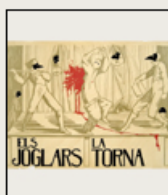


EN TORNO AL TEATRO INDEPENDIENTE



Carmen Márquez Montes
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



El teatro independiente es una de las manifestaciones más creativas y significativas de la escena española del siglo XX. Marcó una gran apertura escénica a la vez que se instituyó en una voz crítica y de protesta frente a la situación social y política de la España del momento.

Bien es cierto esto, pero el teatro independiente no surge de la nada, hay una serie de antecedentes que propician, en cierto modo, la eclosión del movimiento independiente. En primer lugar los teatros íntimos, que miraron hacia nuevas formas escénicas y dramáticas, tomando como referentes a los existencialistas franceses, al nuevo realismo americano y al neorrealismo italiano, que desde mitad de los cuarenta y en la década del cincuenta montaron un teatro alejado de las fórmulas del teatro del régimen. Si bien se dirigían a un público minoritario, fueron abriendo una nueva vía. Debemos destacar el *Teatro Íntimo* de José Luis Alonso; *La Carbonera*, de Piedad Salas; *Los Juglars*, de Carlos Miguel Suárez Radillo; *Alba*, de Mario Antolín; *La Carátula*, de José Gordón y José María de Quinto; o *Dido Pequeño Teatro*, de Josefina Sánchez Pedreño, entre otros. Grupos estos en estrecha relación y a los que a veces resulta difícil delimitar de los teatros de cámara y ensayo, como los catalanes *Teatro de Cámara*, de Antonio de Cabo y Rafael Richard o *El Corral* de Juan Germán Schroeder. Al mismo tiempo comenzaron a surgir los primeros *Teus* (Teatro Español Universitario). Y, precisamente, estos últimos fueron la cantera de las que se nutrieron algunos de los primeros grupos independientes.

En efecto, el teatro universitario tenía un gran empuje, montando piezas del realismo crítico y social, obras de Carlos Muñiz, Martín Recuerda, Lauro Olmo, Alfonso Sastre y, desde luego, Buero Vallejo. Pero los miembros de estas agrupaciones pronto comenzaron a resentirse por el control que sobre ellos ejercía el SEU. De modo que algunos de sus miembros se desgajaron de los *Teus* y formaron nuevas agrupaciones en las que defendían su independencia tanto organizativa y económica como artística y, por tanto, podían proponer su propio discurso que era de marcada tendencia política.

Junto a estas circunstancias, otras nuevas se sumaron a la realidad escénica, revirtiendo en el teatro independiente, como fue el conocimiento de los trabajos que realizaban en Europa, Estados Unidos y América Latina una serie de grupos, que trataron de emular; así el modo de trabajo del Living Theatre, el Berliner Ensemble, el Piccolo Teatro de Milano, el Teatro Comuna de Auverbilliers, los

Volskbühnes alemanas, el Odin de Barba, Robert Wilson; etc. Además, como ya he dicho de los trabajos que realizaban en América Latina grupos como EL Teatro Experimental de Cali, Teatro Ictus en Chile, Fray Mocho y todo el movimiento independiente argentino, y un largo etcétera. Estas experiencias y modos de trabajo fueron conocidos en España gracias a algunos artículos, a la visita de teatreros españoles a los festivales de las Naciones y Nancy y con posterioridad a la visita a España de algunos de estos grupos.

Y, desde luego, tiene gran significación la venida a España de algunas personas que se han formado fuera del país, un caso notable fue que William Layton se instalara en Madrid, quien trajo nuevas técnicas interpretativas y cuya presencia fue importantísima con respecto a la creación de *Teatro Estudio de Madrid*, que dirigió Miguel Narros y que además de la línea didáctica pronto comenzaron a producir espectáculos, uno de los más señeros fue *Cuentos para la hora de acostarse* (1966), de Sean O'Casey. Y de esta línea surgen otros grupos, como *Los Goliardos* (1964), que dirigió Ángel Facio, y que si bien, inicialmente, seguía un tanto los esquemas de los *Teus*, pronto evolucionó hacia la independencia. Uno de sus espectáculos significativos fue *Ceremonial para un negro asesinado* (1966), de Arrabal.

En Cataluña, surge también una iniciativa que primero fue docente, me refiero a la Escola Dramàtica que crearon Ricard Salvat y María Aurelia Campmany, pero que también comenzaron a realizar montajes con una compañía que llevaba el mismo nombre que la escuela, Adrià Gual. Montaron sobre todo a autores catalanes, comenzando por Salvador Espriu. Y en 1962 surge el pionero del teatro independiente catalán, *Els Joglars*, con Albert Boadella a la cabeza y cuyo primer montaje fue *Mimodrames*.

