El Teatro Independiente en Vasconia, 1969-1984*

(Independent Theatre in the Basque Country 1969-1984)

Aguirre, Juan
Eusko Ikaskuntza. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia

BIBLID [0212-7016 (2006), 51: 2; 335-383]

A partir de entrevistas con muchos de sus protagonistas, más un importante trabajo de documentación, el presente estudio analiza el movimiento del teatro alternativo en Alava, Bizkaia, Gipuzkoa y Navarra entre 1969 y 1984. La investigación aborda la actividad de los grupos independientes en sus vertientes cultural, social, política y económica, a la vez que revela sus ideales y contradicciones.

Palabras Clave: Teatro independiente. Vasconia. Formación. Producción. Exhibición

Protagonista askorekin egindako elkarrizketak eta dokumentazio lan garrantzitsua oinarri harturik, azterlan honek 1969-1984 urte bitarteko Araba, Bizkaia, Gipuzkoa eta Nafarroako teatro alternatiboaren mugimendua aztertzen du. Ikerketa honek talde independenteen jarduerari ekiten dio, horren alderdi kultural, sozial, politiko eta ekonomikoetatik, horren idealak eta kontraesanak agertzen dituelarik.

Giltza-Hitzak: Teatro independentea. Euskal Herria. Prestakuntza. Produkzioa. Emanaldia.

A partir d'entrevues avec de nombreux protagonistes, plus un travail de documentation important, cette étude analyse le mouvement du théâtre alternatif en Alava, Bizkaia, Gipuzkoa et Navarre entre 1969 et 1984. La recherche aborde l'activité des groupes indépendants dans leurs aspects culturel, social, politique et économique, et révèle leurs idéaux et leurs contradictions.

Mots Clés: Théâtre indépendant. Pays Basque. Formation. Production. Exposition.

* Este trabajo ha contado con una ayuda a la investigación de Eusko Ikaskuntza, 2003.

Entonces todo era muy joven…

Santiago Burutxaga (Cómicos de la Legua)

Y os voy a decir que la poca pureza que he encontrado, aunque suene un poco infantil, la he encontrado en el teatro independiente. En cuanto he dado dos pasos más allá me he encontrado con que la pureza se había acabado. Y a mí la pureza me parece esencial en el arte, y no sólo la especialización y conocer mucho. Es una actitud de brillar los ojos, de juventud, de vida…

José Luis Alonso de Santos[1]

1. DETRÁS DEL CONCEPTO "TEATRO INDEPENDIENTE"

Teatro Independiente (T.I.) es un concepto lábil y inestable, sobre el que –como en la teología negativa de los escolásticos– es más fácil determinar lo que *no* es que lo que de hecho sea: rasgo común en corrientes o movimientos nacidos como oposición pero que no han llegado a madurar con una personalidad definida.

El *Diccionario Akal de Teatro*[2] ofrece una definición tan vasta como ambigua:

> "Cualquier tipo de teatro no marcadamente comercial, como el universitario, el callejero, el *Off Broadway* y otros, que se caracteriza por su preocupación estética y social y por su sensibilidad vanguardista".

Aunque ya con un matiz histórico más concreto, tampoco demasiado precisa es esta otra:

> "Movimiento escénico iniciado en los últimos años del franquismo, con clara vocación de oposición a la dictadura, y que recogió de manera singular la experiencia de algunos grupos experimentales norteamericanos de ese tiempo".

Una de las figuras fuertes del T.I., Guillermo Heras, dio en 1974 con una definición que pasaría durante cierto tiempo por canónica entre los sectores más políticamente concienciados:

> "El Teatro Independiente es una alternativa socio-político-cultural planteada contra la estructura actual dominante en el país"[3].

Para Ramón Barea, pionero del Teatro Independiente vasco, los elementos constitutivos que lo singularizaron respecto a otras formulaciones prece-

---

1. *Primer Acto*, n.º 183, 1980, p. 64.

2. Gómez García, Manuel (1997). Voz "TEATRO INDEPENDIENTE".

3. Heras, Guillermo. "Apuntes para un análisis en profundidad del Teatro Independiente". En: Fernández Torres, Alberto (1987), p. 253.

dentes fueron básicamente dos: la búsqueda de un espectador popular y la creación de un circuito al margen del teatro oficial (identificado tanto con el teatro comercial como con el universitario y el de cámara).

Como se ve, el T.I. se nos escurre desde el momento mismo en que nos acercamos a él. Y, aun sin haber dado un paso adelante en la investigación, ya empezamos a preguntarnos si realmente es algo que pueda ser objeto de un estudio.

> "El concepto de 'teatro independiente' es inservible. No merece la pena agotarse en determinar como verdadero concepto un término tan, digamos, 'acientífico'. Hablemos, por ejemplo, de *teatros marginales*"[4] (Alfonso Sastre).

> "El Teatro Independiente sólo existe en España a nivel de propósitos y aspiraciones, pero no como realidad objetivamente predicable"[5] (Francisco Ruiz Ramón).

Los Goliardos, Tábano y Esperpento de Sevilla fueron las formaciones de referencia del T.I. español, el modelo en el que todos se miraban. De ahí para abajo, quién mereciera o no la etiqueta de "Independiente" era ya asunto de discusión. Tomemos el caso del T.I. vasco: el *Diccionario Akal* cita a Geroa y a la Cooperativa Denok, grupos que en cambio no figuran en la *Historia del teatro español del siglo XX* de Ruiz Ramón, quien elige a Akelarre, Orain y Antígona; más recientemente, en el amplio censo de grupos establecido por César Oliva figuran Akelarre, Cooperativa Denok y El Lebrel Blanco.

Las tres listas son más que discutibles no sólo por la elección de los grupos sino también por la omisión en todas ellas de Cómicos de la Legua, el único grupo vasco que se ajustaba casi íntegramente a los diez preceptos del T.I. definidos por Ana Lidia Agra[6]:

1. Búsqueda de un público popular
2. Descentralización
3. Investigación en nuevos lenguajes teatrales
4. Necesidad de la educación teatral
5. Creación colectiva
6. Representación en lugares distintos a los habituales
7. Movilidad
8. Economía autogestionada y cooperativismo
9. Repulsa del teatro comercial
10. Enfrentamiento al régimen político existente

---

4. Citado por Ruiz Ramón, Francisco (2001[12]), p. 455.

5. Ruiz Ramón, Francisco (2001[12]), p. 455.

6. Agra, Ana Lidia (2002), pp. 41-43.

El lector que nos acompañe en las páginas que siguen verá que hubo grupos considerados por los estudiosos como paradigma de los *independientes* vascos a los que no preocupó buscar públicos populares, ni hicieron creación colectiva, y limitaron al mínimo su movilidad; otros, en cambio, apenas investigaron en los lenguajes o desdeñaron por completo la educación teatral; incluso hubo "independientes" que dependieron económicamente del dinero oficial, por lo que su labor de oposición necesariamente debía ser tibia.

Dado lo complejo del concepto, para nuestro estudio hemos optado por abarcar, de una manera amplia, a todos los grupos que, en el marco geográfico de la Vasconia peninsular, se constituyeron en oposición o alternativa al teatro oficial a partir de 1969, con regularidad y cierto nivel de calidad, además de aproximarse en su ideario a algunos de los diez puntos indicados por Ana Lidia Agra.

2. ANTECEDENTES DEL T.I.

En el desierto cultural de la dictadura, el teatro se sumergió en una mediocridad casi vergonzante. Un antiguo autor de vanguardia, Alfonso Paso, se convirtió en los años sesenta en el rey Midas de las carteleras con sus estrenos múltiples de comedias banales. Pequeños oasis como la revista *Primer Acto* (nacida en 1959) y posteriormente *Yorick* (1965), la apertura en Madrid de una sala de teatro de cámara –Dido, Pequeño Teatro (1955), donde estrenaron Arrabal, Ionesco y Beckett–, o aislados intentos por romper el monopolio del teatro comercial como los llamados "teatros íntimos" o el Grupo de Teatro Realista, de Alfonso Sastre, mantuvieron la llama de la esperanza sobre la posibilidad de un teatro distinto al que copaba las carteleras de las dos únicas ciudades con programación estable: Madrid y Barcelona.

Durante la década de los sesenta irán surgiendo grupos de teatro no comercial: simples aficionados unos, inscritos mayormente en instituciones religiosas u organizaciones falangistas; universitarios otros, al amparo del sindicato oficial de estudiantes, el SEU. Fuera del marco universitario no resulta fácil deslindar la clasificación entre grupos aficionados, de cámara e independientes, pues como dice F. Cantalapiedra:

> "el nombre que toman los grupos rara vez corresponde con su situación real y objetiva. Aparecen grupos que se inscriben como 'cámaras' y sólo son vocacionales por su falta de preparación teatral; grupos que se llaman 'independientes' y son dependientes en todo; grupos que son 'profesionales' y tienen que inscribirse como vocacionales o de cámara, etc."[7].

Intentaremos, no obstante, una breve aproximación a estas cuatro categorías dentro del ámbito geográfico vasco de los años sesenta.

---

7. Cantalapiedra, Fernando (1991), p. 93.

2.1. Los aficionados

Grupos aficionados los hubo en prácticamente todos los pueblos y ciudades. Alrededor de un director-organizador, se reunían unos cuantos jóvenes con ganas de llenar su tiempo libre. Carecían de cultura teatral y se limitaban a reproducir, a modesta escala, el modelo del teatro comercial al uso o las obras vistas en los dramáticos de Televisión Española. Hacían Benaventes, Pasos, Quinteros, Pemanes, Casonas… sin afán de aportar nada original. Tenían una vida efímera: al cabo de tres o cuatro montajes, por lo general, el grupo se disolvía o se escindía.

Aunque hubo nobles excepciones: la Institución Cunas, en la Pamplona de los años cincuenta, o el grupo Amadís, en la misma ciudad, nacido al amparo de los salesianos en 1964, son dos ejemplos de formaciones que fueron vivero de aficionados y de actores que desarrollarían una larga trayectoria en el T.I. En Bilbao desde 1954 funcionó el grupo del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, que representaba en un teatro de bolsillo para unas 100 personas en la cuarta planta de un edificio céntrico.

El repertorio de los grupos aficionados más avanzados de aquel momento se apoyaba sobre todo en el Absurdo, que era la corriente del momento: Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, Pinter… Este último, autor inglés inscrito en la generación de los "jóvenes airados" y que recibiría el Premio Nobel de Literatura en 2005, fue estrenado tempranamente en San Sebastián de la mano de Ágora, sección teatral del Club Guipúzcoa, vinculado a Falange, en junio de 1965 (*La habitación* y *El montacargas*). Además de las representaciones ordinarias, que eran seguidas por debates públicos, y de las lecturas dramatizadas de textos, los Ágora de la calle Víctor Pradera realizaban representaciones restringidas a las que en ocasiones asistían críticos venidos ex profeso desde la capital española.

Ondina, dirigido por Jaime Azpilicueta, Tablado (del Círculo Cultural Guipuzcoano), Tespis, Ateneo o Argui (de la Organización Sindical de Educación y Descanso), son nombres de otros grupos donostiarras de comienzos de los años sesenta.

2.2. Los "teus"

En plena posguerra, el año 1940, se crearon los primeros Teatros Españoles Universitarios, aunque hasta 1963 carecieron de estructura federativa y de un ideario definido. Se financiaban con los fondos allegados por sus respectivas universidades, más las subvenciones que otorgaba una Federación que los agrupaba.

Los *teus* –ha escrito el historiador del teatro español César Oliva–

> "apuntaron alguna evolución en el terreno de la producción y enfoque de los montajes, pero nunca pudieron liberarse de la dependencia de un sindicato único de estudiantes, el SEU, que ya tenía los días contados"[8].

8. Oliva, César (2002), p. 220.

Gozaban de una mayor tolerancia que los grupos y compañías no oficiales y ello les permitió representar obras que a otros les fueron reiteradamente prohibidas, como *En la red*, de Sastre. Además de los inevitables clásicos, montaban a los autores más reclamados en aquel momento: Ionesco, Arthur Miller, Hugo Betti, y españoles como Lauro Olmo, José Mª Bellido o Martínez Fresno.

La salida natural a los espectáculos de los *teus* solían ser los Festivales Nacionales, hasta el año 1971 en que se celebró el último en Palma de Mallorca. Pamplona, ciudad donde ya existía un TEU desde 1959, albergó el año 1964 el Primer Concurso Nacional de Teatros Universitarios. Según puede leerse en las crónicas publicadas en la revista *Primer Acto* de aquellos años, el nivel medio de las representaciones era muy bajo a excepción del TEU de Murcia (dirigido precisamente por el citado historiador César Oliva), que se consolidó, fuera del SEU, como uno de los grandes grupos alternativos hasta su desaparición en 1975. También el TEU de San Sebastián, bajo la batuta de Jaime Azpilicueta, alcanzó un nivel destacado que se tradujo en premios nacionales, giras por España y Francia, y la grabación de un *Macbeth* para TVE. Es evidente que cada uno de estos grupos universitarios dependía directamente de la capacidad y personalidad de su director.

2.3. Teatros de Cámara

Los teatros de cámara y ensayo representaban una fórmula intermedia entre el teatro comercial y el aficionado. A este modelo se atuvo Akelarre a su creación en 1966 como Sociedad de Espectadores. Los de Iturri fueron, a no dudar, el ejemplo más acabado de Teatro de Cámara y Ensayo que ha habido en el ámbito vasco. Pero antes del nacimiento de Akelarre debió de haber otros en la capital vizcaína, si hacemos caso a las irónicas palabras de Luciano Rincón escritas el año 1963:

> "En Bilbao funcionan varios grupos de teatro de ensayo. En Bilbao un teatro de ensayo se distingue de cualquier otro en que presenta sus obras sin ensayarlas debidamente"[9].

En San Sebastián, bajo los auspicios del promotor cultural Carlos Blasco, entre finales de los sesenta y principios de los setenta funcionó el Teatro de Cámara del Gran Kursaal, con sede en una pequeña sala del antiguo casino de la ciudad. Se producían espectáculos sobre textos contemporáneos: Pinter, Arrabal, Max Frisch, Mrozeck, Ionesco… La mayoría nutridos por la revista *Primer Acto*, que fue el principal suministrador de piezas para los grupos durante años. También se impartían clases técnicas de actuación y se programaba a grupos alternativos foráneos.

