

6-1997

El teatro no profesional en la década de los 60: El camino hacia el teatro independiente

Cristina Santolaria

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Santolaria, Cristina. (1997) "El teatro no profesional en la década de los 60: El camino hacia el teatro independiente," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 193-209.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

9

EL TEATRO NO PROFESIONAL EN LA DÉCADA DE LOS 60: EL CAMINO HACIA EL TEATRO INDEPENDIENTE

*Cristina SANTOLARIA
(Universidad de Alcalá)*

El objetivo de estas páginas es ofrecer un panorama del teatro no profesional que se realizaba en la España de los años 60 para demostrar cómo sus huellas fueron decisivas en el nacimiento del Teatro Independiente. Aunque la tendencia dominante era el teatro comercial, conviene no olvidar la riqueza escénica que alcanzaban las diferentes modalidades teatrales de este periodo, que confluyeron, hacia 1968, en el pujante Teatro Independiente, que tomó de estas formas teatrales algunos de sus más importantes principios. Aunque nuestro interés, como he dicho, se va a centrar en las aportaciones del teatro no profesional al Teatro Independiente, conviene comenzar por una somera caracterización de lo que se denominó teatro profesional, para lograr así una más nítida caracterización del fenómeno que aquí nos interesa.

El teatro profesional poseía un carácter eminentemente comercial debido a la búsqueda exclusiva del lucro al que se "le subordinan los valores culturales y sociales".¹ A causa de esta concepción del teatro como industria, la organización y estructura de éste estaba encaminada a conseguir los máximos beneficios, como apuntaron Los Goliardos.² El empresario se despreocupaba por entero de las repercusiones sociales o culturales que la obra alcanzaba; sólo aspiraba a divertir o a enmascarar la, en ocasiones, cruda realidad, porque esto le proporcionaba beneficios. Este teatro, convertido en

¹ X. Fábregas, "Teatro Comercial, Teatro Independiente, Teatro de Aficionados" en A.Fernández Torres (coord.) *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid, INAEM, 1987, pp.111-115. Cita en p.111.

² "Independencia económica", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.12-13.

elemento de consumo, era pagado por la única clase que tenía más fácil acceso a él : la burguesía, y, por lo tanto, era a ésta a quien se daba gusto desde las tablas. No debe extrañarnos que el teatro, en estas circunstancias, llevara una vida precaria y que no diera satisfacción ni a los empresarios, que solían invertir lo ganado en otros negocios; ni a los actores, que debían dedicarse a otras actividades para sobrevivir; ni, por supuesto, a un público mayoritario que no veía en escena nada conectado con sus vivencias y preocupaciones, ni con el medio en que se movían. Como resume X.Fábregas, "Es obvio que el marc de l'escena comercial no podia satisfer als que tenien del teatre un concepte rigorós".³ A esto es preciso añadir, como ha hecho J.Sanchis Sinisterra⁴, que este teatro estaba totalmente centralizado en las grandes capitales, con el consiguiente perjuicio para las provincias y núcleos rurales que escasa o nulumamente gozaban de él. Por otra parte, se trataba de un teatro estéticamente muy pobre y retrasado, por no decir ignorante por completo, de las corrientes que circulaban por Europa y que, en España, se filtraban a través del teatro no profesional. En los escenarios se seguían representando obras en la línea benaventina, comedias de evasión o dramas que defendían la ideología dominante en el país.

Frente a él, o a su margen, el teatro comercial tenía al teatro no profesional, en el que debemos incluir el teatro de cámara y ensayo, el teatro universitario, el teatro de aficionados, el Teatro Estudio de Madrid y las Escuelas de Arte Dramático, manifestaciones teatrales orientadas todas ellas a la búsqueda, como prioritarios, de otros valores diferentes a los económicos, y a la producción de montajes de cierta calidad partiendo de lo más innovador del teatro español y europeo. Con su origen en todas estas formaciones se gestó el Teatro Independiente.

Según Paloma Cuesta,⁵ este teatro no profesional supuso más del 40% del teatro que se representaba en la España de los 60, aunque este porcentaje variaba por temporadas. Su punto álgido se alcanzó en 1968 - 1969 con un 55% del total.

De suma importancia para comprender la existencia de este teatro en España, nos parece la ponencia presentada por Ángel Fernández Santos⁶ en el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid, en la que mostró la situación de los grupos no profesionales en el año 1966. La causa de que el teatro no profesional, en cualquiera de

³ *Historia del Teatre Català*, Barcelona, Editorial Millá, 1978, p.283.

⁴ "Carta a los grupos no profesionales españoles", *Primer Acto*, 60, (enero 1965), pp.63-64.

⁵ *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp.213 - 214.

⁶ "Situación del teatro no profesional en España", *Primer Acto*, 80, (diciembre 1966), pp.4-14.

sus facetas, no poseyera un mayor peso social y cultural en nuestro país se debía a los numerosos problemas que lo atenazaban: el aislamiento de los colectivos teatrales que carecían de reuniones y asociaciones; la casi absoluta falta de formación de sus miembros; la imposibilidad de un planteamiento orgánico y continuado de sus actividades; los locales casi inservibles en los que debían representar porque los empresarios privados no se arriesgaban con sus montajes por considerarlos poco rentables; el desprecio ambiental hacia este teatro y sus representantes; las presiones administrativas y las trabas continuas de la Sociedad de Autores; la tremenda desproporción entre el esfuerzo que suponía una representación y los escasos frutos que se obtenían de ella, y, sobre todo, la falta de medios económicos y técnicos. Un grupo de críticos⁷ ha apuntado, además, otro rasgo común a todo el teatro no profesional, exceptuando al Teatro Independiente, y es que ese teatro no constituía ningún tipo de "contestación" al teatro dominante, ni al régimen político existente, excepto porque el franquismo intentó cortar en lo posible cualquier manifestación cultural progresista.