A estos pineros de Madrid y Barcelona, pronto se fueron sumando un sinfín de nombres, en Cataluña: *Los Cátaros*, el *Group d'Estudis Teatral*s d'Horta, *L'Escopí*, *Comendians*, la *Claca*, *La Farándula*, etc. En Madrid: *Teatro Experimental Independiente*, *Tábano*, *Bululú*, *Teatro Libre*, *Ditirambo*, *Ensayo Uno-En Venta*¹, etc. En Andalucía: *Tabanque*, *Esperpento*, *Teatro Estudio Lebrijano*, *Quimera*, *Carrusel*, *Aula 6*, *La Cuadra de Sevilla*; etc. En Galicia: *Teatro Circo*, *Esperpento* y *Máscara*. En Asturias: *Caterva*, *Gestos*, *Margen*. En el País Vasco: *Akelarre* y la cooperativa *Denok*. En Navarra: *El Lebrél Blanco*. En La Rioja: *Adefesio* y *Teatro de Cámara*. En el Levante: el *Pequeño Teatro*, la *Cazuela*, *Coturno*, *La Carátula*. En las dos Castillas: *Libélula* en Segovia; *Teloncillo*, en Valladolid; *Pígalión* en Toledo; *Alarife* en Burgos, etc.

Estos grupos y otros muchos nombres que iban surgiendo, unos de vida más corta y otros que aún siguen presentes en el panorama teatral, fueron los que transformaron la escena española del momento y los que propiciaron cambios notables para el futuro. Ello gracias a que, a pesar de las diferentes líneas creativas de cada uno, en general llevaron a la escena una nueva nómina de dramaturgos, que estaban apartados de la escena y a la denominada por entonces "Nueva dramaturgia española"; la incorporación de un buen número de actores y directores, algunos de los cuales desarrollarían una gran labor en la escena posterior; la creación de un nuevo sistema de producción, absolutamente diferente a la tradicional; la creación de un nuevo público, un público buscado en las clases sociales alejadas de los teatros, buscaron en los barrios, entre los estudiantes, obreros, etc.; y la producción de espectáculos que significaban a una llamada a la conciencia social y política.

Si bien, en un principio no contaban con una publicidad adecuada, pronto varias publicaciones dieron buena cuenta de sus trabajos, en primer lugar *Primer Acto*, que se había fundado en 1959; más tarde la barcelonesa *Yorik* (1965) y con bastante posterioridad *Pipirijaina* (Madrid, 1974). Fue *Yorik* la que estuvo más ligada al teatro independiente, en cuyas páginas se halla el seguimiento de este movimiento teatral.

Las representaciones de estos espectáculos se hacían en los espacios más diversos, tanto en las ciudades del grupo como en otras, por las que hacían giras siempre por espacios "alternativos", aunque poco a poco fueron apareciendo algunos teatros que dieron cabida a estos grupos, de entre ellos podemos destacar la Sala San Hermenegildo de Sevilla, Teatre Capsa (1969) y la Sala Villarroel en Barcelona; el Cinema Valencia, Pequeño Teatro Magallanes 1 (1971) y la Sala Cadarso (1976) en Madrid, o los espacios del teatro universitario; a ellos hay que sumar dos salas comerciales que programaron en ocasiones teatro independiente, como el Marquina y el Alfil.

Y, desde luego, uno de los mejores espacios eran los festivales que iban apareciendo por todo el territorio nacional, como el pionero de Valladolid (1965), el Festival de Sitges (1967), el Festival de Vitoria o los de Badajoz, Alicante, Tarragona, Vigo, etc. De entre ellos tiene una especial significación el Festival 0 de San Sebastián, que se celebró en 1970.

De manera que poco a poco el teatro independiente comenzó a ser una realidad en España. Y en qué consiste tal realidad, cuáles son sus peculiaridades para que se haya afirmado que cambian el panorama teatral español.