9. *Primer Acto*, n.º 43, 1963, p. 62.

2.4. Inicios del Teatro Independiente

El Teatro Independiente nació en ruptura tanto con los modos de producción de los *teus* y los teatros de cámara como con el teatro del Absurdo, rechazado como una evasión burguesa frente a las exigencias de la realidad social.

En 1963 tuvo lugar la primera edición del Festival de Nancy, que en el decenio siguiente se erigiría en el gran escaparate europeo de las nuevas tendencias: allí se dieron a conocer el Odin Theatret de Eugenio Barba y el Bread & Puppet. En paralelo al estallido de una corriente de utopía social y política que tuvo como máxima expresión la revuelta de mayo del 68, una lenta pero profunda transformación en los lenguajes y las formas de entender la creación escénica abrió paso a la que ya hoy puede considerarse como la última edad de oro del teatro occidental[10].

El festival francés fue el gran nutriente artístico de los jóvenes españoles que, desde mediados de los sesenta, soñaban con un teatro más arriesgado y comprometido que el de los *teus*. Fue así como empezaron a surgir nuevos grupos

> "cuyo principal denominador común era la independencia artística, económica y organizativa, lo que les daba ciertas posibilidades de proponer un discurso político"[11].

En España, pueden considerarse montajes "paleoindependientes" los que entre 1960 y 1962 llevó a cabo la compañía Adrià Gual, conducida por María Aurèlia Capmany y Ricard Salvat. En 1963 nacía Els Joglars, un grupo de mimo liderado por Albert Boadella que se estrenó con el montaje *Mimodrames*. Ya en Madrid, y todavía con un esquema de teatro universitario, en 1964 aparecieron Los Goliardos, llamados a convertirse en el paradigma de grupo independiente. También por entonces William Layton, actor norteamericano formado en el método Stanislavski, impulsaba el Teatro Estudio de Madrid (desde 1968 rebautizado como Teatro Español Independiente). En fin, en 1966 se constituía el grupo Cátaro y en 1968, Tábano.

Evidentemente, los *teatreros* vascos siguieron con interés cuanto sucedía en Nancy, en Barcelona y en Madrid, y, bien por contacto directo o por referencias indirectas, procuraron impregnarse del espíritu que emanaba de ese nuevo movimiento de contestación teatral. Hito que marcaría a toda una generación fue el paso por Bilbao y Donostia de The Living Theater de Judith Malina y Julian Beck el año 1967, representando en el Teatro Campos y en el Victoria Eugenia una versión de *Antígona*. "Quedamos todos deslumbrados por esa unión de teatro y vida, y sobre todo por la estela de libertad que iban dejando": así resume un joven actor de entonces el impacto que causaron las representaciones y los ensayos abiertos al público que ofrecieron los Living en el País

---

10. Cornago, Óscar (2000), p. 13.

11. Oliva, César (2002), p. 220.

Vasco. Sin duda, fue un acicate para que muchos se embarcaran en eso que Los Goliardos definían como "una experiencia colectiva del teatro", y que pasaría a la historia bajo la etiqueta de Teatro Independiente.

3. ORIGEN Y NATURALEZA DE LOS GRUPOS

3.1. Origen

El año 1966 se cumplían cien años del nacimiento de dos grandes figuras del teatro español del siglo XX: Jacinto Benavente y Ramón Mª del Valle-Inclán. En torno a esta efeméride se produjo una disputa en el seno del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao entre quienes deseaban honrar la obra del maestro del teatro burgués castizo y quienes proponían escenificar al galaico vanguardista. De aquí partió la escisión que dio origen a la formación de cuya mano el teatro vasco entró en la modernidad: Akelarre.

Justamente en aquel 1966 la etiqueta de Teatro Independiente empezaba a extenderse "por el canijo ruedo teatral ibérico y ganando adeptos que se acogían a su significado, nada explícito en aquel entonces", en palabras de Juan Antonio Hormigón[12].

Aquel primer Akelarre (con Luis Iturri, Jesús Luis Gimeno, Mariví Bilbao, Saturnino García, Ramón Barea, etc.) estaba formado por empleados de banca, estudiantes y profesionales que dedicaban sus horas libres a este pasatiempo sin mayores pretensiones, lo que no impidió que desde su origen el grupo alcanzara un nivel de calidad muy superior a la media. En su haber –y no es poco– hay que poner la que probablemente fuera primera puesta en escena íntegra de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán, con la que Akelarre se presentó en sociedad.

Entre 1967 y 1969 cuarenta grupos se adscribirían a la fórmula del T.I. por toda España[13], cinco de ellos en Euskadi (tres en Bizkaia, uno en Álava y otro en Gipuzkoa).

Corriente el 69, un jovencísimo actor que había trabajado con Akelarre en *Luces de Bohemia*, Ramón Barea, era expulsado de la asociación cultural Aterpe Alai, del Casco Viejo bilbaíno, por montar un "sospechoso" espectáculo en torno a Miguel Hernández. Decide entonces con un grupo de amigos fundar Cómicos de la Legua. Casi al mismo tiempo, en Durango, dentro de la Asociación Cultural Gerediaga se formó un grupo de animación teatral con el esperanzador nombre de Geroa. Y terminando el año, de la inquieta Escuela Superior de Ingenieros Industriales de Bilbao surgía un experimento llamado Cobaya Teatro Cósmico.

---

12. Hormigón, Juan Antonio. "Los Teatros Independientes, en la encrucijada". En: diario *Informaciones*. Madrid, 25 de marzo de 1976. Reproducido en: Fernández Torres, Alberto (1987), pp. 281-283.

13. Sanchis Sinisterra, José. "Las dependencias del Teatro Independiente". En: *Primer Acto*, n.º 121, junio 1970. Reproducido en: Fernández Torres, Alberto (1987), pp. 131-140.

Fig. 1. Actuación de Geroa de Durango. En escena, Paco Obregón.

En Vitoria, ya en 1968, Félix Petite, joven teatrero que se había fogueado con los míticos Goliardos, regresa a su ciudad y alumbra un teatro de cámara dentro de la Sociedad Excursionista Manuel Iradier, que al año siguiente adoptaría el nombre de La Farándula.

Para completar la añada, en enero de 1969 un grupúsculo juvenil donostiarra se reúne para poner en escena *Leoncio y Lena*, dando así por fundado Orain.

Hemos de inscribir como contemporáneo de este mismo movimiento a El Lebrel Blanco de Pamplona, pese a que su registro asociativo se demoró hasta diciembre de 1971.

Así, tras los veteranos Akelarre, la primera generación del T.I. en Vasconia se conforma con Cómicos de la Legua, Geroa, Cobaya, La Farándula, Orain y El Lebrel Blanco. Con ellos se sientan las bases de una nueva forma de entender el hecho teatral que marcará una ruptura con los modelos anteriores, aunque con amplia diversidad de matices tanto en sus pretensiones como en su alcance, según iremos viendo.

El nuevo teatro en su primera hornada nacía fundamentalmente al amparo del asociacionismo cultural (caso de Gerediaga de Durango o de la Excursionista Manuel Iradier de Vitoria), o por alianza de jóvenes inquietos (Cobaya, Cómicos de la Legua, Orain, El Lebrel Blanco). En una etapa pos-

terior los nuevos elencos aparecerán bien por desarrollo o bien por escisión de aquellas formaciones históricas. Caso ejemplar de crecimiento interno es la Cooperativa Denok respecto a La Farándula (aun cuando ésta siguiera funcionando tras el nacimiento de aquélla en 1976), en tanto que del cisma en Cómicos de la Legua surgieron Karraka y Maskarada en 1980, el mismo año en que se constituía Bekereke a consecuencia de un frustrado intento de comuna teatral llamado Txiruliruli.

También como hijo de un divorcio podemos considerar al Teatro Estable de Navarra, ya que su aparición a partir de 1981 estuvo precedida por el desencuentro entre El Lebrel Blanco y la escuela de teatro creada tres años antes con vistas a formar jóvenes actores que nutriesen de savia nueva al equipo dirigido por Valentín Redín. Así, Teatro Estable de Navarra nació del seno de una escuela teatral, como lo hizo La Tarima respecto de la de Basauri el mismo 1981.

3.2. El teatro como militancia

Ya hemos conocido la definición del T.I. que mayor fortuna cobró entre sus protagonistas (enunciada por Guillermo Heras): el Teatro Independiente es una alternativa socio-político-cultural contra la estructura dominante en la España de los años setenta[14]. Si esta alternativa de triple vector pudo ser válida para la globalidad del movimiento, en cambio su puesta en práctica concreta presentó significativas diferencias de acuerdo con la concepción que cada uno tenía del hecho teatral y de su evolución al compás de los tiempos.

Empecemos por constatar que la mayor parte de los grupos vascos nacidos a finales de los sesenta compartía una misma fe en la capacidad del teatro para intervenir y modificar la realidad: unos llegaban a propugnar un "teatro revolucionario", de "denuncia" o "de concienciación", aunque eran más los que hablaban de "un teatro de compromiso con la realidad social y política".

A la juventud que protagonizó el T.I. le tocó vivir el período más convulso de la historia de nuestro país desde el final de la Guerra Civil. Y también uno de los más ilusionantes. A partir de los años sesenta, la dictadura franquista, deslegitimada y enfrentada a una hostilidad creciente de parte de los sectores más dinámicos de la sociedad, recurrió al endurecimiento de la represión. Sólo entre 1967 y 1975 declaró siete estados de excepción en el País Vasco, con la consiguiente suspensión de las ya escasas libertades públicas.

Terminando la década del sesenta, mientras llegaban noticias de una revolución utópica en las calles de París y de manifestaciones contra la guerra de Vietnam por todo el mundo, cientos de jóvenes vascos se enrolaban, por vías pacíficas o violentas, en la lucha contra el régimen del militar autócrata. El teatro fue uno, y no menor, de esos frentes de combate.

---

14. Heras, Guillermo. "Apuntes para un análisis en profundidad del Teatro Independiente". En: Fernández Torres, Alberto (1987), pp. 253-255.

Que el teatro debía ser un hecho político estaba, pues, fuera de toda discusión para los grupos nacidos durante el tardofranquismo. Ahora bien, no todos estaban de acuerdo en que este compromiso hubiera de ser primordial. Aun cuando la censura y la mordaza a la libertad de expresión coartase los pronunciamientos más explícitos, en los objetivos definidos por los grupos se advierte claramente el distinto matiz que unos y otros daban a las tres variables señaladas: lo artístico, lo político y lo social.

El teatro más comprometido y activista estuvo representado en Euskadi por Cómicos de la Legua, quienes se fijaban como objetivo el hacer un "teatro ligado a una ideología revolucionaria" y "dirigido a todos aquellos que tienen intereses objetivos en un cambio social revolucionario y trata de ganarlos para la causa revolucionaria". Sobre esa estrategia, se fijaron como táctica:

- Llevar a cabo una labor popular
- Crear núcleos de público estable
- Salir fuera del radio de acción del medio cultural de la Villa
- Formación de un grupo con pobreza de medios, en función de su movilidad
- Adaptación al medio (a la zona, al barrio)
- Autofinanciación
- Conjugar en las actuaciones la realidad del pueblo (su vida diaria, su trabajo, sus relaciones)

Para hablar de lo que preocupa directamente a las gentes obreras y de los barrios, los Cómicos de la Legua renunciaron prontamente a los textos de autor y empezaron a componer sus obras mediante creación colectiva. Obras cuajadas de referencias marxistas y de guiños políticos revolucionarios: pero sin caer nunca en un teatro partidista ni doctrinal.

Si Cómicos representaba a la izquierda revolucionaria, a Akelarre se le señalaba como "el grupo pecero" (en referencia al Partido Comunista de España). Su concepción del hecho teatral se anclaba también en una realidad social y política que rechazaba y contra la que se posicionaba críticamente, pero sin pretensión de hacer un teatro revolucionario. Akelarre, al igual que La Farándula, Cobaya, Orain o El Lebrel Blanco, se apoyaba en textos de autor, e incluso en clásicos de la literatura dramática (Lope de Rueda, Goldoni, Büchner, Alfred Jarry, García Lorca), para levantar montajes artísticamente interesantes y socialmente comprometidos.

Un tercer modelo es el de los grupos nacidos a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, los cuales manifiestan un mayor distanciamiento de lo político, pero no necesariamente de lo social y cultural. A la par que declinaba el militantismo político y se iban apagando los furores revolucionarios de los setenta, se fue despertando el interés por la cultura vasca. Es significativo, por ejemplo, que a la disolución de Cómicos de la Legua, en 1980,

sus “hijos póstumos” Maskarada y Karraka se vuelquen, cada uno desde su perspectiva, en la investigación sobre las tradiciones autóctonas.

Por último, en el extremo opuesto del teatro de concienciación y lucha hallamos dos colectivos centrados en la investigación y en la formación teatral: Bekereke y Teatro Estable de Navarra. Estos grupos, más preocupados por los problemas de tipo artístico pero no por ello ajenos a inquietudes sociales, privilegiarán la experimentación y la formación por encima de la producción, aunque en su evolución tanto Bekereke como el TEN darían importancia cada vez mayor a la creación de espectáculos.

3.3. Grado de dedicación. Profesionalidad

A ojos de “los Independientes”, el teatro comercial y el teatro amateur aparecían como dos caras de una misma moneda. Ambos buscaban agradar al público burgués o a las elites culturizadas: unos para satisfacer sus aspiraciones económicas (teatro profesional), y otros sus necesidades de ocio, de sociabilización o como canalización de energías creativas (teatro amateur). Con una visión epidérmica del poder transformador de la escena, ni unos ni otros ofrecían alternativa a la sociedad ni al teatro. Por ello, los *teatreros* de aquella primera hora de una parte rechazaban definirse como “amateurs” y de otra mostraban desdén por el profesionalismo de los actores de cartelera. Para ellos, el teatro era mucho más que una afición, más aún que un oficio, pero menos que un beneficio que les permitiera plena dedicación.

Fig. 2. Escena de *Arlequín* de Goldoni, grupo Antzerti, 1983.

Y esto porque, entre nosotros, el T.I. fue siempre una actividad *vocacionalmente profesional*. Sus miembros profesaban el teatro como se profesa una ideología o una forma de vida tanto en intensidad como en continuidad. Otra cosa es que los grupos fueran profesionales en el sentido de alcanzar una autosuficiencia económica. Hasta entrados los años ochenta, sólo unos pocos en Vasconia vivían *del teatro*, pero muchos fueron los que durante años vivieron *para el teatro*.