Según Medina Vicario, el teatro no profesional estaba mínimamente protegido por el Estado: por la Orden del 30 de mayo de 1962 en la que se establecían normas de protección y estímulo para los teatros de cámara y ensayo y agrupaciones escénicas de carácter no profesional, el Estado subvencionaba con 450.000 pesetas anuales este tipo de teatro, de las cuales dos tercios se dedicaban al Teatro de Cámara, pudiendo percibir cada colectivo como máximo entre 60.000 pesetas (teatros de cámara) y 20.000 (agrupaciones no profesionales), una vez cumplidos los numerosos requisitos que la Administración exigía. Estas cantidades resultaban irrisorias si se comparaban con las subvenciones de los Festivales de España u otras manifestaciones estatales.⁸

Ante estas carencias, Fernández Santos constataba la pobreza (profesional, cultural, social y laboral) de todo el teatro no profesional, por lo que proponía como remedios, el acceso a una profesionalidad que requería dedicación plena, continuidad y perfeccionamiento progresivo; la creación de un teatro popular asequible y accesible a las clases trabajadoras debido a su bajo coste, y, finalmente, el acceso al comercialismo.

Antes de entrar a analizar las aportaciones al Teatro Independiente de cada una de las modalidades de teatro no profesional, quiero aludir a la convocatoria de una serie de encuentros en los que se dieron cita, básicamente, las diferentes agrupaciones de teatro no profesional, y en los que se empezaron a mencionar los que más tarde serían los principios del Teatro Independiente. Singular relevancia tuvo, como señala F.Ruiz

⁷ M. Pérez Coterillo, G. Heras y A. Fernández Torres, "El Teatro Independiente como medio de comunicación popular", *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, ob.cit., pp.393 - 401.

⁸ M.Á. Medina Vicario, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Editor E.Torres, 1976, pp.431- 433.

Ramón,⁹ el "I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón", celebrado entre los días 3 y 8 de septiembre de 1963 bajo el patrocinio del Ateneo Jovellanos. A él, como advierte J. Sanchis Sinisterra,¹⁰ acudieron grupos sumamente dispares pero con unas preocupaciones comunes, entre las que se contaban la consecución de la libertad de expresión así como la búsqueda de un teatro realista y comprometido socialmente. Se concluyó este Festival con un doble objetivo: intentar ligar el teatro con la sociedad en que se desarrollaba y promover una organización de grupos no profesionales: la Asociación Independiente de Teatros Experimentales (AITE), de la que aparecieron sus "Planteamientos" en *Primer Acto*.¹¹ Los requisitos para pertenecer a ella incidían en la libertad de actuación de los grupos (aunque estuvieran subvencionados) y en el convencimiento por parte de éstos de que el teatro debía convertirse en un vehículo de cultura y en un instrumento de transformación social. La pertenencia a esta asociación implicaba, además del pago de una cuota y la creación de un Archivo-Biblioteca, la proyección sobre sectores de la sociedad en ese momento ajenos al hecho teatral. De este modo se perfilaban algunos de los rasgos del Teatro Independiente: su independencia, su concepción de un teatro comprometido y popular, y la progresiva formación de sus miembros. Estos "Planteamientos" junto con las conclusiones de las "Jornadas de Teatro Universitario de Murcia", del mismo año, explican que Fernández Torres localizara, a partir de 1963, los antecedentes del Teatro Independiente.¹²

El año 1965, que trajo consigo las revueltas universitarias, la desaparición del SEU y la expulsión de la universidad de Tierno Galván y de García Calvo, aportó también las "Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba". En ellas vuelve a surgir el proyecto de la AITE porque consideran "el Teatro Independiente la única salvación para el teatro actual", como rezaba la convocatoria realizada por el Liceo Artístico y Literario de esta ciudad.¹³ Respecto a los intereses defendidos en Gijón en 1963, ahora se abogaba, además, por la descentralización, como puso de relieve Martínez

⁹ *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1980, p.481.

¹⁰ "I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.15-17.

¹¹ *Primer Acto*, 51, (marzo 1964) pp. 25-27. José Sanchis Sinisterra fue director provisional de esta asociación, según informa M. Aznar Soler en la "Introducción" a *¡Ay, Carmela! y Ñaque o de piojos y actores*, Madrid, Cátedra, 1997. La AITE se proponía facilitar la tarea de los grupos inscritos en ella mediante la formación de los actores y la información y agilización de los trámites legales así como la defensa de las compañías frente a las coacciones de los organismos locales.

¹² *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, ob.cit., pp.17-18.

¹³ Martínez Bjorkman, "Aportaciones de las conversaciones de Córdoba", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.17-18.

Bjorkman.¹⁴

Las inquietudes de los emergentes grupos independientes se manifestaron en octubre de 1966 en el "I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid", donde se pensaba impulsar la labor de estos colectivos con una serie de medidas: la constitución de una Federación Nacional de Teatro Independiente debido a que no se había creado la AITE; la solicitud de revisión de la vigente Ley de Espectáculos y el desdoblamiento de la actual Dirección de Cine y Teatro; la petición de abolición de la censura previa para los teatros de cámara y ensayo, y el requerimiento al Ministerio de Educación y Ciencia para que incorporase a la Universidad el estudio de la teoría y práctica del arte dramático.¹⁵ En estos encuentros, protagonizados básicamente por el teatro no profesional, se fueron enunciando lo que con posterioridad serían las divisas del Teatro Independiente: el enraizamiento del teatro en la sociedad en la que surge, la concepción del teatro como un valor cultural, pero de carácter popular, la necesidad de formación de sus miembros, la descentralización, la abolición de la censura y la inclusión de los estudios teatrales en la universidad, peticiones todas ellas que el movimiento independiente reivindicaría en sus manifiestos.