En primer lugar hay que decir que estos grupos de teatro surgen como una reacción al teatro institucionalizado, a la realidad escénica que se vive en aquellos momentos es España, a saber, un absoluto dominio de la comedia de evasión, pues sólo en contadas excepciones se montaban obras de los autores realistas. Y esta realidad sólo se veía transgredida por los montajes de los teatros de cámara y ensayo y los universitarios, condenados en su mayoría a la función única. Frente a esta realidad, estos nuevos grupos realizan montajes de obras críticas de los nuevos autores o bien creaciones colectivas, pero todas ellas imbuidas de las problemáticas sociales y políticas que se vivían en la España del momento, como ejemplo basten citar los espectáculos *Ceremonia por un negro asesinado* (1966, Arrabal), de Los Goliardos; *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1968, Sastre) de Bululú; *Castañuela 70* (1970) o *La ópera del bandido* (1975) de Tábaro; *Oratorio* (1971, Jiménez Romero) de Teatro Estudio Lebrijano; *Quejío* (1972) o *Los palos* de La Cuadra de Sevilla; *El joc* (1970), *La torna* (1977) o *Teledium* (1983), de Els Joglars; *Terror y miseria del III Reich* (1974, Brecht) del TEI; por citar algunos. Todos estos espectáculos, desde unas posiciones estéticas u otras inciden en remover las conciencias a los espectadores a través de una reflexión crítica de la realidad político-social de España, es decir desde una postura de militancia ideológica frente a la dictadura, unos desde posturas más realista y otros de modo más simbólico. Además, desde luego, de reaccionar contra los espectáculos de corte conservador. En este sentido no hay una tendencia única, sino que cada grupo busca su propio discurso creativo, que va desde la adopción del mimo y expresión corporal presente en *Els Joglars*, sobre todo en su primera etapa (1962-1967), que siempre estará presente, pero que con posterioridad abren a

otras tendencias y dan una mayor importancia al texto. Bien la adopción de las propias experiencias vitales de los actores, como es el caso de La Cuadra de Sevilla, quien no parte de un texto teatral previo y cuyos componentes, inicialmente, no tienen formación actoral, en algunos casos provienen de campos del espectáculo como la música, la danza o, incluso, el toreo; en cuyos espectáculos hay desde el principio una fuerte presencia de las manifestaciones culturales andaluzas como elementos estructuradores de los espectáculos. En esta línea de búsqueda en el entorno para confeccionar espectáculos con elementos de la cultura popular se integra también el trabajo de Ensayo Uno-En Venta o de Tábano, quien obtuvo un gran éxito con *Castañuela 70*. Mientras que otros apuestan por los autores extranjeros, como es el caso de Los Goliardos; o por los nuevos autores españoles, como Dítirambo o incluso Tábano. O bien por la recuperación de autores de su entorno más cercano, que fue lo que hicieron *Group d'Estudis Teatral d'Horta* o la *Compañía Adrià Gual*, recuperando a Espriu y montando a Joan Brossa. Así como también se recurrió a autores considerados hasta el momento difíciles de montar. Es decir, introdujeron una serie de novedades en los espectáculos. Entre ellas la más destacada es la supremacía del director, quien va a adquirir una gran notoriedad, como era propio en el ámbito occidental del momento. Ello propició también la entrada de la creación colectiva, que muchos grupos ensayaron, en la que también colaboraron los autores, buena prueba de ello fue la experiencia de *El Fernando* (1972), que con una propuesta de César Oliva y el TEU de Murcia, ocho autores escribieron en conjunto la pieza. Aunque si bien es cierto que introdujeron una serie de autores novedosos de fuera y dentro de España, lo cierto es que se decantaron más por el trabajo actoral, con espectáculos donde primaba más la imagen y la expresión corporal, quitándole a la palabra el protagonismo que había tenido hasta el momento. Considerando que los gestos, los sonidos, la escenografía, la iluminación, etc. tienen en escena la misma importancia que la palabra. Aunque también es cierto que en algunos casos era debido a que los actores carecían de formación, pues en su mayoría provenían de ámbitos no profesionales. Quizá por ese motivo otra de las demandas del teatro independiente fue que se crearan centros de formación teatral.

A pesar de ello manifestaban continuamente el deseo de dedicarse de lleno al teatro, para alcanzar la profesionalización, con una continuidad que propiciara la investigación de nuevos lenguajes teatrales, tanto a través del conocimiento y estudio de los grandes movimientos teatrales y sus teóricos (Artaud, Brecht, Barba, Grotowski, etc.) como a través de la reflexión sobre el propio entorno, para producir un teatro enraizado en el contexto y momento histórico en que se hallaban. Ello con el fin de cumplir una función social y cultural, ocupando un hueco que consideraban vacío hasta el momento.