Por otro lado, no pensemos que quienes dieron el paso al profesionalismo lo tomaron como un trámite empresarial, de un día para otro. Aquella primera profesionalización del teatro vasco fue un paulatino proceso de liberalización de energías para dedicarlas a labores teatrales o parateatrales, de modo que algunos miembros del grupo tuviesen cubiertas una parte de sus necesidades básicas. Tal parvedad de medios explica en parte la inestabilidad casi endémica de las compañías.

Del análisis de las declaraciones públicas y de las entrevistas realizadas, hemos establecido una clasificación con cinco categorías de grupos dentro del T.I. vasco atendiendo a su nivel de dedicación:

1. Grupos profesionalizados en la producción
2. Grupos profesionalizados en base a la pedagogía
3. Denok: profesionalismo tutelado
4. Grupos paraprofesionales
5. Grupos no profesionales

3.3.1. Grupos profesionalizados en la producción

Son aquellas formaciones que alcanzaron temporalmente o rozaron la profesionalidad plena, entendida ésta como disponibilidad y dedicación total, amplia movilidad, autosuficiencia económica, y responsabilidad y autogestión de su producto[15].

En este epígrafe caben seis formaciones: Akelarre, Cómicos de la Legua, Karraka, Bekereke, Maskarada y Orain. La exhibición de sus producciones fue la fuente primordial de ingresos, aunque complementada con otras faenas de subsistencia: labores que en el mejor de los casos guardaban relación con el hecho escénico, como el taller de escenografía y vestuario de Cómicos de la Legua, o los cursillos que en un momento u otro casi todos los grupos impartieron. Y junto a esto, casos extremos hubo como los primeros miembros de Bekereke que para poder vivir empezaron recogiendo

15. "Proyecto de estatutos de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales (Madrid, 14 de abril de 1974)". En: Fernández Torres, Alberto (1987), pp. 213-219.

patatas en los campos de Vírgala. Sin desdeñar el siempre recurrente apoyo familiar: "Sí, vivíamos del teatro... y de los sablazos que metíamos a nuestras familias, todo hay que decirlo", como sintetiza uno de nuestros más veteranos actores.

La precariedad e incluso la penuria marcó la vida de los profesionales de primera hora: "La vida era muy dura, con grandes altibajos. Teníamos problemas para pagar los plazos. Y todo acababa por complicarse en roces personales", recuerda un *cómico de la legua*.

Era el precio de la libertad. El teatro del que hablamos se hacía llamar "Independiente" por su voluntad de expresarse con la mayor libertad, lo que sólo era posible sobre unas bases económicas suficientes:

> "Mi profesionalización y la de Akelarre es una profesionalización normal, pero dentro de una muy estricta independencia –afirmaba Luis Iturri–. La de que cada uno de nuestros montajes lo podamos estudiar nosotros, producir nosotros, poner en marcha nosotros en el momento en que creamos que se puede hacer"[16].

3.3.2. Grupos profesionalizados en base a la pedagogía

La pedagogía o la formación en el área teatral sirvió de palanca para la profesionalización de algunos colectivos como Geroa, La Tarima o Eterno Paraíso.

El grupo de Durango, que en 1971 empezó a promover con regularidad cursos teatrales a cargo de profesionales del T.I. español como Antonio Malonda, Luis Olmos, Miguel Garrido, Ana Mª Pelegrín o Elio Pedregal, logró la suficiente estabilidad para convertirse en la primera escuela de teatro de Bizkaia. Combinando la labor docente con la producción y la exhibición (lo más parecido a un centro integral de teatro que se conoció por estos pagos hasta la aparición de Denok), Geroa fue creciendo y en 1978 pudo constituirse como Sociedad Cooperativa Limitada.

"Como ampliación de la experiencia y necesidades teatrales" de la Escuela de Durango surgió en 1977 la Antzerki Eskola de Basauri. De su seno nació La Tarima, que en 1982 se profesionalizó. El grupo contó con el apoyo de la escuela donde sus miembros impartían clases.

Eterno Paraíso, surgido en 1979 como colectivo de animación de barrio, con apoyo institucional pudo poner en marcha en Abetxuko un Taller de Expresión Infantil que *liberó* a varios de sus miembros. La profesionalización fue completa con su registro como cooperativa en 1982.

---

16. Entrevista con Luis Iturri, por Luciano Rincón. Programa de mano del espectáculo *Hator* (1979).

3.3.3. Denok o el profesionalismo tutelado

Si en los años setenta la profesionalización tuvo tintes de bohemia, a partir de los ochenta los grupos lograron una mayor estabilidad gracias al soporte que las instituciones con sus ayudas y subvenciones empezaron a dispensarles, y con la apertura de nuevos circuitos de exhibición. Sin embargo, desde años antes hubo en Vitoria uno que logró su profesionalización completa gracias al respaldo institucional: Denok.

Sobre el fermento de La Farándula, en 1976 se creaba un centro integral de teatro con una veintena de cooperativistas y el respaldo de la Diputación Foral de Álava. Mirándose en el ejemplo de los teatros municipales franceses (Amandiers de Nanterre, Théâtre du Soleil…), Denok no se conformaba "con ser un grupo sin más", sino que se instituyó como complejo de producción (con una compañía de teatro infantil y dos para adultos que cubriesen lo accesible y lo experimental), un centro de formación (escuela y biblioteca), y otro de documentación (para lo que se creó el *Boletín de Información Teatral*), así como para la promoción del teatro mediante una programación estable, el Festival Internacional de Vitoria (que estuvo a su cargo hasta 1981) y la convocatoria de concursos de textos teatrales.

Por más que el planteamiento de Denok fuese "sobre el papel la panacea del momento, lo que todos habían soñado", como asegura Carlos Gil, crítico teatral y antiguo componente de Denok, no es menos cierto que la vida de los cooperativistas se movía en niveles de precariedad:

> "Los sueldos mensuales eran escuetos, menores que en cualquier otra circunstancia profesional en las capitales teatrales, sin seguridad social, pero amparados por las instituciones del momento y con unas condiciones físicas realmente envidiables".

La experiencia de Cooperativa Denok duró escasamente siete años, pero marcó un "punto de inflexión realmente interesante de la primera etapa del teatro profesional vasco", como asegura Gil.

> "Hasta la Denok había unos criterios, unos objetivos, desde la Denok se fueron buscando otros puntos de imbricación, otras maneras de efectuar las producciones y las relaciones institucionales. El tiempo político ayudó a esta circunstancia"[17].

3.3.4. Grupos paraprofesionales

Llamamos grupos paraprofesionales a aquellos que, *profesando* el teatro con casi total dedicación y alto nivel de exigencia técnica, no alcanzaban a desarrollar un trabajo creativo en continuidad con una mínima autosuficiencia económica.

Evidentemente, fueron paraprofesionales todos los grupos en su primera etapa (el fenómeno de los grupos congénitamente profesionales es propio de

17. Gil, Carlos (2002), pp. 765-771.

bien entrada la década de los ochenta). Orain necesitó más diez años para plantearse la profesionalización, y aun entonces la emprendió con gran cautela; Geroa tardó nueve años, y Cómicos de la Legua, ocho.

Figs. 3 y 4. *Pastel de fresa*, de Cobaya: una imagen del espectáculo y anuncio.

También registramos el caso de quien, virtualmente profesional, realmente no traspasó los límites de la paraprofesionalidad. Nos referimos a Cobaya. Nacido en 1969 como experiencia juvenil, de vitalidad rupturista, el grupo de la Escuela de Ingenieros no tuvo pujos de profesionalidad hasta los años ochenta. Tras decidir que "No diremos que no a nada", se embarcaron en encargos institucionales sideralmente alejados de los planteamientos grotesco-viscerales de sus inicios. Pero nunca lograron estabilizarse y en ese intento de profesionalismo agotó sus últimas fuerzas una trinca que, en palabras de José Miguel Elvira, "lo que tenía de característico es que siempre estaba en crisis".

3.3.5. Grupos no profesionales

En Navarra tienen sus coordenadas los dos principales colectivos no profesionales de nuestro Teatro Independiente: El Lebrel Blanco y el Teatro Estable de Navarra.

Fig. 5. Cartel del primer espectáculo del Teatro Estable de Navarra (1981).

En el primer caso se trata de un amplio elenco de actores y de aficionados que, sin pretensión de profesionalidad, consiguieron unos niveles de calidad perfectamente contrastables con los grupos definidos como pro-

fesionales. El largo palmarés de premios y el rosario de éxitos de crítica y de público de sus espectáculos (*1789, la ciudad revolucionaria es de este mundo; Carlismo y música celestial; Navarra ¿sola o con leche?*, etc.) avalaron que El Lebrel Blanco mereciera ser catalogado como el colectivo no profesional más importante del teatro español de la segunda mitad de los años setenta.

Parte de los beneficios obtenidos El Lebrel Blanco los invirtió en una escuela de teatro que, una vez independizada, alumbró el Teatro Estable de Navarra: otro grupo no profesional que se nutría de los alumnos y profesores de la escuela y obtenía de los presupuestos ordinarios de ésta los medios para la producción de sus espectáculos. El Gobierno de Navarra sostenía al TEN, el cual ya en 1983 ensayó fórmulas mixtas de producción entre no profesionales y profesionales (*El zoo de cristal*). "Lo nuestro era el teatro como militancia", nos dice Ángel Sagüés. "Dedicarle muchas horas sin sacar más provecho que el crecimiento propio". Esta situación se prolongó hasta 1989, año de la profesionalización del grupo.

4. FORMACIÓN E INFLUENCIAS

4.1. Estudio y estrategias de capacitación

En el T.I. casi siempre la acción precedía a la formación.

Fenómeno esencialmente voluntarista, si el Teatro Independiente cristalizó y creció se debió sobre todo a la entrega de los jóvenes que participaron en aquel movimiento, quienes intentaban compensar su pobre preparación técnica con una dedicación entusiasta al quehacer artístico en condiciones de extrema precariedad.

Los *teatreros* de los sesenta y setenta formaban un heterogéneo consorcio, una juventud inquieta y rebelde en busca de una definición para sus vidas. Santiago Burutxaga, de Cómicos de la Legua, establece un elocuente paralelismo: "Éramos los mismos que hoy se juntan para formar un grupo de rock o para trabajar en una ONG".

Y es que el activismo teatral poseía no poco atractivo para aquellos veinteañeros que, excepciones al margen, tenían un conocimiento bien escaso de la historia y de la literatura dramática, e ignoraban casi todo sobre técnica actoral. Lo que al correr de los años fueron adquiriendo lo lograron mayormente con la práctica escénica y, en parte también, con una formación fragmentaria, discontinua e inconstante. Esta afirmación vale para la generalidad de las gentes del T.I., pero no para todos. Entre los grupos, los matices a la hora de encarar la capacitación fueron importantes.

1. Ensayando una clasificación lo más ajustada posible, empezaremos citando aquellos grupos que afrontaban el hecho teatral como tarea formativa en sí misma. El paradigma de esta tendencia fueron los Bekereke.

Para la comuna de Vírgala "eran más importantes los intercambios y los viajes para experimentar con otros grupos que las propias representaciones" (Santiago Ugalde). En su proyecto, los Bekereke ponían el acento en la experimentación sobre nuevas formas teatrales, quedando la producción –al menos inicialmente– supeditada al dominio por parte del actor del amplio contexto de significaciones que ofrecen la imagen, el movimiento, la música y el espacio.

Su régimen de vida (al que sin exageración cabe calificar de espartano) estaba basado en una preparación intensiva que empezaba con el *footing* y los estiramientos de primera hora de la mañana, el desayuno que precedía a los ejercicios de *training*, más las improvisaciones y ensayos para el perfecto dominio de los instrumentos expresivos (voz, música, mimo, trabajo con elementos, etc.) que se extendían hasta la anochecida. Un programa diario que en la fase inicial abarcaba de lunes a domingo, y se complementaba con clases de euskera, de inglés y de solfeo. Además, los Bekereke atraían a Vírgala a especialistas de toda Europa inscritos en lo que se dio en llamar *Tercer Teatro* para que les impartiesen clases de ritmo, entrenamiento físico, voz, improvisación, expresión dinámica, sicomotricidad, música, etc. Y ellos, a su vez, viajaban por España y Europa mostrando sus excelencias técnicas y sus hallazgos.

Algo semejante, aunque con ciertos matices, sucedía en el Teatro Estable de Navarra. Al tratarse de una escuela de teatro, el estudio del arte de la interpretación era el fundamento y razón de ser del colectivo.

2. Una segunda categoría de grupos la conforman aquellos que consideraban la formación, si no como una actividad prioritaria, sí al menos como una constante de su programa y una base fundamental para el progreso individual y colectivo. Era el caso, desde luego, de Tarima o de Geroa, grupos cuya profesionalidad se cimentaba en sus respectivas escuelas de teatro; y de Denok, cooperativa de profesionales dedicados integralmente a la labor teatral. Pero también podemos incluir en esta definición a Orain de Donostia, grupo que frecuentó escasamente los escenarios durante los años setenta para dedicarse por entero a la experimentación y capacitación tanto desde el punto de vista actoral como de dirección, producción y euskaldunización.

3. En un tercer nivel situamos a los colectivos (la mayoría) que, atribuyendo mayor o menor importancia teórica a la formación, en la práctica le destinaban escaso tiempo dentro de su programa global de actividades.

Al margen de esta clasificación, lo cierto es que la totalidad de grupos encuestados afirma que, de forma regular o esporádica, recibieron cursos de práctica teatral. Ya desde mediados de los sesenta Jarrai de San Sebastián invitaba a profesores del Instituto de Teatro de Barcelona para breves seminarios de fin de semana. En 1972 Albert Boadella vino a San Sebastián de la mano de Orain para impartir expresión corporal, y al poco repetirían con un joven licenciado del Institut barcelonés llamado Lluís Pasqual.

También hubo personas que a título individual se desplazaron a las capitales españolas o a París para recibir clases de un nivel superior: César Saratxu y Álex Angulo en París, José Miguel Elvira en Madrid, Peio Gutiérrez en Barcelona.

La celebración de cursos con motivo de los Festivales de Navarra o del Festival de Vitoria, u organizados por los grupos más dinámicos o por la propia Coordinadora, fue durante años aprovechada por actores y directores para su perfeccionamiento.