El Teatro de Cámara y Ensayo fue, quizá, la más importante de las manifestaciones teatrales englobadas bajo el epígrafe de "Teatro no Profesional", tanto por sus actividades como por su repercusión social. En el mencionado artículo de Fernández Santos en el que se valoraba, bastante negativamente, todo el teatro no profesional, se señalaba el Teatro de Cámara de los años 55-65 como única excepción a esta apreciación, aunque reconocía no ser excesiva esta superioridad cultural. Este colectivo gozaba de numerosas libertades de las que carecía el resto del llamado teatro no profesional, pero se le negaba, a través de cuantiosos condicionamientos estatales, el acceso material al público.

Localizar cronológicamente este fenómeno no resulta del todo dificultoso porque se extendió, con diferente intensidad, bajo todo el gobierno franquista. Víctor Valembois, en un destacado estudio sobre este tema,¹⁶ sopesaba la importancia de este fenómeno

¹⁴ "Conclusiones de las Conversaciones Nacionales de Teatro Actual de Córdoba", *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, ob.cit., p.46.

¹⁵ "Conclusiones del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.18-19.

¹⁶ "El teatro de cámara en la posguerra española. (Su importancia, su fuerza, su debilidad)", *Segismundo*, 23- 24, (1976), pp.173 -201. El origen de los teatros de cámara ha sido estudiado igualmente por J.R. Fernández, "Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)", en A. Peláez (coord.), *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Madrid, CDT, 1994, pp.133-141.

artístico: en la inmediata postguerra, el teatro de cámara suponía un 1% del teatro total, porcentaje que aumentaba a principios de los 60, -momento de máximo auge-, hasta el 40%, para descender, en los años posteriores de esta década, hasta el 30%. L.García Lorenzo, también apuntaba como momento álgido para este fenómeno artístico la segunda mitad de la década de los 60 por la serie de estrenos (1967-1969) del Teatro Beatriz de Madrid.¹⁷

La denominación de "Teatro de Cámara y Ensayo" no etiquetaba un todo definido y uniforme, sino que, como ha visto V.Valembos, se refería a tendencias de diverso género. En primer lugar, destacaba un teatro de cámara oficial, bajo los auspicios y apoyo directos del Estado, y un teatro de cámara independiente, en el que la tutela estatal era menor frente a la iniciativa privada. En el seno del primero de ellos cabrían los siguientes colectivos:

- a) El teatro de las agrupaciones políticas como la OJE, la JONS, la Falange Juvenil o el Frente de Juventudes, que desarrollaron su labor, principalmente, en los años 40, y que se proponían un triple rescate: cultural (el Siglo de Oro), religioso y político.
- b) El teatro de las sociedades culturales con obras de carácter político y concienciador. Destacaron los grupos La Farándula y la Sociedad La Rábida.
- c) El teatro de las agrupaciones sindicales cuya labor cultural se concretaba a través de las Delegaciones de Educación y Descanso. Su actividad teatral fue considerable entre 1950 y 1965 con la representación de obras de corte benaventino.
- d) El teatro universitario de los primeros años de posguerra, completamente orientado por el gobierno y subvencionado por el Frente de Juventudes. Debido a su importancia y repercusión en el nacimiento del Teatro Independiente, le dedicaremos otro apartado.
- e) El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo nacido en 1954 y cuya primera etapa (1954-1965) no fue más que una continuación del teatro comercial, mientras que en años posteriores sacó a la luz, aunque sólo fuera esporádicamente, espectáculos más diversos y de mayor calidad. Vilches de Frutos apunta como principales objetivos de esta entidad el apoyo a los jóvenes creadores, una mayor atención a textos extranjeros o clásicos, el carácter experimental de sus iniciativas, -rasgo éste que no siempre fue defendido a lo largo de su trayectoria-, y, sobre todo, la búsqueda de un público mayoritario.¹⁸
- f) El teatro de los grupos para-oficiales con menor conexión con el Estado pero sin ser totalmente independientes de él. Aquí se encuadran grupos que descubren nombres destacados en el panorama teatral español y europeo: así, el Pequeño Teatro Dido (1954-

¹⁷ *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, Biblioteca Cultural RTVE, 6, 1975, p. 147.

¹⁸ "El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de Teatro Independiente (1960-1975)", *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, edición de Andrés Peláez, Madrid, CDT, 1995, pp.127-149. Esta estudiosa ha realizado un análisis pormenorizado del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo: objetivos, repertorios, lenguajes escénicos, recepción de la crítica y el público, espacios de representación, etc. (pp.127-137).

1965) dio a conocer a Olmo, Rodríguez Buded, Genet, Strindberg,...

Frente a este conjunto de manifestaciones teatrales protegidas por el Estado, hay que situar el teatro de cámara independiente, que no recibió subvenciones de forma regular hasta 1954. Su anhelo de independencia se refería más a la censura que a cuestiones económicas. Los numerosos grupos que aquí se encuadraban entre 1946 y 1966 (Arte Nuevo, La Carátula, el Teatro Ensayo de Fernando Fernán Gómez, el Grupo de Teatro Realista, Albar,...) intentaron luchar contra el teatro comercial y llegar en España a un cambio radical que posibilitara una nueva dramaturgia.

