito en un sacrosanto museo arqueológico, y al otro el desprecio al trabajo teatral realizado por «ciudadanos dignos de toda sospecha». Todos los tópicos formados a partir del teatro concluyen en entender el montaje como un producto de la intuición, de la generalidad, de los valores innatos, o cualquier estupidez por el estilo. Lejos de esta verborrea idealista, queda la concepción que entiende el teatro como una práctica artística específica, provista de un complejo entramado de signos materiales —el actor, la voz, el cuerpo, la luz, el espacio escénico, la música, etcétera—, articulados a través de un código propio que, al resolverse en su relación con el espectador, determinan si los espectáculos son o no coherentes. El T.I. constituyó un lenguaje contra toda la simbología franquista, pero a cambio quedó profundamente marcado por la represión exterior y por la constante autocensura. Sus claves eran el chiste de doble sentido, el uso de los estilos enraizados en la tradición popular, los símbolos camuflados, la criptología, la farsa, el sarcasmo y ese cierto mal acabado final, que se justificaba por querer dar naturalidad y frescura al montaje, cuando, en realidad, no hacía sino ocultar nuestras propias incapacidades estéticas, fruto de un aprendizaje autodidacta. Es cierto que se boicotearon los códigos dominantes con propuestas estéticas cargadas de aparente modernidad, pero esto no justifica el sobrevalorar los resultados obtenidos, sobre todo si se contempla desde la actual etapa de transición, en la que muy pocos montajes han sabido dar respuesta estética a la nueva sensibilidad.

La salida a esta encrucijada pasa necesariamente por el replanteamiento crítico de los lenguajes anteriormente empleados, así como por la transformación radical del sistema de producción de los espectáculos. Quizá vaya apareciendo entonces la necesaria síntesis entre el signo artístico y la forma de cómo se ha producido, para clarificar a continuación la diferencia entre práctica política, artística e ideológica, sus relaciones y su grado de autonomía.

La organización interna

Se trata del aspecto más críticamente debatido durante todos estos años. Cada miembro del T.I. ha sido casi un militante que servía a unos ideales de política teatral. Cualquiera de los múltiples estudios que nos hablan de la crisis de la mili-

TEATRO AUTOGESTIONADO (COMO DEBE SER)

- Autogestión de los productores.
- Interlocutor autónomo de las fuerzas políticas.
- Agregación basada sobre la identificación de objetivos comunes.
- Fragilidad derivada de la dialéctica que permite a cada cual una maduración y un cambio.
- Tendencia al acoplamiento con la lucha de las masas populares.
- Analítico y tendencioso. Trabaja en la modificación.
- Espectáculos que ahonden los problemas vivos y sin resolver.
- El espectador es un sujeto político.
- Interpreta la tradición literaria y la popular en sintonía con la fase histórica.
- No tiene nada que exportar, pero es diferido en todo el territorio y trata de desarrollar, donde trabaja, procesos de gestión social y formas de organización de los productores culturales.
- Se coloca en el interior de estructuras elásticas y polivalentes.
- Injerta procesos de dinamización cultural sin someterla a la venta de sus productos.

INDUSTRIA TEATRAL PUBLICA (COMO ES)

- Gestión vertical.
- Dependencia de las fuerzas políticas.
- Agregación basada sobre alternativas de poder.
- Solidez basada sobre la jerarquía y la protección.
- Ideología interclasista por definición.
- Problemática y filología son las coartadas de su prudencia política.
- Espectáculos que tratan de conseguir un consenso unánime, basado en la conciencia democrática ya adquirida.
- El espectador es un cliente.
- Propone un repertorio de lectura de la «gran cultura».
- Concibe la descentralización como momento de exportación y colocación de subproductos secundarios y cuantitativos.
- Funcionan en lugares que sirven solamente a sus productos.
- Trabaja sobre el público, con la promoción de la venta de entradas y de relaciones públicas.