No eran raros los casos en que la formación iba directamente orientada a la producción, de modo que se llamaba a un especialista en una determinada disciplina como tarea preparatoria a un espectáculo.

La autoorganización de cursillos fue un recurrente paliativo. Las personas más preparadas de un grupo proponían un curso breve sobre una materia determinada, al que se invitaba a participar a actores de otros grupos o a personas interesadas por el teatro (lo que de paso era un modo de captación de nuevos miembros). Ramón Barea, Elena Armengod o Maribel Belastegi disponen de un amplio currículo en este apartado. Esta última declara: "Nosotros empezamos a impartir antes de saber. O si lo prefieres: aprendimos enseñando".

El T.I. tuvo siempre un importante déficit de formación. El escenario fue la principal escuela para toda una generación de actores, directores y técnicos. No podía ser de otro modo en un país carente de centros de enseñanza reglada y sin ninguna tradición de profesionalismo.

4.2. Técnicas. Influencias

En ausencia de una formación planificada, constante y rigurosa, difícilmente los actores podían asimilar las técnicas ni los conceptos avanzados del teatro de su tiempo. De un modo muy superficial llegó hasta ellos noticia de las corrientes que en aquellos momentos marcaban la vanguardia escénica en Estados Unidos y Europa.

> "Cómicos de la Legua recibió la influencia del Teatro Campesino y del Living (…) una pálida influencia, derivada más de la idea que nos formábamos con las lecturas de revistas y lo que unos y otros contaban, que por un conocimiento profundo de su creatividad".

El que así habla es Santiago Burutxaga, para quien la fórmula de trabajo de su grupo podría definirse como "una suma de información más intuición".

Los viajes a Nancy, donde desde los sesenta se celebraba el gran festival internacional al que más arriba aludimos, y las lecturas de *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina*, *Travail Théâtral*, no sólo servían para documentarse e informarse sino, sobre todo, disparaban la imaginación de nuestros creativos escénicos.

Brecht, Artaud y Grotowski ("quien no era capaz de hablar sobre Grotowski era un desheredado del cielo", recuerdan los Cobaya) dejaron aquí una huella epidérmica por efecto de las modas culturales del momento. Y cuando digo *aquí* no me refiero sólo a Vasconia: José Monleón afirmaba que en España hubo grotowskianos que más tarde dejaron de serlo sin que llegaran a enterarse de lo que realmente significaba el grotowskismo.

> "Hemos ido quemando todo lo que caía en nuestras manos sin experimentarlo de verdad –nos dice Maribel Belastegi, *alma mater* de Orain durante treinta años–, porque no hemos tenido referentes para desarrollarlo y evolucionar positivamente".

Sin más armas que el autodidactismo, nuestros *teatreros* se enfrentaban a un combate desigual cuando intentaban poner en escena textos dramáticos de enjundia. Esa es una de las razones (una, no decimos que la principal) de la preeminencia de la creación colectiva entre los grupos de aquellos años. El autodidactismo llegó al extremo de aquel actor, hoy profesor de interpretación, que nos confiesa:

> "Como tenía un absoluto desconocimiento de la técnica, me inventé una forma de actuar propia; alguien me dijo, 'eso que tú haces no es teatro'. Al tiempo comprendí que sí era teatro, no convencional, pero lo era".

Por otro lado, el *cursillismo* nunca podía suplir un programa de formación, lo cual afectaba al profesional que se sentía impotente para englobar todos los conocimientos en un esquema sólido: "Al menos yo, cada vez que iba a un cursillo volvía con más dilemas que antes", recuerda Maribel Belastegi.

Libres de este problema estaban los miembros del TEN, puesto que disfrutaban de una formación estable y con un patrón académico. Y los de Bekereke, paradigma del teatro de exigencia técnica. Punto de partida para su experiencia dentro de la corriente del *Tercer Teatro* fue el Festival Internacional de Lekeitio donde actuaron los daneses del grupo Odin, fundado en 1964 por Eugenio Barba, discípulo de Jerzy Grotowski. "Nosotros no sabíamos muy bien a dónde llevaba eso, dábamos palos de ciego" (Santiago Ugalde). Sin embargo, es verdad que el método Barba creó actores performativos y fue una corriente importante en el panorama internacional de aquellos años que dejó también un poso en el teatro vasco.

5. LA PRODUCCIÓN

Según la definición recogida en el Proyecto de Estatutos de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales[18], de 1974, un grupo de teatro independiente es una unidad de producción de carácter cooperativo, lo que implica una responsabilidad igualitaria en el destino económico del colectivo, organizada democráticamente, con pervivencia en el tiempo y estabilidad en el trabajo.

18. Fernández Torres, Alberto (1987), pp. 213-219.

En el presente capítulo nos aproximamos a los tres aspectos suscitados en la definición desde el punto de vista de la producción: la organización económica, la participación en las tomas de decisión y la continuidad de los equipos humanos.

5.1. Gestión económica. Financiación

Desde el punto de vista jurídico, los grupos de T.I. eran alegales, dado que la Ley de 30 de mayo de 1962 sobre agrupaciones escénicas no contemplaba el supuesto de un teatro profesional al margen del esquema comercial. Según ese precepto, a las productoras de espectáculos que no estuvieran registradas como sociedades lucrativas sólo les quedaban dos caminos: inscribirse como grupos *de cámara* o como grupos *vocacionales*. En cualquiera de los dos casos, la viabilidad económica del proyecto quedaba en entredicho al verse limitado el número de funciones, los espacios de representación y la libertad de venta de su producto artístico.

Constreñido por estas limitaciones, el emergente nuevo teatro buscó fórmulas de encaje legal aprovechando los resquicios que dejaba la Ley de Asociaciones de 1964.

Así, en 1966 Akelarre se constituía en Bilbao como una asociación de espectadores comprometidos en la dinamización cultural de la villa mediante la programación de espectáculos y de conciertos de artistas (trajeron al Living Theater, Piccolo Teatro, Els Joglars, TEI, Pi de la Serra, Paco Ibáñez…), más el mantenimiento de un grupo de cámara propio. El teatro de cámara disfrutaba del parco consuelo de que la presión de la censura era algo más relajada, pero al precio de enormes limitaciones en orden a la distribución: un espectáculo podía *presentarse* pero no *re-presentarse* más de tres veces en una misma ciudad y no estaba autorizada la apertura de la taquilla, ya que las funciones, según rezaba el artículo 9º de la Ley, "habrán de ser especialmente dirigidas a sus socios". Akelarre llegó a tener hasta 800 asociados en su período más boyante; a finales de la década languideció, y en 1972-1973 conoció un nuevo impulso durante algo más de un año.

Los primeros "Independientes" que consiguieron hacer del teatro un modo de subsistencia fueron Cómicos de la Legua. Una vez consolidados como grupo alternativo y rupturista, bien conocido en los barrios y en las localidades industriales de la Margen Izquierda, en 1976 Barea, Burutxaga, Goiriena y compañía empezaron a abrigar la ambición de hacer del teatro una dedicación exclusiva. Para eso, diseñaron un programa anual consistente en la preparación de un espectáculo de calle para vender en verano y otro de interior para el invierno.

Durante el período predemocrático sus contratantes se encontraban entre "la gente maja" de los barrios: con esa expresión se conocía a las células culturales de oposición al régimen. Sin anuncio público, simplemente con el boca a oído, conseguían reunir 100, 200 y hasta 300 personas

en locales de las asociaciones de vecinos o en centros parroquiales. El taquillaje era irregular y, por lo común, exiguo.

Como los ingresos por actuaciones no bastaban, habilitaron un taller de escenografía y atrezzo como actividad económica complementaria. A partir de entonces, los miembros cobraron más o menos regularmente un salario, aunque nunca fueron dados de alta en la Seguridad Social.

Luego de estas experiencias pioneras, los grupos del T.I. financiaron su actividad mediante cinco fuentes básicas:

1. ***Taquillaje y contrataciones***: En los inicios, los principales ingresos derivaban de las representaciones, y a eso a pesar de que "se cobraba poco, o se cobraba menos de lo concertado, o simplemente no te pagaban" (Karlos Panera). Funcionaba el "caché" (cantidad fija) y, más comúnmente, el reparto del taquillaje entre organizadores y actuantes.

2. ***Las subvenciones***: Hasta finales de los setenta las subvenciones a la actividad teatral eran anecdóticas. Por ejemplo, el Ministerio de Información y Turismo destinó el año 1972 a "Promoción del teatro vocacional" dos millones de pesetas a repartir entre los aproximadamente 200 grupos inscritos en toda España (lo que daba una media de 10.000 pesetas por grupo, cuando el caché por función rondaba las 15.000 pesetas). Dato revelador del desprecio institucional a la creación teatral: ese mismo año el Ministerio recaudó casi tres veces más en concepto de sanciones económicas por faltas a la moralidad en los espectáculos. Tras la etapa Fraga Iribarne (a la sazón ministro de Información y Turismo), llegó el aperturismo del ministro Pío Cabanillas quien en 1973 entregó a los Cobaya 50.000 pesetas de subvención. ¡Toda una sorpresa para los grandes provocadores del teatro vizcaíno!

Algunos grupos llamaban a las puertas de las cajas de ahorro en demanda de una ayuda que, si llegaba, por lo general se sustanciaba en forma de pago de la cartelería. El Lebrel Blanco para su arranque contó con el respaldo de la Caja de Ahorros de Navarra: exactamente 5.000 pesetas (de las de 1971).

En este panorama, las gentes con vocación teatral estaban obligadas a afrontar la producción sin más recursos que los propios. "El que quiera teatro que se lo pague": es lo que pensaban los rectores políticos y culturales de entonces.

Lo que acabamos de describir era la regla, y como toda regla tuvo sus excepciones. El grupo La Farándula de Vitoria en 1970 pasó a formar parte de la Sección de Teatro del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. Esta decisión provocó una polémica en el seno de la Sociedad Manuel Iradier, a la que pertenecía, entre quienes entendían que ello suponía "venderse" al poder y los que defendían la necesidad de contar con medios (aunque fueran oficiales) para desarrollar una labor dinamizadora en el yermo cultural vitoriano. Félix Petite defendía esta última posición:

> "A mí me interesaba entrar en el Consejo porque veía que ahí se podía sacar dinero para traer grupos de fuera, de calidad, para que se formase un público nuevo que pudiese contrastar el nivel de lo que se hacía en Vitoria".

Aprobado el ingreso en la estructura institucional, La Farándula recibió regularmente una subvención anual para sus montajes y dispuso de locales para ensayos y representaciones. Pero nunca perdieron de vista que, para la institución apadrinadora, la promoción teatral era una forma de lavarse la cara en años de cambio:

> "(...) somos conscientes de que la subvención nos llega de algunas corporaciones o entidades no con idea de ayudar a una actividad cultural sino, simplemente, con el único afán de conseguir una publicidad, un aura de progresismo y liberalismo que, sobre todo en la época en que nos encontramos, es ampliamente buscada"[19].

Un paso adelante fue la constitución en 1976 de la Cooperativa Denok, primer centro estable de producción integral de teatro que hubo en Vasconia, con importante apoyo económico de la Diputación alavesa.

3. ***Los "encargos"***: La necesidad de unos ingresos que garantizasen la subsistencia de la empresa llevó a algunos grupos a aceptar encargos y a diseñar espectáculos para un determinado segmento de clientes. Los Karraka se apuntaron a campañas para la sensibilización sobre determinados temas (antinucleares, libertad de expresión, anti-OTAN...) y prestaron su imaginación a los servicios sociales para llevar el teatro, por ejemplo, a los asilos de ancianos.

Los Cobaya hablan de un período "mercenario", entre 1981 y 1982, en el que decidieron "no decir no a nada". Una campaña para la higiene en la playa (*Sinfonía sin un solo papel*), otra a favor de la cultura deportiva (*La deportisea*) o su prolongación en *El Gran Circobaya*, son los jalones de la etapa si no más rica creativamente sí la más rentable del grupo nacido en la Escuela de Ingenieros de Bilbao.

Cuando el modelo diseñado en 1976 se había revelado inviable, la Cooperativa Denok se apuntó a los encargos institucionales: el centenario de José Mª Iparraguirre (*Iparragirre, viaje a la libertad*) y los 800 años de la fundación de Vitoria (*La Llanada solitaria*).

4. ***La enseñanza***: La formación teatral ha sido y sigue siendo una de las fuentes regulares de ingresos para los profesionales del teatro vasco. La organización de talleres en colegios e ikastolas aseguraba unos complementos que todos los grupos codiciaban. Los Geroa de Durango dispusieron de una escuela de teatro propia sobre la que se cimentó gran parte de su viabilidad económica.

---

19. G. Petite, Félix. *Informe del Festival de Cuenca,* marzo de 1976. Citado por Cantalapiedra, Fernando (1991), p. 107.

5. ***Otros***: Ya hemos citado que Cómicos de la Legua pudo rentabilizarse mediante un taller de escenografía. Bajo la batuta de Pedro Goiriena (quien aprendió la técnica del poliéster en Burgos), se convirtieron en auténticos maestros de la confección de muñecos, gigantes, cabezudos, gargantúas, etc., lo que les rindió importantes beneficios. Los problemas empezaron cuando el taller de escenografía relegó a la creación teatral en la tabla prioridades, generando frustraciones que, sumadas a otros factores, desembocaron en la liquidación del grupo. Así, la primera empresa profesional del teatro independiente vasco, tras once años de vida, sucumbía en sus contradicciones.

* * *

El T.I. fue una actividad económicamente marginal. Los grupos aprendieron a vivir en la penuria o desaparecieron. Incluso las experiencias más exitosas resultaron lejanamente rentables: Akelarre disfrutó de su primer gran éxito en 1977, después de "once años de subempleo", y aun entonces "sólo nos dio para pagar los gastos y vivir ordinariamente". Claro está que para Luis Iturri el dinero nunca fue una premisa necesaria de su actividad, sino simplemente uno más de los medios.

En estas circunstancias, los grupos no tenían facilidades para obtener créditos bancarios salvo que fueran avalados por familiares o mediante hipotecas de los pisos donde vivían.