Esa voluntad de continuidad y de ocupar un espacio en la sociedad condujo a que comenzaran a reunirse y elaborar manifiestos, propuestas, líneas de trabajo, etc. De manera que en 1965 tiene lugar una cita en Córdoba, en la que están presentes algunos de los grupos existentes, es conocida como "Las conversaciones de teatro de Córdoba", de las que da cuenta *Primer Acto*. Ese mismo año continúan hablando en el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, como conclusiones manifiestan la necesidad de constituir una Federación Nacional de Teatro Independiente;

proponer rectificaciones al anteproyecto de Ley del Teatro que se está realizando en aquellos momentos; solicitar una revisión de la Ley de Espectáculos; solicitar la desaparición de la censura para los Teatros de Cámara; dividir la Dirección general de Cine y Teatro en dos; indicar al Ministerio de Educación la necesidad de los estudios teatrales en la universidad. Hay continuas reuniones y elaboraciones de conclusiones tratando de definir y sistematizar el teatro independiente. Muy significativo, en esta línea, fue la aparición en 1967 de "27 notas anárquicas a la caza de un concepto", de los Goliardos. Las reuniones y conclusiones continúan a lo largo y ancho de la península, bien con reuniones regionales o con propósitos nacionales. Tras cada una de ellas se elaboran una y otra vez conclusiones, se realizan encuestas, como la realizada por Los Goliardos en 1969 y la posterior de Primer Acto en 1970. Escritos y tanteos de definición del Teatro independiente que se multiplican en la década de setenta, momentos en los que los grupos tienen una mayor conciencia de su significado y en el que logran asociarse, en 1976 como ATIP [Asamblea de Teatro Independiente Profesional]. Y así hasta las consideradas como últimas conversaciones de los grupos Independiente, celebradas en El Escorial en mayo de 1980. A pesar de las conclusiones a las que llegan y de los propósitos, lo cierto es que el Teatro Independiente está ya, supuestamente, finalizando vida.

En todas estas reuniones había una programación de espectáculos, amen de que también aprovechaban los festivales para realizar debates. De manera que los grupos se movían muchísimo, a veces para hacer una única representación. Esto propicia que sus montajes no fuesen demasiado aparatosos, con escenografías que necesitasen un gran montaje o muchos elementos, etc. De manera que otra de las peculiaridades del Teatro Independiente va a ser la economía de recursos escénicos; es decir, que de una necesidad se convirtió en característica. Además de por los escasos medios de producción, por las propias necesidades de movilidad, por lo que se imponía la llamada "estética de la furgoneta".

Se elimina la figura del empresario, como intermediario entre las compañías, las salas y el público, ahora aparece el "empresario" de la compañía, con el fin de eliminar gastos que se consideraban superfluos, así *Los Goliardos* sostenían: "este sistema resulta plenamente satisfactorio para los individuos que los realizan, elimina la necesidad de un beneficio económico compensatorio, pudiendo, en consecuencia, moverse con márgenes más reducidos" (1970:13)

Con la llegada de la democracia muchos de estos grupos desaparecieron, ello a pesar de que se crearon nuevas instituciones públicas y de que las subvenciones se vieron bastante acrecentadas, sobre todo desde que el PSOE entró a gobernar en el año 1982.

Ya con anterioridad al gobierno PSOE, tanto en el primer gobierno de Suárez como en el segundo, fruto de las primeras elecciones democráticas se vieron los primeros grandes cambios, tales como la desaparición de la censura, la apertura hacia el exterior y las subvenciones al teatro y la danza, al igual que a otros sectores de la cultura.

Algunos críticos mencionan cómo desde el principio que aparecen las subvenciones de la democracia éstas nacen ya ligadas a la perversión, en el sentido de que van a surgir algunos elencos ligados a un personaje de cierta relevancia escénica y que piden una subvención para un proyecto en concreto, sin que sea un grupo con una intención de continuidad, esto es señalado sobre todo por César

Oliva (2002), entre otros. En algunos casos incluso se ha llegado a mencionar que las subvenciones acabaron con el teatro independiente (Miralles, 1985), sobre todo con su actitud independiente en el discurso ideológico.

Sea por el motivo que fuese, lo cierto es que ya desde la década de los ochenta, se comienza a hablar de Teatro Independiente haciendo alusión al pasado. Aunque curiosamente en estos momentos comienzan a aparecer un gran número de grupos con una clara vocación de permanencia, además de con unos propósitos similares a los que movieron al denominado Teatro Independiente, me refiero a la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales; al modo de creación, pues dentro del propio grupo hay una formación de los componentes; al trabajo creativo en equipo, partiendo de improvisaciones actorales para fijar el personaje y los textos; a la búsqueda en lo popular y ritual del entorno para conformar sus espectáculos; la libertad e independencia en los trabajos realizados; a la búsqueda de la complicidad con el público, es decir, trabajar con el público no frente al público y llegar a todos los sectores de la población, sobre todo a aquellos más alejados del hecho escénico; hacer el mayor número de representaciones posible y, a ser posible, ofrecer temporadas; me refiero también al modo de producción, pues si bien ya existen las subvenciones, es imposible que el grupo viva sólo de ellas, de manera que se constituyen en empresas embrionarias –sólo más tarde se les dará una virtualidad legal-, etc. Aunque bien es cierto que estos nuevos grupos no dan tanta significación al discurso político, pues la militancia política ya no es necesaria pues se vive en democracia. De manera que se centran en la creación de espectáculos de crítica, en algunos casos, a la sociedad, pero más preocupados por el discurso estético.