A partir de 1966 y con el nacimiento de grupos como el Teatro Estudio de Madrid (TEM), Los Goliardos, Bululú, ..., se produjo un importante cambio: se empezaron a introducir los textos teóricos de Artaud, Piscator, Brecht, Grotowski, etc., lo que alteró el concepto de la función del teatro:

[...] para renovar el teatro español de posguerra no da resultado el enfrentamiento brutal con el sistema; únicamente queda el camino mucho más lento de ir minando una alianza de grupo cerrado a través de la sensibilización progresiva de un nuevo público, una nueva crítica, una comercialización distinta y otro concepto del fomento artístico.¹⁹

Para plasmar los objetivos del teatro de cámara nos hemos servido de los principios propuestos por el grupo Bululú,²⁰ al que hemos localizado más arriba como Teatro de Cámara Independiente de los últimos años del franquismo, por lo que presentará numerosas concomitancias con el Teatro Independiente. Este colectivo señalaba como objetivos prioritarios de su actividad la participación activa en la sociedad española a través del teatro, la renuncia al interés económico como primer fin, aunque tampoco lo descartasen; el rechazo del ambiente del teatro comercial y la búsqueda de la experimentación tanto en la forma como en el fondo. En estos objetivos estaba el germen de algunas de las reivindicaciones del teatro independiente, cuyos perfiles no estuvieron plenamente definidos hasta 1968.

Los rasgos externos que prefiguraban al teatro de cámara los destacó José Monleón²¹ en su ponencia "Del teatro de cámara al Teatro Independiente", presentada en el Festival Cero de San Sebastián y cuyos principales puntos entresacamos:

- La sesión única o un máximo de tres representaciones. Esta imposición resultaba frustrante para los colectivos puesto que suponía trabajar durante semanas para agotar sus posibilidades en una única sesión.
- Un repertorio que daba a conocer a las grandes figuras teatrales españolas y europeas.

¹⁹ V. Valembois, "El teatro de cámara en la posguerra española", ob.cit, p. 195.

²⁰ Bululú, "¿Qué es Bululú?", *Primer Acto*, 103, (octubre 1968), pp.68-69.

²¹ *Primer Acto*, 123-124, (agosto-septiembre 1970), pp.8-14.

Estas obras vanguardistas, con cierta dificultad de comprensión, propiciaba un público muy determinado y especial, no exento, en ocasiones, de cierto esnobismo, según César Oliva.²²

- La inexistencia de grupos estables que obligaba a la contratación de actores de segunda fila procedentes del teatro comercial, lo que impedía profundizar en la investigación teatral y alcanzar una mínima coherencia ideológica y estética.

- Un público, minoritario y elitista. Fernández Santos, en la ya mencionada ponencia del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid,²³ calificaba a estos espectadores de "cómplices", debido a que compartían con el colectivo teatral sus preocupaciones, inquietudes y curiosidad cultural, y, por lo tanto, no debía ser considerado verdadero público.

- La utilización de los locales comerciales en las noches de descanso.

- El elevado coste de la localidad debido a que, con una sesión, debían amortizar los gastos de montaje, local, compañía y publicidad.

- El horario de representación no excesivamente accesible a las clases trabajadoras. El precio y el horario convertían estas sesiones en espectáculos clasistas.

Todos estos factores provocaron el desprestigio del teatro de cámara y su progresiva muerte para ser sustituido, o más bien asimilado, por el Teatro Independiente.

Un último punto conviene subrayar respecto a este teatro. Si en la inmediata posguerra este fenómeno supuso un arma política en manos del gobierno, a partir de los años 50 se convirtió en una válvula de escape o incluso en una coartada que avalaba la aparente permisividad del Estado español frente a Europa. Sus estrenos se exhibían como logros del teatro español en general, a la vez que servían para afirmar la libertad de escenificación. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de los 60, cuando los límites entre el teatro de cámara y el Teatro Independiente fueron borrosos, su presencia resultó molesta.

Tras todo lo dicho, se comprende la relación entre el Teatro Independiente y el teatro de cámara, dado que los límites entre ambos no se perfilaban con nitidez. Así, si revisamos la estructura del Teatro de Cámara de Zaragoza,²⁴ advertiremos inmediatamente que ésta era similar a la del Teatro Independiente: dirección colectiva, secciones de trabajo, etc. Algo parecido mostraban las "27 notas anárquicas a la caza de

²² *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pp.359 - 360.

²³ "Situación del teatro no profesional en España", ob.cit. En el mismo sentido redunda Á. Berenguer en "Almería: I Semana de Teatro Independiente", *Primer Acto*, 172, (septiembre 1974), pp.54-55.

²⁴ "El Teatro de Cámara de Zaragoza", *Yórick*, 40, (mayo-junio 1970), pp.43-46.

Santolaria: El teatro no profesional en la década de los 60
un concepto"²⁵ de Los Goliardos, grupo que se definió a sí mismo como "de cámara" pero, sin duda, fue el pionero en las manifestaciones del movimiento independiente.

El teatro universitario de la década de los 60 resultó ser el otro gran pilar sobre el que se asentó el Teatro Independiente y del que tomó algunos de sus más sobresalientes rasgos: su orientación popular, sus deseos de experimentación y de trabajo colectivo, su anhelo de vincular teatro y sociedad, etc. Las actividades del teatro universitario se encuadraban, como han señalado V. Valembois y Vilches de Frutos en sus tan reiterados estudios, bajo la etiqueta de Teatro de Cámara y, por lo tanto, sus propuestas estaban sujetas a similares condicionamientos estatales. Bajo el apelativo de Teatro Universitario se recogía la labor teatral de grupos tales como el Teatro Universitario Español (TEU), el Teatro Popular Universitario (TPU), el Teatro Universitario de Ensayo (TUDE), ... y a los cuales se debía, como apuntaba M.Á. Medina Vicario,²⁶ la conexión con las corrientes teatrales de Europa y con la dramaturgia española de preguerra, el descubrimiento de figuras como Sastre y Loperena, además de la ya mencionada preparación para el nacimiento del Teatro Independiente.