Obviamente, apenas se registran cotizaciones a la Seguridad Social entre los trabajadores del teatro vasco antes de 1983. Peor aún: cuando Karraka decidió incorporarse al régimen de protección social, la inexperiencia administrativa y la falta de un adecuado asesoramiento legal les llevó a un endeudamiento con la Seguridad Social que tardarían tiempo en liquidar.

En el "mundo aparte" que, en tantos sentidos, representaron los Bekereke las cosas no fueron mejores, si bien la "mística del teatro" de la que estaban imbuidos acaso les ayudase a sobrellevar las estrecheces. Sólo con ese espíritu puede entenderse que una de las primeras actrices de Bekereke donase todos sus ahorros al grupo, que se contratasen como jornaleros para recoger patatas, que en su sistema comunal no cupiesen salarios ni gratificaciones sino que todo iba a parar a una caja común, o su negativa a solicitar subvenciones hasta 1984, cuando ya era una formación consolidada con oficina de venta y distribución internacional.

Anotemos por último que el grupo más solvente de cuantos estamos analizando fue El Lebrel Blanco de Pamplona, ¡100 % amateur!. En la década de los setenta encadenó varios éxitos que le reportaron importantes beneficios que reinvirtió en una escuela de teatro (la ya citada de Chantrea), en un teatro estable en la calle Amaya, en la animación teatral mediante programaciones, concursos, etc., amén de la producción de nuevos espectáculos. Y todo ello con muy escasas ayudas institucionales.

5.2. Medios de producción

Un conocido tópico decía que el teatro de los "Independientes" respondía a "la estética de la furgoneta", dado que sus producciones estaban limitadas por la necesidad de que todo el aparejo y los actores cupiesen en un vehículo de pequeñas dimensiones.

"Nosotros no aprendimos a hacer teatro, sino a utilizar el teatro", sentencia Maribel Belastegi; "para nosotros el arte estaba al servicio del teatro y el teatro al servicio de las ideas". La "estética de la furgoneta" era, por lo tanto, el reflejo visual de una concepción reducida del teatro, y a su vez causa de la pobreza expresiva de la mayoría de sus producciones.

Pero también hubo intentos, y además serios, de superación de ese angosto marco. Cómicos de la Legua ofrece un ejemplo muy acabado de aquel período y de las contradicciones que se generaban en el seno de los grupos. Una vez que las trabas de orden público se levantaron para que el teatro pudiera salir a la calle, los de Bolueta se especializaron en la producción al aire libre. Con *Tripontzi eta Tiburtzi* y *Tripontzi Jauna* experimentaron nuevas formas con ambición de espectacularidad, y entonces comprendieron que el minimalismo –o, por decirlo más crudamente, la penuria de medios– hacía complicada la comunicación en los grandes espacios.

> "Descubrimos que la calle necesita imágenes muy potentes, y así fuimos aumentando el volumen de los medios visuales: plataformas móviles, grandes máscaras, telas, zancos; un poco a la manera del Odin o del Bread and Puppet".

Así comenzaron con la fabricación de elementos cada vez más aparatosos, con los cuales ni siquiera podían ensayar por falta de un espacio adecuado, de modo que el espectáculo se acababa de componer después de varias funciones ("había muchos preestrenos"). Además, para ganar en autonomía, los Cómicos trasladaban a cada actuación su propio tablado, más sus luces, más su equipo de sonido, más su atrezzo y su escenografía… Con lo que, evidentemente, el montaje y desmontaje se fue haciendo progresivamente cargante, engorroso, llevando al límite la capacidad de sacrificio del equipo.

Y es que quien no ha sudado la gota gorda cargando y descargando atrezzo y escenografía no puede proclamarse hijo del T.I. "Yo no estoy seguro si en mi juventud hice teatro, o simplemente fui un estibador de aparejos teatrales", nos dice uno de nuestros actores más canosos. Como si fuera un tributo sacrificial a la diosa Talía, los *teatreros* de aquellos años invertían mucho más tiempo en desplazamientos, en organización y desmontaje de la representación que en su capacitación técnica, en el estudio y en la creación. Y no les quedaba, finalmente, sino decirse que "el teatro es una forma de vida", acaso para envolver poéticamente la autoexplotación a la que se sometían.

Autoexplotación de la que ni siquiera estaban libres los miembros de Akelarre, a pesar de que su director, Luis Iturri, siempre se declaró refractario a "la mística de la furgoneta" tanto conceptual como físicamente. Pues, a

diferencia del común de los grupos, Akelarre no solamente careció de furgoneta en sus veinte años de vida sino que fue un colectivo no itinerante (sólo hacían desplazamientos puntuales a festivales) y recurría a actores aficionados para conformar elencos más amplios de los que acostumbradamente tenían las otras formaciones. Pero, pese a estas diferencias, y a inspirarse en modelos tan excelsos como el Piccolo de Milán o el Theatre Workshop de Manchester, los *akelarre*s, igual que sus colegas de gremio, se "hincharon a cargar y a descargar, a montar y a desmontar escenografías".

Más nómadas que itinerantes fueron quienes ni siquiera contaban con espacios estables para sus ensayos. Los Cobaya fueron expulsados en 1973 de la Escuela de Ingenieros de Bilbao y pasaron al colegio de Escolapios antes de recalar en el Ateneo bilbaíno. También Geroa pasó por varias *estacione*s en Durango: salón Astarloa, centro de deficientes, salón parroquial... En Donostia, Orain tuvo mucha más suerte y del salón de actos del colegio Los Ángeles de la Parte Vieja pudo trasladarse a un local municipal junto al campo de Atocha. Cómicos de la Legua se instaló en Bolueta, en una lonja industrial prestada por un familiar, y Karraka alquilaba su sede en el muelle de la Merced.

Bekereke marchó al pueblecillo alavés de Vírgala donde alquilaron una electra unida a un antiguo aserradero. Habilitaron el aserradero como local de ensayos y la cochiquera como almacén. Carecían de agua caliente y de sistemas de calefacción; la toma eléctrica estaba trampeada. Justo cuando terminaron las obras de acondicionamiento de la vivienda, en la primavera del 82, una sobrecarga de tensión provocó un incendio del que apenas se salvó nada. Después de un período de itinerancia y desconcierto, Elena Armengod y Manolo Tebar retornaron a Vírgala donde volverían a reconstruir la casa y las instalaciones de ensayo. Con sus manos y sin apenas recursos económicos, levantaron un centro de producción que pocos años después devendría en lugar de referencia del nuevo teatro.

El T.I. estuvo conformado por actores, directores, escenógrafos, dramaturgos... ¡en definitiva artesanos! Porque una característica común era la autoproducción de la práctica totalidad de elementos intervinientes en el espectáculo: texto decorados, atrezzo, vestuario e incluso focos y mesa de luces. Todos los miembros hacían de todo. Algo parecido a una "economía de guerra" sustentaba el T.I.

5.3. Elencos. Continuidad. La mujer en el T.I.

La penuria material del T.I. está directamente relacionada con la movilidad interna de los grupos. Por lo común, éstos se organizaban alrededor de una o dos personas que aseguraban su continuidad, gravitando alrededor de ellos una serie inestable de componentes en ciclos más o menos largos. Sólo gracias a la fortaleza de estos *núcleos duros* ha habido formaciones vascas con una vida media superior a los diez años. Los grupos más representativos y más longevos del T.I. español, Los Goliardos y Tábano, no superaron los siete años de existencia.

La inestabilidad en cuanto a elencos es nota predominante en este teatro; predominante y por momentos desconcertante: "Tanta gente entrando y saliendo, llegó un momento en que no sabíamos muy bien a dónde íbamos" (Santiago Ugalde, Bekereke). Sin embargo, quizá en esa movilidad pueda cifrarse la supervivencia del colectivo, según manifiesta otro Bekereke, Manolo Tebar: "Salvando las excepciones, los grupos sobreviven si los actores van rotando".

En cualquier caso, parece claro que sin un liderazgo aceptado por todos es difícil que haya continuidad para un proyecto tan frágil como es un grupo de teatro. Ramón Barea (Cómicos, Karraka), Maribel Belastegi (Orain), Valentín Redín (El Lebrel), Karlos Panera (Maskarada), Luis Iturri (Akelarre), Félix Petite (La Farándula), Paco Obregón (Geroa), Patxi Gaztañaga y los hermanos Pérez (Cobaya)... Alrededor de ellos se constituían los elencos con una media de seis a ocho personas. Por encima de ese nivel encontramos a Karraka (una decena), y sobre todo a El Lebrel Blanco, que llegó a reunir sobre un escenario a más de setenta actores y actrices no profesionales de todas las edades (*Carlismo y música celestial*).

Por lo general no había un proceso de elección o *casting* previo al ingreso en el grupo. Excepto la veintena de cooperativistas de Denok, incipientes profesionales debidamente escogidos pensando en la organización de un equipo equilibrado y coherente, los grupos mantuvieron sus puertas abiertas a la incorporación de cualquiera que deseara participar, sin más requisitos que la ilusión y un buen talante para el trabajo en equipo.

La mujer tuvo menor presencia que el hombre en el T.I. La proporción entre ambos sexos podemos calcularla en 75/25 % a favor de los varones. La explicación es sobradamente conocida: en aquellos años el cómico ambulante era visto como persona de dudosa moralidad y costumbres poco recomendables, menos aún para un género femenino socialmente relegado, educado para su realización personal a través de la maternidad y el servicio al hombre.

Mujeres como Elena Armengod –auténtica "madre coraje" de Bekereke–, Maribel de Orain o Pilar de Eterno Paraíso, entre otras, ofrecen un más que brillante contrapeso cualitativo a la inferioridad numérica del género femenino en el T.I.

6. LA CREACIÓN

6.1. Definición de proyectos

La elección de montajes tenía particular importancia en este tipo de teatro en el que primaban los valores socioteatrales por encima de los literarios[20].

20. Ruiz Ramón, Francisco ([12]2001), p. 455 ss.

A la definición de proyectos podía llegarse por diferentes caminos. El más elemental: el líder del grupo lo determinaba, y los demás daban su aprobación. Así funcionaban los Akelarre y El Lebrel Blanco, bajo las direcciones de Luis Iturri y Valentín Redín respectivamente.

El más interesante desde una óptica creativa era el procedimiento seguido por Cómicos de la Legua. La gente de Bolueta decidía los materiales dramatúrgicos para la composición de sus creaciones colectivas en atención a las inquietudes reales y objetivas de su público, ubicado en barrios populares, suburbios y zonas deprimidas. El derecho a la huelga (*Doctor Z*), la especulación urbanística (*Vivir en Bilbao*), la situación de los presos comunes (*El jardín de la oca*), la historia de Euskadi (*Tripontzi Jauna*)… temas surgidos del contacto con la calle, y cuya traducción escénica se efectuaba mediante entrevistas con los responsables de asociaciones vecinales, urbanistas, sindicalistas, etc.

Del análisis de los repertorios de los grupos entre 1969 y 1983 se aprecia que hubo formaciones que encontraron una línea de trabajo propia, más o menos coherente con una concepción del hecho teatral, mientras que otras siguieron un camino errático o acumularon montajes sin alcanzar a definir un proyecto artístico definido.

Curiosamente, con mucha frecuencia los mayores problemas para definir las producciones se daban entre los primeros, es decir, entre aquellos que seguían un proceso de trabajo marcado por coordenadas concretas. Es más, cuanto mayor peso tuviera el proceso de investigación y experimentación artística, más grandes eran los problemas para elegir sus puestas en escena. Este es un fenómeno singular que hemos detectado en grupos como TEN, Bekereke y Orain, para los cuales las escenificaciones tenían un valor secundario respecto al trabajo cotidiano de búsqueda y ahondamiento en las claves del arte dramático.

Por el contrario, encontramos superproductividad en aquellos colectivos como El Lebrel Blanco, Karraka, Cobaya o Akelarre que se distinguieron antes por la producción que por la formación o la investigación. A partir de una propuesta de un miembro del equipo se ponía en funcionamiento la producción en Karraka o en Denok. La valoración de la propuesta se efectuaba teniendo todas las variables: posibilidades del grupo, necesidades o deseos del público, más las propias y simples apetencias. La "chispa" podía partir de una idea, más o menos vaga, de una anécdota, de otro espectáculo ya visto, de un recorte de prensa; pero también de un texto perfectamente escrito y estructurado.

Entre otros testimonios hemos recogido el caso de obras *prestadas* por un grupo a otro (como el *Ubú rey* de Jarry, que Cómicos dio a conocer a Cobaya), de encargos realizados por instituciones públicas o asociaciones privadas, o el mucho más extravagante de una obra representada a consecuencia de una apuesta cruzada entre el director de El Lebrel Blanco y un periodista radiofónico que puso en duda la capacidad del grupo pamplonés para hacer "teatro de adultos" (de donde surgió *Yerma*, primera experiencia no infantil de El Lebrel).

6.2. Creación colectiva y dirección

Uno de los rasgos sustantivos del teatro de oposición que surge en España en los años sesenta es su carácter colectivista, la preeminencia del grupo como entidad creativa, ideológica y vital por encima de las individualidades. En directo correlato con el cooperativismo económico y con el igualitarismo democrático, el colectivismo artístico es la tercera pata sobre la que se sostiene este modelo de vida en convivencia y creación que fue el T.I.

"Defendemos nuestra opción por una experiencia colectiva del teatro", propugnaban ya en 1968 Los Goliardos. Al año siguiente, el "boom" internacional del colectivismo es ya un hecho y vive su clímax en el Festival de Nancy, cuando se asistió a la revolución de un teatro que derrocaba al autor e instauraba la creación colectiva[21].

El nuevo teatro quería salir de la literatura y ahondar en las artes visuales, en la plástica, en lo coreográfico; es decir, en el mundo físico y no sólo verbal, donde el actor tiene su campo propio, aglutinando en una totalidad las distintas disciplinas. Liberado de las trabas de la interpretación del personaje "escrito", el actor de creación colectiva puede canalizar sus energías en un proceso que le corona como artífice absoluto del acto escénico del que es, teóricamente, responsable integral: desde su concepción ideológica hasta la elaboración de la utillería.

Los grupos vascos abrazaron con desigual entusiasmo la creación colectiva. Unos la rechazaron por irrelevante; otros intentaron aplicarla pero fracasaron y volvieron al teatro de autor. Unos terceros (Cómicos de la Legua, Karraka, Eterno Paraíso, Bekereke, Orain) la tuvieron por método principal de trabajo durante determinadas etapas. Refractarios a toda forma de individualismo, en los programas de sus funciones no se anunciaban nombres de actores ni de directores: simplemente el colectivo, como unidad creativo-ideológica, era el que firmaba todo el trabajo.