De manera que a desde los ochenta ese nutrido número de grupos que surgen tienen bastantes puntos en común con los precedentes grupos de teatro independiente. Algunos de los que podríamos citar son *La Zaranda, compañía inestable de Andalucía la baja*; *Los Ulen, La Jácara* o *El Espejo Negro*, en Andalucía; *Teatro del Norte* en Asturias; *La Fura dels Baus, Zotal, La Cubana*, etc. en Cataluña; *Ur teatro*, en el país Vasco; y un largo etcétera. La diferencia radica sólo en que cuando estos grupos aparecen ya existen las subvenciones y se benefician de ellas. Por el resto son iguales los propósitos e incluso los resultados de los espectáculos, el modo de gestionar las giras, etc. Por eso, no considero que el teatro independiente haya desaparecido, lo que ha sucedido es que durante un periodo determinado tuvieron una filiación más cercana a las cuestiones políticas debido a la situación por la que atravesaba España.

De hecho algunos de los grupos han continuado, eso sí, los que tenían una línea creativa más personal y consolidada, como *La Cuadra de Sevilla* o *Els Joglars*, el resto fueron desapareciendo por el camino.

BIBLIOGRAFÍA

- BILBATÚA, Miguel (1970), "Sobre El papel del autor en el teatro independiente". *Primer Acto*, 121, junio 1970, pp. 10-12.
- BONNÍN VALLS, Ignacio (1988), *El teatro español desde 1940 a 1980: estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro.
- CABAL, Fermín (1980), "La creación colectiva en el teatro español". *Primer Acto*, 183, febrero 1980, pp. 35-46.

- CAMPANY, María Aurelia (1970), "Método y contenido". *Primer Acto*, 123-124, agosto-septiembre 1970, pp. 19-23.
- CUESTA, P. (1988), *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*. Madrid: Universidad Complutense.
- FERNÁNDEZ INSUEL, A. (1975), "Notas sobre el teatro independiente español". *Archivum*, XXV, 1975, pp. 312-313.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1966), "Situación del teatro no profesional en España". *Primer Acto*, nº 80, diciembre 1966, pp. 4-14.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.) (1987), *Documentos sobre el teatro independiente español*. Madrid: INAEM.
- GOLIARDOS, LOS (1970), "Independencia económica". *Primer Acto*, 119, abril 1970, pp. 12-13.
- MATILLA, Luis (1974), "Autor, grupo y construcción colectiva". *Pipirijaina*, 1, marzo 1974, pp. 3-4.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel (1976), *El teatro español en el banquillo*. Valencia: E. Torres.
- MIRALLES, Alberto (1985), "La progresiva domesticación de la vanguardia teatral durante la transición española". En *La escritura teatral a debate*. Madrid: CNTE, pp. 26-30.
- MONLEÓN, José (1970), "Del teatro de cámara al teatro independiente". *Primer Acto*, 123-124, agosto-septiembre 1970, pp. 8-14.
- OLIVA, César (1989), *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- OLIVA, César (2002), *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés y Guillermo HERAS (1987), "El teatro independiente como medio de comunicación popular". En FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.) (1987), *Documentos sobre el teatro independiente español*. Madrid: INAEM, pp. 393-401.
- PÉREZ-STANSFIELD, María del Pilar (1983), *Teatro español de postguerra*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina (1999), "Hacia una caracterización del teatro independiente". *Revista de Literatura*, vol. 61, nº 122, julio-diciembre 1999, pp. 521-535.
- SAUMELL, Mercè (2004), "La herencia del teatro independiente en Cataluña (1980-2000)". Manuscrito.
- TEATRO. REVISTA DE ESTUDIOS TEATRALES, 14, diciembre 1997. [Número monográfico: *El teatro en Madrid entre 1970 y 1974*, edición de J. P. Sánchez Sánchez]
- VILCHES FRUTOS, M. F. (1995), "El teatro nacional de cámara y ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)". En PELÁEZ, Andrés (1995), *Historia de los teatros nacionales 1960-1985*. Madrid: INAEM, 2º volumen, pp. 127-149.

 Ilustración: Cartel de la primera representación de la obra *La torna* de Els Joglars, 1977.