El colectivo teatral universitario que mayor influencia ejerció fue el TEU, nacido en la inmediata posguerra y dependiente económica y legalmente del Sindicato Español Universitario (SEU). Entre los años 1940 y 1955, como señaló J.A. Hormigón en su artículo "Del Teatro Universitario al Teatro Independiente",²⁷ la actividad del TEU fue mínima debido a la censura, a la falta de formación e información de sus componentes así como al raquitismo de sus presupuestos. Su momento de auge y, por lo tanto, de mayor repercusión, lo ubicó este mismo crítico en la década que se extiende entre 1956 y 1966, fechas que coinciden aproximadamente con lo propuesto por L. García Lorenzo en "De los teatros nacionales a los grupos independientes",²⁸ quien achacaba su muerte a la crisis de la Universidad a partir de 1965; o lo afirmado por V. Valembois que veía en la apertura de Fraga de 1962, y en la desaparición de la censura previa, en 1966, las causas de su práctica extinción.²⁹

²⁵ *Primer Acto*, 104, (enero 1969), pp.9-12.

²⁶ *El teatro español en el banquillo*, ob., cit., pp. 375 - 376.

²⁷ *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp.100-138.

²⁸ *El teatro español hoy*, ob.cit., p.148.

²⁹ F. Cantalapiedra, (*El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*, Kassel, Edition Reichenberg, 1991, p.86) confirma este hecho con un dato: en el Ministerio de Información y Turismo sólo hubo dos inscripciones de grupos de teatro universitario en 1967, ninguna en 1968 y una el año siguiente. En la actualidad se advierte una revitalización del teatro

El favorable cambio que se operó en el TEU en 1956 se debió, en gran parte, a los acontecimientos acaecidos en esa fecha en la Universidad, de los que se derivaron la elección democrática de los delegados de curso y de facultad. A partir de este momento, se multiplicaron los grupos, se ampliaron los presupuestos, se estrenaron nuevos autores y se celebraron Certámenes Nacionales, si bien es verdad que fueron personalidades aisladas (Loperena, Sanchis Sinisterra, González Vergel, ...) quienes lo impulsaron.

En 1959, el gobierno, viendo que se le escapaba el control del teatro universitario, impuso los siguientes requisitos a las representaciones: se celebrarían en un local de la Universidad, el auditorio debía ser exclusivamente universitario y, la admisión en el local, gratuita; los actores trabajarían sin retribución de ningún tipo y no se realizaría publicidad previa ni crítica posterior a la representación fuera del ámbito universitario.³⁰

Una fecha destacada dentro del panorama del teatro universitario fue la de diciembre de 1963, en que se celebraron las "Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia", convocadas por el SEU, y en las que se enfrentaron, como dice Hormigón, las posturas que defendían "el arte por el arte" y las que buscaban la conexión entre teatro y sociedad.³¹ En las Conclusiones³² a estas jornadas podemos leer las pretensiones de los colectivos allí reunidos: la constitución de un frente de avance del fenómeno teatral en España; el enraizamiento del teatro, hecho estético, en su momento histórico; la renovación del TEU técnica, cultural, estética y socialmente; la búsqueda de un público popular; la libertad de expresión y la preparación de los miembros de este colectivo. Para la consecución de estos objetivos, Alfonso Guerra³³ proponía una serie de renovaciones en el teatro universitario, de las que destacamos las más sobresalientes: la creación de una Asociación Nacional de Teatro Universitario que programara y coordinase las representaciones; la formación teatral de espectadores mediante cátedras, aulas, seminarios, cursillos y conferencias; la consecución, por el esfuerzo de la Comisión Permanente, de subvenciones y locales. Todos estos buenos propósitos, según Hormigón,³⁴ sólo se llevaron a la práctica en un 10%. César Oliva, que vivió estos

en la universidad a través de las Aulas o de las Cátedras universitarias. Buena prueba de ello fue el Festival de Teatro de la Universidad Politécnica de Madrid, del que dejó constancia *Primer Acto*, 269 (mayo-junio 1997), p.54 y ss.

³⁰ V. Valembais, "El teatro de cámara en la posguerra española", ob. cit., pp. 200 - 201.

³¹ "Del Teatro Universitario al Teatro Independiente", ob.cit., pp.100-138.

³² "Conclusiones de las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia", *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, pp. 25 - 30.

³³ "Renovación del Teatro Universitario", *Primer Acto*, 65, (junio 1965), pp.5-7.

³⁴ "Del Teatro Universitario al Teatro Independiente", ob.cit., pp.100-138.

acontecimientos, afirma que estas Jornadas de Murcia supusieron el principio del fin de los teatros universitarios.³⁵

El curso 64 - 65 se caracterizó por la desvinculación de más de cincuenta universidades y escuelas universitarias del SEU, por lo que éste desapareció poco después sustituido por las Asociaciones Profesionales de Estudiantes y por el Consejo Nacional de Estudiantes. Después del año 66, el escaso teatro universitario que pervivió fue boicoteado por recibir fondos oficiales. A partir de esta fecha, el teatro universitario, según J.L. Alonso de Santos,³⁶ no existía en la práctica, porque había sido reemplazado por un teatro realizado en las universidades, que no era otro que el Teatro Independiente. Vemos cómo, una vez más, el Teatro Independiente recogía los restos de un agonizante teatro universitario para surgir con nuevas fuerzas e intereses más definidos.