La temática de la creación colectiva era recurrente: injusticia social, explotación del hombre por el hombre, condiciones infrahumanas del proletariado, su alienación, su miseria y su angustia, la hipocresía moral y social de los representantes de la sociedad establecida, la desmitificación de los principios y valores que servían de fundamento al orden establecido... En torno a estas obsesiones giraba, poco más o menos, el 80 % de los espectáculos de creación colectiva, y no por simple capricho: lo que diferenciaba al T.I. del teatro al uso era la búsqueda de un nuevo público, cuya existencia se daba por cierta, público que necesariamente se interesaría por un teatro que abordase su realidad y se implicara con sus problemas e inquietudes.

---

21. Cabal, Fermín. "La creación colectiva en el teatro español". En: *Primer Acto*, n.º 183, 1980, pp. 35-46.

A falta de autores que brindasen textos *ad hoc*, el grupo se hacía cargo de la dramaturgia. Dados los limitados conocimientos sobre composición y teoría dramática, las obras de creación colectiva se estructuraban de forma bastante elemental. Por regla general, en todos los grupos había uno o dos líderes o directores que sobre el material que surgía en los ensayos iban dando forma a la función. Como material de apoyo se utilizaba –más con fe que con fortuna– el Método de Trabajo Colectivo de Enrique Buenaventura[22], director del Teatro Experimental del Cali, que daba una serie de pautas para analizar los personajes y las fuerzas en juego en cada escena de un espectáculo (si bien presentaba una tal complejidad que casi nadie fue capaz de llegar a aplicarlo plenamente).

El grado máximo de creación colectiva lo alcanzaron quienes, no contentos con trabajar colectivamente, vivían en comuna. A esta categoría perteneció Bekereke. Y fue, sin duda, el grupo que mayor depuración alcanzó en el arte de la creación colectiva.

Pero creación colectiva no siempre es sinónimo de dirección colectiva.

Ángel Facio contaba la anécdota de un grupo que, fiel a su asamblearismo, llegó a votar los colores de los calcetines que debía sacar un personaje. Sin llegar a tanto, varios grupos vascos se dejaron tentar en sus inicios por esta vía libertaria y romántica, pero la propia experiencia les condujo a aceptar, antes o después, la autoridad competente de una dirección unipersonal o de equipo.

De esta explicación sólo se salva Cobaya Teatro Cósmico. Tras un par de montajes, los siempre originales muchachos decretaron la abolición del director, cuyas responsabilidades se llevarían en adelante colegiadamente… ¡entre todo quisque! "Todo el mundo podía entrar en Cobaya y opinar: a todos se les escuchaba". Los *ex combatientes* de Cobaya son los primeros sorprendidos, hoy, de que el grupo pudiera funcionar así, pero es un hecho histórico que la opinión de cualquier amigo de un amigo que se dejase ver en un ensayo merecía tanto respeto como la de quien más.

Los grandes valedores de la creación colectiva en nuestro ámbito, Cómicos de la Legua, se plantearon inicialmente la dirección como un asunto de todos. Pero al andar del tiempo tendieron, naturalmente, hacia la especialización de sus miembros en función de las capacidades de cada cual, de donde Ramón Barea fue tomando las riendas de la dirección. A partir de una idea o tema, se efectuaba un trabajo de mesa basado en la lectura de textos y en las entrevistas con especialistas. Un tenue hilo argumental servía de arranque a los ensayos en los que iba creciendo y dándose forma al espectáculo a partir de una acumulación de pequeñas historias y de situaciones.

22. Publicado en *Primer Acto*, n.º 183, 1980, pp. 73-106.

Es un lugar común que la improvisación es la sustancia de la creación colectiva del T.I. Extremo que Ramón Barea desmiente: en Cómicos de la Legua y, más tarde, en Karraka sólo una mínima parte del producto final que se llevaba a escena era producto de improvisaciones.

El estreno no significaba el punto final a la puesta en escena, sino sólo un momento del proceso dado que a lo largo de los *bolos* la función sufría, –en ocasiones importantes– modificaciones. La misma metodología de trabajo aplicó Ramón Barea en su etapa al frente de Karraka, otro grupo de creación colectiva pero con dirección bien definida. También Bekereke creaba colectivamente pero delegaba la dirección en su líder, Elena Armengod, y más tarde en la galesa Jill Greenhalgh.

Para Orain, creación colectiva y dirección colectiva eran sinónimos. Ya desde comienzos de los setenta, con *La pancarta* y *El Ángel Cibernético*, de Jorge Díaz, se creó un equipo de dirección. En sus siguientes creaciones, *En vida, en muerte*, *Los miedos* y *Kuluskaka*, colectivas todas ellas, Maribel Belastegi asumió la función de "organizadora" o "directora" general del trabajo. Sólo una vez abandonada la creación colectiva a *favor* del teatro de autor, empezó ella a firmar las puestas en escena.

Estos problemas nominalistas no se presentaba entre los grupos dedicados a montar obras de texto, donde la dirección siempre recaía en una sola (y con frecuencia misma) persona. Valentín Redín en El Lebrel Blanco, Luis Iturri en Akelarre, Félix Petite en La Farándula, eran directores y a la vez seleccionadores de las piezas a montar, como asimismo solía suceder con los directores foráneos contratados por Geroa o TEN. Esto no significa que los actores no participaran en el proceso. El teatro es un trabajo en equipo donde el principal mérito del director está en saber extraer lo mejor de todos y cada uno de los componentes para elaborarlo y ponerlo al servicio de la función. En este sentido, toda producción teatral supone una creación colectiva.

6.3. El autor

Acabamos de decir que el T.I. adolecía de falta de autores. Sobre ello ironizaba, hace ya treinta años, Pedro Barea desde *La Hoja del Lunes*:

> "En verdad, la figura del autor no es muy apreciada en el teatro independiente, más amigo de las creaciones colectivas y los trabajos en equipo, que son como la práctica del amor en bruto y las celebraciones a escote, frente a las estrecheces monogámicas del autor y su musa".

Excepciones a esto las hubo en grupos que colaboraron estrechamente con escritores, dando excelentes resultados: El Lebrel Blanco con Patxi Larrainzar, Akelarre con Rapha Bilbao, Geroa con Ramiro Pinilla e Ignacio Amestoy, Cómicos y Maskarada con Bernardo Atxaga.

Patxi Larrainzar era un combativo sacerdote que hacia 1974 regresó de América, donde había estado de profesor. Aficionado a la escritura, y con gran soltura para el diálogo, se presentó a Valentín Redín en el teatro de la calle Amaya ofreciendo sus servicios. Éste, a sugerencia de José Monleón, director de *Primer Acto*, estaba empezando a trabajar en una dramaturgia sobre el carlismo, y le propuso a Patxi participar. En un abrir y cerrar de ojos, pergeñó una primera redacción de lo que luego sería *Carlismo y música celestial*. Así comenzó una colaboración que en años sucesivos cuajaría en varios espectáculos, siempre críticos y altamente humorísticos: *Navarra, ¿sola o con leche?*, *Utrimque Róditur*, *Pampilona Circus* y *Pamplona detrás del telón*. También Denok le reclamaría en su etapa final para la dramaturgia de sendos encargos: *Iparragirre viaje a la libertad* y *La Llanada solitaria*.

Pero tal vez el principal autor teatral vasco de los años sesenta/setenta fuera Luis Iturri, pese a no reclamarse como tal. El director de Akelarre fue un renovador de los lenguajes teatrales en los que investigó a partir de textos ajenos y de dramaturgias propias. "Yo preferiría hablar de espectáculo dramático antes que de obra de autor, aunque el autor sea yo", afirmaba. Otras veces, trabajando junto a un dramaturgo, componía piezas a partir de textos clásicos o de ideas propias. Juan José Rapha, amigo desde los tiempos de la universidad, cumplía con esta labor compenetradamente.

Discípulo de Iturri y también él director-dramaturgista, Ramón Barea empezó siendo una especie de coordinador de creaciones colectivas en Cómicos de la Legua, donde se responsabilizaba junto a Santiago Burutxaga de la composición de las escenas, y acabó siendo el creador casi absoluto de muchos de los espectáculos de Karraka, caracterizados siempre por la visión satírica de la realidad.

Cuando los grupos elegían un texto de autor, la mayor parte de las veces no se molestaban en declararlo ante la Sociedad General de Autores. Responsable de una compañía "de campanillas" me confiesa que en su larga y densa trayectoria jamás pagaron una sola peseta en derechos de autor. Otros no tuvieron tanta suerte. Cuando Cobaya montó *De cómo el señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos*, de Peter Weiss, la SGAE les reclamó una cantidad que no estaban en condiciones de afrontar. Ellos alegaban, no sin razón, que para Cobaya el libreto era sólo "una excusa" argumental, pues de hecho en la puesta en escena final poco o casi nada quedaba de los diálogos originales.

Otros que sufrieron los rigores de los guardianes de la propiedad intelectual fueron Karraka, al punto de ser embargada la totalidad de las taquillas de *Historia de un soldado*, de Stravinski, por la utilización de la música del compositor ruso sin previa solicitud. Hecho que se repitió con *Ubú reina*, basado en *Ubú rey*.

Cuando la noticia de que un grupo pamplonés estaba representando con enorme éxito *1789, la ciudad revolucionaria es de este mundo* llegó a oídos de la compañía parisina Théâtre du Soleil, creadora del espectáculo original,

quiso la casualidad que un muchacho bilbaíno estuviera trabajando en régimen de *stage* en la famosa Cartoucherie. Fue él quien convenció a Ariane Mnouchkine para que no denunciara el caso ante la Sociedad de Autores por tratarse de "aficionados y encima rojillos".

Fig. 6. *1789*, *la ciudad revolucionaria es de este mundo*, por El Lebrel Blanco.

6.4. El euskera

En 1964 había en el País Vasco 25 agrupaciones teatrales que trabajaban en euskera, 20 de ellas guipuzcoanas[23]. Por su impulso renovador y por la gran influencia que ejerció en el teatro euskaldún de aquellos años destaca entre todas ellas Jarrai, de Donostia, cuya vida se prolongó entre 1958 y 1969. Doce años después, en 1976, sólo quedaban nueve grupos euskaldunes (8 en Gipuzkoa y 1 en Bizkaia) más otros seis en el País Vasco continental.

23. *La Voz de España,* 22 de septiembre de 1964.

En 1980 nacía Maskarada con el ideario de dignificar el teatro en euskera. Ello suponía, de un lado, normalizar una lengua aún no estandarizada, y por otro romper con la influencia de la forma de hacer teatro en los grupos amateurs. Karlos Panera y su *troupe* recogían así el guante lanzado poco antes por la Federación de Grupos: "Hacer un proyecto digno y profesional de teatro en euskera".

Si no resultaba nada fácil reunir actores, era tarea casi titánica encontrar mujeres, toda vez que en Bizkaia buena porción de las euskaldunes estaban ya empleadas en el sector de la educación. Por ello, durante un largo período Maskarada fue un grupo básicamente masculino.

Entre 1981 y 1986, Maskarada se convirtió en el primer grupo profesional del teatro euskaldún. Bebiendo estéticamente de formas parateatrales de la cultura vasca (pastorales, carnavales, tradiciones etnográficas, etc.), y con la complicidad literaria de Bernardo Atxaga, más una acertada selección de textos de autor (Darío Fo, Marc Legasse), Maskarada *desacralizó* la escena vasca y proyectó una percepción renovada del teatro desde el ámbito euskaldún.

El T.I. vio en el euskera un vehículo de comunicación esencial y, desde temprana hora, grupos como Cómicos de la Legua, Orain, Bekereke o Cooperativa Denok incorporaron las clases de lengua a sus programas de trabajo. Los de Bolueta, en sus primeras incursiones en la mucho más euskaldunizada Bizkaia interior, descubrieron una realidad cultural nueva que trascendía a lo político. Entonces contrataron profesores del *label* de Atxaga, Natxo de Felipe o Joseba Sarrionaindía. Más tarde, cuando apostaron por la profesionalización, atrajeron al grupo a los primeros *euskaldunzarras* (Loli Astoreka e Iñaki Basabe).

Cómicos produjo su primer espectáculo en euskera en 1976 (*Tripontzi eta Tiburtzi*), Akelarre en 1977 incorporó textos en esa lengua en su *Irrintzi*; Orain se abrió al euskera en 1980 con *Kuluskaka*, y el TEN lo hizo a finales de los 80, tras su fusión con Pinpilinpauxa.

6.5. El teatro infantil

Todos los grupos del T.I. vasco, casi sin excepción, hicieron en un momento u otro espectáculos infantiles.

El Lebrel Blanco nació expresamente para deleitar a los niños los domingos por la mañana en el Teatro Gayarre, y sólo después de algún tiempo empezaron a producir también para adultos. Maskarada conquistó un mercado propio con espectáculos infantiles mixtos de actores y marionetas, modalidad en la que brillaron como pioneros. A Cobaya le fue tan bien que en 1979 creó una sección infantil: la Compañía Mundial de Títeres, que a día de hoy sigue funcionado. En el ideario de la Cooperativa Denok estaba la formación de un equipo de producción de infantiles, que desarrolló espectáculos didácticos para escolares sobre la *Odisea* o sobre la poesía de García Lorca.

Como ellos, también Akelarre, Cómicos de la Legua, Geroa u Orain produjeron obras de pequeño formato para los públicos más jóvenes. Todos ellos manifiestan que, no conformes con divertir y entretener al público menudo, procuraban dar a sus montajes una intención o una retranca reivindicativa y progresista. No las veían como producciones de menor importancia, si bien algunos reconocen que el teatro infantil lo hacían "para ganar dinero" y también "para tener a su gente ocupada".

7. LA EXHIBICIÓN. PÚBLICOS Y CENSURA

7.1. Espacios de actuación. Proyección geográfica

Los grupos del T.I. repudian al público burgués y sus *santuarios*, los teatros oficiales, y salen en busca de públicos populares en espacios colectivos. De ahí surge su vocación de teatro trashumante.