tancia política serviría para explicar también el desencanto presente en este sector. La austeridad, las dificultades económicas, las censuras y autocensuras, el autodidactismo constante, el desprecio por parte de otros sectores profesionales, las crisis personales producidas por el largo contagio cotidiano, viajes, alojamientos, descargas, montaje de escenario, representaciones, la convivencia forzada... han ido

disminuyendo considerablemente el número de personas dispuestas a seguir trabajando en los grupos. La mayoría de los actores del T.I. se sienten ahora tentados por los Centros Dramáticos Estables, o por cualquier otro proyecto que pueda acabar con el fantasma de la inestabilidad, mientras que el resto sobrevive, abrumado ante la cantidad de problemas que deben acometerse cotidianamente. El resultado es una auténtica paralización en el proceso de renovación de gentes dentro del T.I. Puestos a sumar desgracias, hay que añadir la progresiva falta de formación profesional, las graves carencias de compromiso con las nuevas necesidades estéticas y políticas, el continuo mal entendimiento del trabajo colectivo, que en lugar de articularse como un sistema de producción materialista, se utiliza como forma de enmascarar la mediocridad, y a veces, hasta la imposibilidad de conseguir trabajo en otro lugar. El cuadro parece derrotista, pero en realidad no es más que el estallido real de la doble crisis estética y económica.

Un punto de inflexión en el momento actual

La prensa ha publicado las declaraciones del nuevo Director General de Teatro, Alberto de la Hera. Casi por primera vez se promete ayuda y promoción al T.I. Si a esta declaración de buenos principios, unimos el reciente triunfo de los partidos de izquierda mayoritaria en gran parte de los municipios del país parece obvio constatar que nos encontramos en un punto de inflexión. Por eso, más que nunca, debemos desconfiar de la dulce melodía de antiguos buenos propósitos y encarar los problemas de una manera activa. Lo demás es inútil retórica de manifiesto coyuntural, práctica muy extendida en otro tiempo con la que enjugábamos nuestra mala conciencia. Esa política activa debe desenmascarar los discursos que se queden en el terreno de las buenas intenciones y nulos resultados. Es necesario terminar de una vez con toda la vergonzosa normativa vigente de los tiempos franquistas —Ley de Policía de Espectáculos; impuestos que no se sabe a dónde van a parar; discriminación en todo lo referente a la Seguridad Social; Ley de Apertura de locales; carencia de un estatuto para grupos y cooperativas; permanencia de censuras; normas arbitrarias para el reparto de subvenciones...—, pero además es precisa una integración de todos los sectores profesionales en organismos de participación y cogestión con la Administración. Sin estas bases generales, muy poco se avanzará en el terreno de la superestructura, y sin esta transformación de muy poco servirá la euforia repentina tras las subvenciones concedidas a unos cuantos grupos para ayudar a cubrir las necesidades más inmediatas de un par de montajes. Es urgente un plan concreto de justo reparto, y una campaña de relanzamiento y promoción de todas las actividades teatrales por parte de organismos estatales, locales y autónomos. Sin ese plan, las subvenciones serán una coartada de justificación para unos y otros, y se reducirán a ser «pan de hoy y hambre de mañana». Por otra parte, la falta de experiencia de los grupos en el manejo de los fondos públicos hace prever, si no se hace con mucho cuidado, un tránsito sin solución

de continuidad entre la «mística de la pobreza» de que antes se les acusaba, a la ampulosa condición de «nuevos ricos».

La fórmula sería, a mi juicio, articular coherentemente el trinomio: sistema de producción de espectáculos/lenguaje artístico/sensibilidad del nuevo público. Los tiempos que corren hacen cada vez más difícil camuflar nuestras miserias estéticas e ideológicas con análisis esquemáticos sobre la realidad.