Martín Wiebel,³⁷ en un intento por caracterizar el Teatro Universitario, señalaba como rasgos propios de los componentes del teatro universitario estar imbuidos de la concepción del "arte por el arte", lo cual, como hemos visto, no fue más que parcialmente cierto en sus inicios; ser muy fluctuantes, lo cual impedía desarrollar un estilo escénico uniforme; y poder actuar de forma más sincera que los actores del teatro comercial por no experimentar la necesidad de imitar a los divos.

El trabajo colectivo de preparación y estudio de la obra, la carencia de riesgos financieros que facilitaron la libre elección del repertorio y los métodos, la independencia del gusto del público y el rechazo de unas concesiones políticas que posibilitaron la experimentación en los campos estético e ideológico, así como el compromiso social (aspecto éste señalado por un numeroso grupo de personas vinculadas con el teatro),³⁸ fueron las principales características del teatro universitario y las que, posiblemente, con más agrado aceptó el incipiente Teatro Independiente.

Menos clarificada está la influencia del teatro de aficionados en la aparición del Teatro Independiente debido, principalmente, a que esta manifestación teatral no poseía unos límites muy definidos, por lo que cabría incluir en ella cualquier experiencia de este tipo que no tuviera cabida en el resto de las manifestaciones no profesionales.

No es A.Fernández Torres³⁹ el único en apuntar a estos grupos de aficionados como precedentes del Teatro Independiente, aunque no deja tampoco por ello de subrayar su

³⁵ *El teatro desde 1936*, ob.cit., p. 362.

³⁶ "Teatro Universitario en Madrid", *Yórick*, 55-56, (diciembre 1972), pp.91-93.

³⁷ "Diez tesis sobre Teatro Universitario", *Yórick*, 55-56, (diciembre 1972), pp.71-73.

³⁸ J. Guillaumer interroga a F.Roda, Joan de Sagarra, Mario Gas, A. Carmona y Santiago Sans sobre la función del teatro universitario, *Yórick*, 55-56, (diciembre 1972), pp.87-88.

³⁹ *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, ob.cit., p.17.

Muchos de estos grupos se planteaban, de manera más o menos contradictoria, el impulso de un proceso de renovación teatral y el desarrollo de un teatro más "social", más ligado a los problemas de aquel presente histórico, ante la esclerotización estética e ideológica en que se haya sumido el teatro "normal".

Mientras que este mismo crítico opina que el teatro de aficionados surgía, principalmente, en núcleos urbanos o barrios de relativa importancia bajo el cobijo de alguna asociación cultural, X.Fábregas ⁴⁰ afirmaba que en "todos los pueblos hay locales apropiados y personas aficionadas", de donde se deduce que éste era un fenómeno rural tanto como urbano. Ambos estudiosos señalan cómo estos grupos surgieron vinculados a casas parroquiales, a centros de reunión de obreros, a cooperativas, a sociedades recreativas, etc., instituciones todas ellas movidas por intereses muy diferentes a los meramente económicos. Fernando Cantalapiedra apunta que el objetivo único de estos colectivos era "llenar el tiempo"; no había en ellos una búsqueda cultural y política que les habría conducido necesariamente a un enfrentamiento con el régimen.⁴¹ Es este aspecto también puesto de relieve por Los Goliardos,⁴² quienes ven en los grupos amateur la ventaja de no estar condicionados por problemas económicos: "El teatro amateur [...] no tiene que sufragar las necesidades económicas de los individuos ni buscar una base económica que permita la supervivencia y el crecimiento autónomo del grupo". Este hecho que parece un beneficio para el teatro de aficionados tiene como contrapartida que sus componentes no alcancen, por falta de dedicación, una relativa profesionalización.

El nivel artístico de estos grupos era, según Fábregas,⁴³ mínimo, debido tanto a la falta de formación de sus miembros como al escaso nivel de las obras, extraídas, en su mayoría, de los éxitos del teatro comercial y consistentes, por lo general, en melodramas y sainetes escritos con exclusividad para estas compañías. A pesar de todo lo dicho, es preciso reconocer la gran influencia que ejercían en la escena española estos grupos de aficionados, aunque tan sólo fuera a causa de su elevado número. Fábregas, en 1969, y únicamente en Barcelona, censaba en más de ochocientas las compañías de este carácter.

Fernández Torres,⁴⁴ en su deseo de caracterizar las agrupaciones de aficionados,

⁴⁰ "Teatro comercial, Teatro Independiente, Teatro de aficionados", ob.cit., pp.113-114.

⁴¹ *El teatro español de 1960 a 1965. Estudio socioeconómico*, ob.cit, p.79.

⁴² "Independencia económica", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.12-13.

⁴³ "Teatro Comercial, Teatro Independiente, Teatro de Aficionados", ob.cit., p.114.

⁴⁴ *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, ob.cit., p.17.

sostiene que estas compañías amateur se alimentaban de simples aficionados al teatro, sin pretensión de profesionalidad; de artistas frustrados que buscaban notoriedad local, de gentes que pretendían utilizar estos grupos como trampolín para alcanzar el teatro comercial o se lo planteaban como una alternativa a éste. De entre este contingente humano no es muy probable que pasara un número excesivo de personas a engrosar las filas del Teatro Independiente, sino que, más bien, este último colectivo estaría integrado por jóvenes procedentes de los teatros de cámara y universitario.