La conquista de espacios alternativos de exhibición en ciudades, barrios y pueblos chocaba con el Reglamento de la Policía de Espectáculos y la Ley de Locales, ambas del siglo XIX, que limitaban las representaciones teatrales a los locales legalmente inscritos como teatros. En la práctica, los grupos llevaron sus funciones a espacios no expresamente autorizados para tal menester (centros parroquiales, colegios o asociaciones de vecinos) –casi siempre con la complicidad de los sectores políticamente más comprometidos de cada lugar–, aunque estaban obligados a demandar censura previa a la autoridad local (guardia civil o policía armada) sin cuyo permiso la representación no podía darse.

> "Esta nueva manera de enfocar el teatro, representado en plazas, en frontones, en salones parroquiales... era algo insólito, lo nunca visto –quien así habla es Karlos Panera, a la sazón de Cómicos de la Legua–. La gente nunca había ido al teatro, y hasta que nosotros llegamos lo consideraban una diversión veraniega para los burgueses de la ciudad".

Al mismo tiempo, en las ciudades los grupos consiguieron ir abriendo espacios más o menos estables de exhibición por donde unos y otros iban desfilando: el teatro de bolsillo del Gran Kursaal, gestionado por Orain en Donostia; el colegio Marianista en Vitoria, con programación de La Farándula; el Salón Astarloa o el salón parroquial de Durango, con Geroa a la cabeza; o el recordado Santiago Apóstol de Bilbao, sobre cuyas tablas toda una generación de *teatreros* se dejó sangre, sudor y talento.

Pero el camino no fue fácil. Siete años necesitó Cómicos antes de que se le abrieran las puertas de una sala bilbaína, la de San Vicente, perteneciente al obispado, para exhibir durante varios días un espectáculo a taquilla: *Vivir por Bilbao*. En sus orígenes, a finales de los años sesenta, Cómicos empezó representando trabajos de corte poético y militante ante auditorios de 50 a 100 personas en clubes, parroquias, locales de asociaciones o colegios en la comarca del Gran Bilbao, donde el asociacionismo era vigoroso. Pero pronto vieron que

existía una demanda clara de teatro en clave política. Con *Paco Ramírez, retablo urbano*, la infantil *Fabulilla con burro*, y *Crónicas del Doctor Z* abrieron un período de espectáculos comprometidos con los que aumentaron sus audiencias hasta las 200 o 300 personas, siempre ávidas de participar en un acto clandestino o semiclandestino. De este modo, Cómicos trenzó un primer circuito teatral en Euskadi que cubría prácticamente toda Bizkaia y el Alto Deba guipuzcoano.

Fig. 7. *Crónicas del Doctor Z*, de Cómicos de la Legua.

Al término de la dictadura, las calles se liberaron para la cultura y la fiesta. Cómicos descubrió entonces las posibilidades del teatro en espacios abiertos, que empezaron por abordar mediante acciones sueltas y luego con espectáculos callejeros construidos ex profeso para las campañas veraniegas, como *Tripontzi eta Tiburtzi*. A éste siguieron *Tripontzi Jauna, Nafarroa 1500* y, ya en los estertores, *Makina beltza*.

Años antes, los Living habían lanzado un grito que cobró fortuna: "El teatro está en la calle. / La calle pertenece a la gente, / liberad el teatro / liberad la calle. ¡Comenzad!". Lo que entonces nadie adivinaba era que con liberar la calle no bastaba, pues todavía quedaba lo más arduo: resolver los innumerables inconvenientes técnicos que presenta toda intervención teatral urbana. Este fue un auténtico calvario que los Cómicos padecieron, y del que algo ya hemos dicho más arriba.

En ausencia de teatros dotados con los medios mínimos, los grupos adecuaban sus funciones a cualquier espacio que se les brindase. Espacios en ocasiones insólitos: un corral (Akelarre), una cuadra (El Lebrel), en cárceles de toda España (Geroa), en un palacete deshabitado (La Farándula), en

un viejo café de Solokoetxe acondicionado de mala manera (Akelarre). Pero sobre todo y ante todo, en infinidad de frontones ("Me he hartado de trabajar en frontones del País Vasco", afirmaba Albert Boadella en una entrevista de 1982), en salas de fiesta, colegios, plazas, calles, centros culturales y parroquiales, diminutas habitaciones de clubes y asociaciones... "¿Dónde actuamos? ¡Pues donde nos dejan!", respondían los Cobaya en una entrevista.

Si T.I. equivale a teatro de itinerancia, Akelarre y El Lebrel Blanco lo fueron muy matizadamente.

Luis Iturri soñaba convertir Akelarre en un teatro a la europea, afincado en un espacio propio y con estabilidad. Aquella esperanza, a la que Iturri nunca renunció, forjó el sesgo de un grupo que siempre fue más que "cuatro amigos en una furgoneta", pero bastante menos que una compañía de teatro estable. Desde que nació en 1966 como Asociación de Espectadores, y hasta *Irrintzi*, de 1977, con la que recorrieron toda la geografía nacional y llevaron hasta América, Akelarre se limitaba prácticamente a representar sus obras en Bilbao, en alguna otra ciudad vasca y en los festivales donde sus montajes fueron profusamente premiados.

En condiciones similares, aunque muy superiores, desarrollaba su trabajo El Lebrel Blanco. Pamplonicas de pura cepa, y con puertas siempre abiertas en el Teatro Gayarre, los de Valentín Redín se proyectaban sobre todo en festivales, como el de Sitges donde, al igual que Akelarre, su presencia era muy esperada.

El Lebrel Blanco fue el único colectivo vasco que hizo realidad el sueño de un teatro propio. En una ciudad sin un solo escenario comercial, El Lebrel Blanco sacó –como quien dice de la nada– una sala de teatro independiente, una de las cinco que funcionaron en España (las otras fueron la Sala Cadarso de Madrid, el Teatro Capsa y la Sala Villarroel en Barcelona, y el Cinema Valencia de la capital del Turia). Para eso, en un antiguo supermercado en la calle Amaya número 11 levantaron un escenario, pintaron e iluminaron el local a base de trabajo artesanal y algo de picaresca, y plantaron 277 localidades con butacas compradas en un viejo cine a 50 pesetas/unidad. Desde su inauguración en octubre de 1975 con *Nueve brindis por un rey*, a cargo de la compañía titular, por el teatro de la calle Amaya pasaron todos los grupos importantes del teatro independiente español.

Pero la empresa se reveló económicamente poco viable. En sus primeros cinco meses de vida, sólo consiguió llenar, como media, la mitad de su aforo (165 espectadores). Los grupos, que venían a taquilla, apenas obtenían beneficio. Buena culpa habría que achacarla a los escandalosos impuestos con que entonces se gravaba al teatro: entre el 15 y el 20 % para SGAE e impuesto de menores (durante el franquismo el teatro sufragaba la punición de la infancia descarriada: todo un símbolo); más un 17,65 % de impuesto municipal. Esto es, del orden del 35 % de los ingresos en taquilla quedaban fiscalizados. Con estos números, si la sala sobrevivió durante dos años únicamente se debió a que su propietario, un empresario privado, renunció al 50 % de la recaudación neta que le correspondía como beneficio.

Además de las cinco salas estables antes mencionadas, por toda España se abrieron espacios específicos para los grupos independientes, que a ellos acudían siempre con la incertidumbre del taquillaje. El modelo en el que se miraban muchos era el colegio mayor San Juan Evangelista de Madrid, durante algún tiempo verdadero epicentro del teatro alternativo, y donde también alzaron telón Cómicos, Cobaya o El Lebrel Blanco, este último con tal éxito que fue invitado a entrar en un teatro comercial, el Maravillas, para hacer temporada con *1789, la ciudad revolucionaria es de este mundo*, a lo que renunciaron. También jugaron un papel dinamizador las semanas, ciclos, encuentros, festivales y demás eventos teatrales organizados en aquellos años un poco por todas partes. Además de exhibir sus trabajos, dichos foros sirvieron para que nuestros grupos tejieran una malla de relaciones con colectivos, personalidades, entidades e instituciones.

Acontecimiento histórico de referencia, siempre que se habla del Teatro Independiente español, es el I Festival Internacional de Teatro, celebrado en San Sebastián en mayo de 1970 siguiendo el modelo del de Nancy. La prohibición por parte de la censura de tres espectáculos condujo a un plante general de las compañías y a la suspensión del Festival, que por ello ha pasado a la historia como el *Festival Cero de Teatro Independiente*.

Puede que aquella fuese una oportunidad histórica pérdida para el T.I. Así al menos opinan especialistas como Alberto Fernández:

> "Un acontecimiento que se presuponía que podía constituir el auténtico punto de arranque del movimiento de teatro independiente, se convirtió en el catalizador que puso de manifiesto no tanto las virtudes, sino más bien las limitaciones y contradicciones del incipiente movimiento"[24].

En Vitoria en 1975 se puso en marcha un Festival Internacional especialmente dirigido al Teatro Independiente, el primero de su género en España tras el fallido de San Sebastián. El Festival dependió organizativamente de la Cooperativa Denok entre 1977 y 1981, tiempo en el que destacó como el principal foro de encuentro y de dinamización del T.I. español.

A partir de la institucionalización del Consejo General Vasco (antecedente del Gobierno Vasco) un balón de oxígeno supuso la creación de circuitos, como las Muestras Itinerantes de Teatro de Euskadi y los Herriz Herri. En todos los casos, la inadecuación de los espacios, los problemas técnicos y de organización se suplían con grandes dosis de entusiasmo.

Consignemos para concluir la proyección internacional de algunos de nuestros grupos. El primero, cronológicamente, la Cooperativa Denok, que con *El rayo colgado* viajó hasta Polonia y las fronteras de la entonces Unión Soviética. Bekereke a comienzos de los ochenta era ya muy reclamado desde todos los puntos de España; por la Europa del norte, Brasil y Colombia giraron representando *Eco* y *Al fondo a la derecha*. Y mediante un acuerdo con Rajatabla de Venezuela, Akelarre llevó *Irrintzi* hasta poblados colgados en las cimas montañosas de aquel país.

---

24. Fernández Torres, Alberto (1987), p. 90.

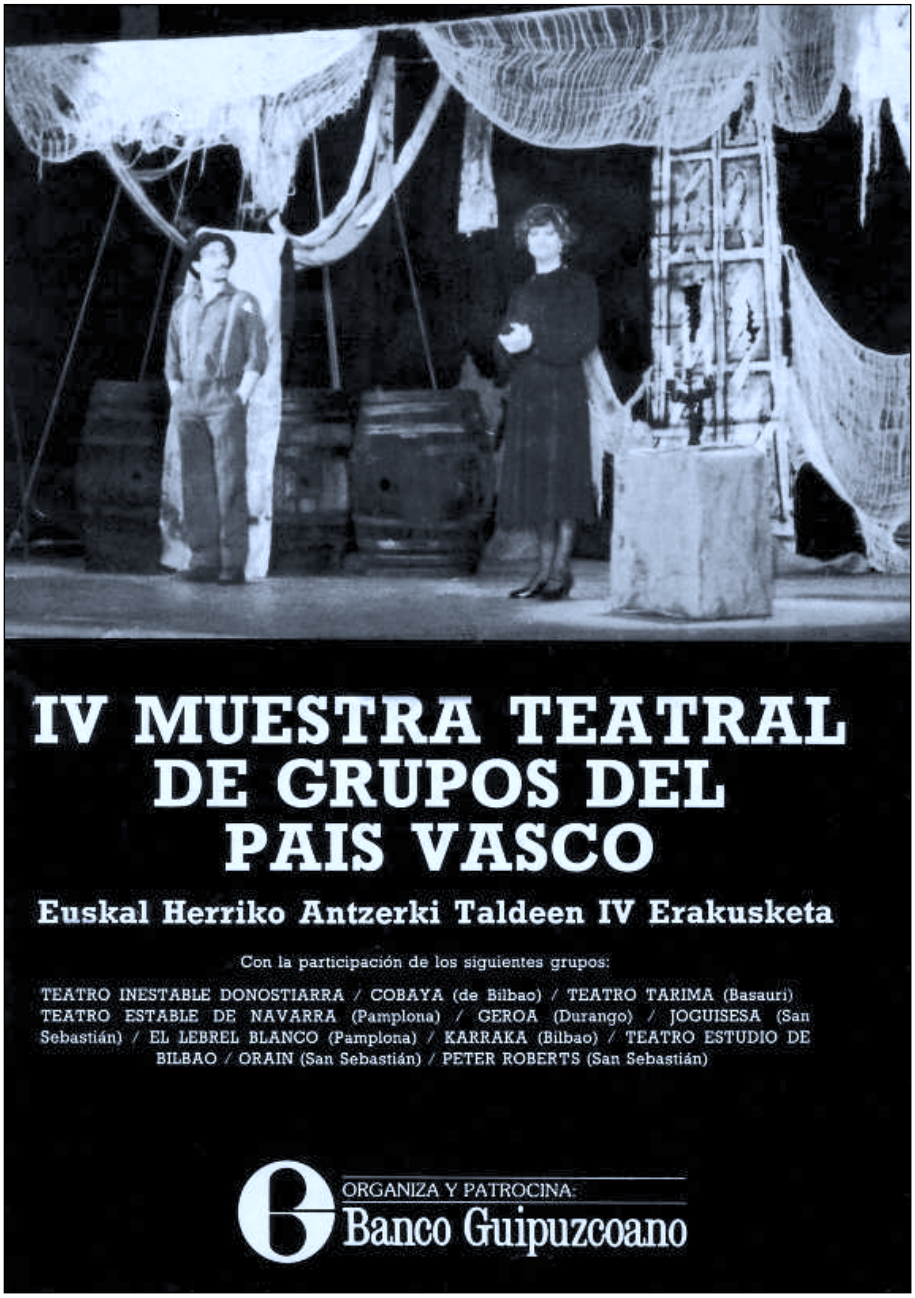

Fig. 8. Cartel de una de las muestras de Teatro Independiente.

7.2. Los grupos programadores

Antes de que se crearan las figuras del programador y del técnico de cultura, de la difusión del T.I. se encargaban los propios grupos. Exceptuando casos particulares como el de Barakaldo –donde Ceferino del Olmo desarrolló una labor brillante durante los oscuros años del franquismo–, por todas partes la iniciativa de programar estuvo en manos de los colectivos: Akelarre, Cómicos de la Legua y Cobaya en Bilbao; Geroa en Durango; El Lebrel Blanco en Pamplona; Jarrai y Orain en Donostia; La Farándula en Gasteiz.