Por lo que se refiere a los Ayuntamientos democráticos situados en un área del Aparato de Poder, a raíz de las elecciones municipales, no debieran reproducir de manera sistemática fórmulas que en otros países se han visto condenadas al fracaso, tanto en los resultados económicos como en los de política cultural. Si en un reflejo mimético se limitan a crear Teatros Municipales consagrados al prestigio de los nombres y basados en esquemas centralizados, es inútil esperar otros resultados que una inevitable frustración. La política teatral de los Ayuntamientos democráticos debe gestar por un lado un teatro que luche *dentro del Aparato de Dominación*, pero, al mismo tiempo, debe promover un teatro y unos circuitos alternativos *en contra del Aparato de Dominación*, si no quiere perder su condición de opción de izquierdas y terminar por verse envuelto en una doble trampa: no haber creado un nuevo público y haber picado el anzuelo de un teatro de «qualité», evidentemente electoralista, pero escasamente revolucionario.

Tampoco es cuestión de engañarse; la socialdemocracia es algo más que un fantasma y el día que consiga acomodarse en el poder no nos quedará otra opción que la ruptura. Aun así es preciso desarrollar los circuitos alternativos en colaboración con los municipios, independientes de sus propios teatros estables. Los movimientos de base siguen inmersos en la vida municipal. La automarginación es suicida. Es necesario encontrar nuevas fórmulas para que lo que fue efectivo en otro tiempo, no quede hoy condenado a las polémicas estériles.

La evolución de lo que fue el movimiento de los teatros independientes, —hoy, incluso, a falta de nombre que lo define— debe tender a la consolidación de células de trabajo, cooperativas, grupos alternativos, compañías autogestionarias, o como se las quiera llamar. En ellas se debe unir la estabilidad (control de un espacio propio, dedicado a la investigación, en el que se desarrolle un trabajo en profundidad, vinculado en su entorno preciso) con una itinerancia racionalizada, en base a una distribución descentralizadora, programada con eficacia. No hay ya lugar a polémicas sobre formas de producción que son compatibles.

Sorprende que tardíos profetas, desde revistas contraculturales que, curiosamente, hace bien poco defendían a capa y espada al Teatro Independiente, se dediquen ahora, con frivolidad impune a destrozar un fenómeno completo con frasecitas como: «fracasada por inviable y anacrónica la experiencia itinerante, cuyas producciones quedaban inmersas en un miserabilismo empobrecedor, se ha operado un cambio en su mentalidad. Los prejuicios que el Teatro Independiente tenía a todo lo “comercial” han desaparecido. El resultado ha sido el nacimiento de los teatros estables» (J. H. Bartleby. Ozono. junio 1979).

Parece absurdo reincidir a estas alturas en la polémica teatro estable-teatro iti-

nerante cuando nuestra propia práctica nos demuestra su compatibilidad. En la temporada que termina se dan dos exponentes representativos de lo que en otros tiempos se defendía como casi excluyente. Por un lado Juan Antonio de Hormigón, al frente del Teatro Estable de la Complutense, máximo defensor de los teatros estables y de un Teatro Nacional Popular, se ha pasado todo el año ejerciendo la itinerancia con «Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger» a falta de una sala estable, porque la necesidad de mantenerse en el mercado obliga a adaptarse a sus condicionamientos. En el otro extremo, los integrantes del Gayo Vallecano, con una larga trayectoria de itinerancia, han intentado realizar un trabajo mucho más vinculado al entorno vallecano y sus salidas al exterior han sido más reducidas que en otros años.

Está por abrirse en nuestro país un debate que ya se ha producido en los del área europea al que quiere homologarse nuestra bisoña democracia burguesa. No es anacrónico pedir que comience. Proponemos como inicio las notas publicadas en la revista italiana «Scena» (reproducidas por el «Boletín de Información Teatral» editado por la cooperativa Denok de Vitoria, n.º 19, separata 5). Se trata de un esquema propuesto en 1977 sobre los teatros estables (ver cuadro adjunto). En los dos años transcurridos han sucedido muchas cosas, pero aquí está un resumen del estado de la cuestión. Desde él es posible realizar una lectura refleja sobre nuestra situación e, incluso, destruir las falacias y los dogmatismos de etiqueta para que cada quien se sitúe en el terreno preciso de su práctica teatral.

G. H.