Más arriba hemos mencionado la influencia de las escuelas de arte dramático en el futuro del Teatro Independiente, aunque conviene señalar que esta repercusión no pudo ser considerable debido al escaso número de centros docentes donde se impartía esta materia. La más representativa y, quizá, la que más profunda huella dejó fue la Escola D'Art Dramatic Adrià Gual (EADAG), nacida al amparo del Foment de les Arts Decoratives y creada, en 1960, por Ricart Salvat y M^a Aurelia Campmany. En ésta se formaron un número elevado de profesionales que más tarde sobresaldrían en el devenir del Teatro Independiente, quienes renovaron los planteamientos teatrales vigentes en Cataluña. Además, gracias a ella, se dieron a conocer en España los métodos de Brecht, Stanislavski y Grotowski.⁴⁵ Su actividad teatral fue sumamente intensa como lo prueba el hecho de que, entre 1960 y 1978, se produjeran más de cien montajes y se estrenaran obras de innovadores autores españoles (Lorca, Unamuno, Gil Novales, Sastre, Aub, ...), extranjeros (Pinter, Jarry, Chejov, Cocteau, Mishima, ...) y de habla catalana (Espriu, Brossa, Benet i Jornet, Pedrolo, ...). Si la repercusión de la EADAG es considerable, no resulta, sin embargo, representativa de lo que las escuelas de Arte Dramático realizaban en el resto del país. Así, por ejemplo, la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, aunque data de 1830, no tuvo verdadero rendimiento hasta 1975, cuando se encargó de ella Ricardo Doménech. Según M.Á. Medina Vicario, "entre 1939 y 1975 poco se atendió ni entendió de la formación teatral"⁴⁶ de los actores. La RESAD realizó planes conjuntos con el Instituto de Teatro de Barcelona (creado en 1913), pero su actividad fue ahogada por la burocracia. H. Bonin, García Pavón y R. Doménech nada pudieron contra las cortapisas que imponía la administración bajo la coartada del bien moral.

Aunque se trata de una actividad de iniciativa privada, no podemos obviar, dadas las

⁴⁵ *Paseo por el teatro catalán. 1929-1985*, Cuadernos *El Público*, 4, (mayo 1985), p. 42.

⁴⁶ "Las enseñanzas teatrales", *Doce años de cultura española (1976-1987)* del Equipo *Re-seña*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1989, pp. 134-143.

repercusiones posteriores, la labor realizada por el Teatro Estudio de Madrid (TEM),⁴⁷ fundado por Betsy Buckley, José Sáez de Vicuña y Miguel Narros, con la colaboración de W. Layton y Rodolfo Beban, en 1960. Tras las dificultades iniciales, causadas por la carencia de unos medios que les permitieran poseer un local propio (los altos del Teatro Calderón, el Círculo Medina), el TEM pudo desarrollar su labor en un piso de la calle Barquillo. Sus objetivos fueron formulados de la forma siguiente

[...] en el TEM estamos intentando algo que, hasta ahora, quizá en España no se ha planteado con demasiada seriedad: la necesidad de que nuestros actores lleguen al teatro con una previa, amplia, completa y rigurosa formación técnica y cultural. Y que esta formación, además, esté en función de las verdaderas inquietudes de nuestro tiempo.⁴⁸

La formación del actor se realizaba bajo las directrices del método Stanislawski, introducido en España por W. Layton, que seguía las pautas implantadas por el Actor's Studio dirigido por Elia Kazan.⁴⁹ Este método pretendía que el actor comprendiera y asimilase al personaje (pensamiento, sentimientos, gestos, palabras, ...) para luego "improvisarlo", convirtiéndose así en actor-creador.

El plan de estudios constaba de tres cursos en los que se impartían las asignaturas de Improvisación, Prácticas Escénicas, Logopedia, Historia del Teatro, Crítica Teatral, Preceptiva Literaria y Psicología; con estas materias se pretendía alcanzar una formación teórica y práctica. Junto a estos estudios, los discípulos del TEM experimentaban sus conocimientos a través de un grupo teatral, grupo homónimo de la escuela que representó decisivas obras en el nacimiento del Teatro Independiente: *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmat (1964) y *Noche de Reyes (o lo que queráis)*, de Shakespeare (1966).⁵⁰

La decadencia del TEM comenzó en 1968 cuando, por motivos ideológicos suscitados a raíz del montaje de *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Brecht, un grupo de alumnos se desgajó del colectivo de la escuela para formar el Teatro Experimental

⁴⁷ La mayor parte de la información que aporta este apartado ha sido extraída de: M. López Gómez, "Nuestro trabajo en el TEM", *Primer Acto*, 66, (julio 1965), pp.5-7; E. Buckley, *Memoria final*, Fundación March, (es ésta una recopilación de datos y recortes periodísticos donde se recogen las actividades del TEM desde su fundación hasta 1965).

⁴⁸ M. López Gómez, "Nuestro trabajo en el TEM", ob.cit., p.7.

⁴⁹ F. Montejano, "El Actor's Studio de Kazan abre sucursal en Madrid", *Memoria final* de Buckley, ob.cit., s/p.

⁵⁰ Otros montajes del TEM fueron *Tres amigas*, de Hilda Bates (1963), *El hospital de los locos*, de Valdivieso (1963), *El aniversario*, de Chejov (1964) y *Electra*, basada en textos de Esquilo, Sófocles, Eurípides y otros autores modernos (1968).

Independiente (TEI). José Carlos Plaza, figura destacada en el TEM y, posteriormente, en el TEI, explicó así los hechos: "El TEM llegó a convertirse en un centro estatificado, con bastante miedo a las repercusiones exteriores, y con mucho temor a cualquier experiencia ideológica".⁵¹

Necesariamente deben aparecer vinculados a esta escuela los nombres de personas tan destacadas en nuestra vida teatral como J.C. Plaza, J.Margallo, J.L.Alonso de Santos, M.Narros, A.Llopis, Ana Belén, Enriqueta Carballeira, ... y de grupos de la categoría de TEI, Tábano, Teatro Estable Castellano (TEC), Teatro Libre, ...

De la paulatina pero progresiva descomposición de los colectivos teatrales aquí estudiados se desembocó en un incipiente Teatro Independiente, cuyos contornos, en sus inicios, no estuvieron claramente delimitados, por lo que no deben extrañarnos las influencias que mutuamente se ejercieron, ni los contingentes humanos que pasaron de uno a otro, ni los congresos, festivales o jornadas, a las que asistieron indiscriminadamente. El deseo de descentralización y de acercamiento a públicos populares, la investigación de nuevos lenguajes escénicos, el compromiso político y social, la concepción del teatro como un valor cultural y no sólo mercantil, y la necesidad de formación de los colectivos, fueron algunos de los fundamentos sobre los que el Teatro Independiente desarrolló su actividad y cuyo origen se halla, como hemos visto, en las diversas modalidades teatrales que enriquecieron el anodino panorama escénico de la España de los 60.

Obras citadas

- J.L. ALONSO DE SANTOS, "Teatro Universitario en Madrid", *Yórick*, 55-56, (diciembre 1972), pp.91-93.
- Á. BERENGUER, "Almería: I Semana de Teatro Independiente", *Primer Acto*, 172, (septiembre 1974), pp.54-55.
- E. BUCKLEY, *Memoria final*, Fundación March.
- F. CANTALAPIEDRA, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*, Kassel, Edition Reichenberg, 1991.
- BULULÚ, "¿Qué es Bululú?", *Primer Acto*, 103, (octubre 1968), pp.68-69.
- P. CUESTA, *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- X. FÁBREGAS, *Historia del Teatro Català*, Barcelona, Editorial Millà, 1978.
- "Teatro Comercial, Teatro Independiente, Teatro de Aficionados" en A.Fernández Torres (coord.) *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid, INAEM, 1987, pp.111-115.
- J.R. FERNÁNDEZ, "Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)", en A. Peláez (coord.), *Historia de los Teatros Nacionales 1939-*

⁵¹ "El TEI y Arthur Kopit", *Primer Acto*, 142, (marzo 1972), p.8.

1962, Madrid, CDT, 1994, pp.133-141.

A.FERNÁNDEZ SANTOS, "Situación del teatro no profesional en España", *Primer Acto*, 80, (diciembre 1966), pp.4-14.

A.FERNÁNDEZ TORRES (coord.), *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid, INAEM, 1987.

L.GARCÍA LORENZO, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, Biblioteca Cultural RTVE, 6, 1975.

LOS GOLIARDOS, "27 notas anárquicas a la caza de un concepto", *Primer Acto*, 104, (enero 1969), pp.9-12.

-----, "Independencia económica", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.12-13.

A. GUERRA, "Renovación del Teatro Universitario", *Primer Acto*, 65, (junio 1965), pp.5-7.

J. GUILLAUMER, "Encuesta", *Yórick*, 55-56, (diciembre 1972), pp.87-88.

J.A. HORMIGÓN, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

M. LÓPEZ GÓMEZ, "Nuestro trabajo en el TEM", *Primer Acto*, 66, (julio 1965), pp.5-7.

MARTÍNEZ BJORKMAN, "Aportaciones de las conversaciones de Córdoba", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.17-18.

-----, "Conclusiones de las Conversaciones Nacionales de Teatro Actual de Córdoba", en A.Fernández Torres (coord.), pp. 45-46.

M.Á. MEDINA VICARIO, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Editor E.Torres, 1976.

-----, "Las enseñanzas teatrales", *Doce años de cultura española (1976-1987)* del Equipo *Reseña*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1989, pp.134-143.

J.MONLEÓN, "Del teatro de cámara al teatro independiente", *Primer Acto*, 123-124, (agosto-septiembre 1970), pp.8-14.

F. MONTEJANO, "El Actor's Studio de Kazan abre sucursal en Madrid", en Buckley, s/p.

C.OLIVA, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

M. PÉREZ COTERILLO, G. HERAS Y A. FERNÁNDEZ TORRES, "El Teatro Independiente como medio de comunicación popular", en A. Fernández Torres (coord.), pp.393 - 401.

J.C. PLAZA, "El TEI y Arthur Kopit", *Primer Acto*, 142, (marzo 1972), p.8

EL PÚBLICO, *Paseo por el teatro catalán. 1929-1985*, Cuadernos *El Público*, 4, (mayo 1985).

F.RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1980.

J. SANCHIS SINISTERRA, "Carta a los grupos no profesionales españoles", *Primer Acto*, 60, (enero 1965), pp.63-64.

-----, "I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.15-17.

s/n, "Planteamientos de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales", *Primer Acto*, 51, (marzo 1964) pp. 25-27.

s/n, "Conclusiones del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid", *Primer Acto*, 119, (abril 1970), pp.18-19.

s/n, "El Teatro de Cámara de Zaragoza", *Yórick*, 40, (mayo-junio 1970), pp.43-46.

s/n, "Conclusiones de las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia", en A. Fernández Torres (coord.), pp. 25 - 30.

V. VALEMBOIS, "El teatro de cámara en la posguerra española. (Su importancia, su fuerza, su debilidad)", *Segismundo*, 23- 24, (1976), pp.173 -201.

M^{ra} F. VILCHES DE FRUTOS, "El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de

Teatro Independiente (1960-1975)", *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, edición de Andrés Peláez, Madrid, CDT, 1995, pp.127-149.

M. WIEBEL, "Diez tesis sobre Teatro Universitario", *Yórick*, 55-56, (diciembre 1972), pp.71-73.