Los grupos, ajenos a cualquier afán de lucro, invitaban a sus colegas a actuar a cambio de la totalidad del beneficio neto. Los espacios alternativos donde se producían esas representaciones ya han sido citados a lo largo de las páginas precedentes: el pequeño teatro de El Lebrel Blanco en Pamplona; el salón de actos de Santiago Apóstol en Bilbao; Casa del Cordón, los Marianistas y, durante el Festival, el Teatro Florida en Vitoria; el Teatro de Bolsillo del Gran Kursaal o la abadía de San Telmo en Donostia; el salón Astarloa o el salón parroquial en Durango, etc.

Por esos escenarios desfilaron prácticamente todos los grupos importantes del T.I. español. Aunque en menor medida, también pasaron por los escenarios alternativos vascos grupos internacionales como Living Theater, Teatro Negro de Praga, Piccolo Teatro de Milán, más algunas compañías del Este, con la ventaja en el caso de estas últimas de que eran indiferentes a los resultados de taquilla.

Párrafo aparte para Cobaya por la organización en 1973 y 1974 de sendas Semanas del Teatro Independiente en Bilbao. En la idea de que había un gran vacío teatral en la ciudad que era preciso llenar, y sin ningún tipo de ayudas, estos encuentros no sólo produjeron un déficit económico sino un quebradero para los Cobaya, que tuvieron que responder en comisaría por las declaraciones públicas de Lauro Olmo en una de las tertulias.

En la misma Bilbao, en noviembre de 1975 se dieron cita representantes de grupos y entidades para coordinar la programación de espectáculos en una zona específica que abarcaba todo el País Vasco, más "puntos de apoyo" en las ciudades de Santander y Pamplona, al norte de Burgos y en Logroño. El objetivo era garantizar entre ocho y veinte actuaciones a los grupos en gira, previa aprobación de la función por los programadores (salvo en los barrios de Bilbao, donde "esta decisión recaerá especialmente sobre el grupo Cómicos de la Legua"). Siguiendo este patrón, al mes siguiente se realizó la primera gira a cargo de Ensayo Uno en Venta, de Madrid[25]. Pero pronto se reveló que las necesidades económicas de los artistas eran superiores a los ingresos de taquilla, lo que puso en evidencia su inviabilidad económica[26].

---

25. *Boletín de Información Teatral*, n.º 1, 1976.

26. El análisis más interesante que se ha hecho del Teatro Independiente en términos económicos es el de Fernando Cantalapiedra (1991).

7.3. Públicos

El T.I., que nació como un fenómeno de oposición cultural, política y social, en su búsqueda de un nuevo público para un nuevo teatro vería desde los inicios su suerte ligada a un tipo de espectador sin ningún o con escaso bagaje, al que demasiadas veces atrajo por sus elementos extrateatrales.

> "El público del T.I., buscaba a menudo más política que teatro –afirma Félix Petite–, y para satisfacerle había grupos que ofrecían panfletos más o menos enmascarados".

Ramón Barea comparte esa opinión:

> "Las obras tenían a veces mayor atractivo político que estético. Conjugar lo ideológico con lo estético era un equilibrio muy complicado porque el espectador estaba más ávido por participar en espectáculos colectivos que reafirmaran su identidad política"[27].

Y el director Antonio Malonda remata: "Para bien o para mal... los teatros independientes han sido sobre todo escuelas ideológicas y políticas"[28].

En no pocos grupos, eso generó una tensión interna: pues ¿debían satisfacer sin más las ansias de un público hambriento de *carnaza* crítica?, ¿o había que armonizar el fondo con la forma, los mensajes políticos con una preocupación artística? Esta tensión recorre la historia del Teatro Independiente prácticamente hasta 1976-1977, cuando mucha gente cambia el teatro por la militancia en partidos políticos legalizados o ilegalizados, y el paulatino desvanecimiento de las trabas a la libertad de expresión deja al teatro enfrentado a un nuevo destino. Los grupos más panfletarios desaparecerán o se reciclarán. Los demás, entrarán en una fase crítica.

Cristina Santolaria sostiene que la naturaleza opositora confirió al T.I. "su perfil más específico y diferenciador", siendo también en cierta medida la causa de su crisis cuando al llegar la democracia "creyó perder su impulso originario". A partir de 1975 se convierte en un "concepto vacío", los grupos entran en conflicto y buscan soluciones ante la nueva situación. El desconcierto de aquel período lo sintetizó, irónicamente, un participante en el Festival de Cuenca de 1976, al preguntarse en voz alta: "¿No será, paradójicamente, el Teatro Independiente, independiente del público?"[29].

---

27. *Euskonews & Media*, n.º 77. Eusko Ikaskuntza, 2000.

28. *Primer Acto*, n.º 183, 1980, p. 62.

29. Citado por Cantalapiedra, Fernando (1991), p. 107.

7.4. Censura

Por Orden de 27 de octubre de 1970 fue reorganizada la Junta de Censura de Obras Teatrales, cuyo dictamen determinaba si un espectáculo podía o no ser representado y efectuaba tantas mutilaciones al texto como considerase oportunas. El fallo de los censores podía completarse con la asistencia a un ensayo general, donde se verificaba si la puesta en escena contenía elementos inaceptables. La obtención del visado de censura suponía que la representación estaba autorizada. Pero eso no bastaba. Para llevar a efecto la función hacía falta, además, un permiso expedido por la Delegación Provincial de Información y Turismo. Y aun con ese permiso los obstáculos no terminaban, ya que *a posteriori* la formación podía ser castigada con una multa o sanción por la autoridad local. La situación kafkiana se planteaba así: el mismo espectáculo que un ministro en Madrid aprueba, cualquier gobernador de provincias puede castigarlo severamente si lo estima moralmente reprobable.

Con harta frecuencia, del trámite de censura los textos retornaban con tachaduras y amputaciones.

> "Estábamos deseando que llegasen los libretos con las tachaduras, para saber cuáles eran las frases que había que decir más alto" (Maribel Belastegi).

En aquel entonces, *torear* a la censura era un aliciente más de la actividad teatral. En obras de creación colectiva solía darse el caso que, tras comunicarse la prohibición, se reescribían camuflando los elementos conflictivos (caso de *Irrintzi*), e incluso cambiándole el título y el autor para disipar recelos (así lo hizo La Farándula de Vitoria con *Y nacimos un poco cojitos*, inicialmente titulada *¡Derecha, ar!*).

En los grupos siempre había algún técnico en "sicología censora" experto en hallar soluciones a estos obstáculos administrativos. Entre los recursos más al uso estaba el de trasladar la acción "a un país imaginario", que, lógicamente, todo el mundo sabía cuál era, incluidos los censores. Para poder representar *En la red*, pieza "maldita" de Alfonso Sastre, La Farándula tuvo la astucia de situarla en un país denostado por el régimen: Argelia. Otra estratagema al uso para burlar la censura consistía en disponer de doble versión para cada obra, de modo que si el ambiente era propicio se representaba la versión "fuerte", y si se sospechaba que hubiera inspectores entre el público, la versión morigerada.

La situación del teatro en euskera no era mucho mejor, toda vez que también estaba fiscalizado por censores que dominaban esa lengua. "Ajústese la traducción de euskera al original castellano", aparece escrito en las enmiendas a un texto poético de Akelarre, prueba inequívoca del bilingüismo del comité censor.

Tras cuarenta años de yugo censor, en 1976 empezaron a eliminarse las principales trabas administrativas y en 1977 desaparecía el trámite de censura. No obstante, terminando ese último año Albert Boadella fue detenido y encarcelado en una prisión militar por los contenidos del espectáculo de Els Joglars *La torna*.

8. EPÍLOGO: *OFICIO DE TINIEBLAS*

En marzo de 1983, la Coordinadora de grupos profesionales de Euskadi organizó en la Facultad de Derecho de San Sebastián unas Jornadas sobre Teatro en el País Vasco donde los grupos pudieron discutir abiertamente sobre su situación en un momento de grave crisis (desaparición de Cómicos y de Denok, en fase terminal Cobaya y Akelarre) y de incomunicación con las administraciones públicas. Como para sacudirse el pesimismo, ese mismo año Ramón Barea ponía en marcha la más ambiciosa U.T.E. de la historia del T.I. vasco para montar el espectáculo *Oficio de tinieblas*.

En un momento de crisis de confianza entre las instituciones vascas y los grupos de teatro, ninguneados en la elaboración de una política teatral para Euskadi, cinco grupos (Karraka, Orain, Cobaya, Kukubiltzo y Teatro Estudio de Bilbao) mostraron a quien quisiera verlo que el T.I. vasco poseía unos recursos humanos y técnicos más importantes de lo que algunos podían creer.

La coproducción no fue práctica extendida entre los grupos históricos del T.I. Por su inscripción dentro de una corriente teatral concreta, Bekereke sí que estuvo inclinado a establecer colaboraciones de todo tipo con sus grupos afines. Compañías vascas como Trapu Zaharra, españolas como Tartana, Cambaleo, y británicas como Cardiff, coprodujeron con el grupo de Vírgala.

Pero *Oficio de tinieblas* supuso, en muchos sentidos, un caso excepcional. En régimen de autoproducción, sin subvenciones, *Oficio de tinieblas*, basado en el experimento literario de Camilo José Cela del mismo título, se representó en pabellones deportivos y espacios no convencionales de Bilbao, Vitoria, Donostia, Bayona, Torrejón de Ardoz y en la Sala Olimpia de Madrid del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. Iñake Irastorza, de Orain, recuerda que a las gentes del teatro en Madrid le sorprendía que cinco grupos uniesen sus fuerzas para un proyecto como ése: "¡Aquí sería imposible!", coincidían.

Al margen de que el resultado de la función gustara más o menos, parece incuestionable que el esfuerzo marcó un hito en nuestra historia reciente. Un crítico que no se sintió precisamente hechizado, Txuma Lasagabaster, reconocía la positividad del experimento porque

> "ha supuesto una coordinación y trabajo en común de diferentes grupos teatrales, que hasta ahora no existía más que para reivindicar y quejarse, porque ha exigido un trabajo colectivo importante, imaginativo y serio, porque ha atraído a un público bastante numeroso y joven en su inmensa mayoría, que es en definitiva el que puede sostener, y tiene interés por hacerlo, nuestro renacimiento teatral".

Pudo haber sido el punto de partida para una confluencia de fuerzas teatrales a poco que desde los despachos se hubiese mostrado interés. Pero tal vez lo avanzado de la propuesta causase cierto amedrentamiento entre los responsables de la cosa pública.

Fig. 9. *Oficio de tinieblas.*

> "Pero nuestro futuro teatral pasa también, a lo mejor sobre todo, por aquí. Y esto no lo debemos olvidar ni los actores ni la crítica, ni el público, sobre todo, aquellos que nos "cuidan" teatralmente y que deben dejar que, siquiera de vez en cuando, también la imaginación de los otros llegue al poder"[30].

Pudo y debió ser el principio de algo nuevo, pero fue el final. El apasionado y brillante canto de cisne del Teatro Independiente vasco.

9. CONCLUSIONES

1. El Teatro Independiente fue un movimiento con objetivos heterogéneos, que planteó una oposición social, política y cultural contra la estructura dominante en la España franquista.

2. La eclosión del Teatro Independiente vasco se produce en los años 1967 a 1969 en las cuatro provincias. Las formaciones pioneras fueron: Akelarre y Cómicos de la Legua en Bizkaia; Orain en Gipuzkoa; La Farándula en Álava; y El Lebrel Blanco en Pamplona.

30. Lasagabaster, Txuma. "A propósito de 'Oficio de tinieblas'. Un ambicioso y ambiguo experimento de teatro total". En: revista *Antzerti Berezia*, n.º 9, 1984.

3. Bien que en todos los colectivos hubiera una clara conciencia de estar desarrollando una actividad de oposición, la importancia puesta en el contenido político de sus producciones fue desigual y decayó a partir de finales de los setenta.

4. En contra del teatro burgués, el T.I. salió en busca de públicos populares con obras que tocaban temas que les afectaban y que no estaban en el discurso oficial. En este sentido, tanto para los actores como para el público las representaciones tenían un carácter de rebeldía. Una vez que fueron restauradas las libertades de asociación y de opinión, el teatro perdió una parte de su encanto y los grupos entraron en crisis.

5. Planteada como una actividad de servicio, no mercantil, el teatro se practicaba de manera totalmente vocacional. No obstante, en ocasiones alcanzó excelente nivel artístico.

6. El T.I. fue una actividad económicamente marginal. Los grupos aprendieron a vivir en la penuria o desaparecieron. Incluso las experiencias más exitosas resultaron escasamente rentables.

7. Las infraestructuras para el desarrollo de la actividad teatral en los años sesenta y setenta eran mínimas. Los frontones, plazas, centros parroquiales, clubes sociales, etc., reemplazaron a los inexistentes teatros. Los intentos realizados para crear salas estables y redes descentralizadas de distribución se saldaron en fracaso económico.

8. Los grupos se organizaban como unidades de producción de carácter cooperativo y no jerarquizado. Ello implicaba una responsabilidad igualitaria en el destino económico del colectivo y una toma de decisiones de manera democrática. La división del trabajo sólo se aplicó raramente: todos los miembros hacían de todo y se procuraba la autosuficiencia casi total. La autoexplotación de sus miembros estuvo a la orden del día.

9. A consecuencia de tales condiciones de trabajo, la inestabilidad en el plantel humano fue una constante en el T.I. Asimismo, la presencia femenina siempre estuvo por debajo de la masculina.

10. Pese al democratismo radical de sus planteamientos, los grupos con un liderazgo claro pervivieron mayor tiempo. Este liderazgo artístico repercutía también en los aspectos más ordinarios.

11. En el T.I. vasco la presencia de autores locales resultó muy escasa. Bien porque los grupos se entregasen a la creación colectiva, bien porque tomaran textos de autores foráneos o porque, en ocasiones, un director-autor cumplía ambas facetas.

12. En el T.I. la formación técnica era superficial, fragmentaria e inconstante. La ausencia de las artes escénicas de los programas educativos oficiales llevó a que actores y técnicos se formasen mediante la práctica. Excepciones al margen, no hubo estudio ni profundización en las principales corrientes y experiencias del teatro contemporáneo.

13. El Teatro Independiente vasco incorporó a una nueva generación de actores y creadores que daría soporte, a partir de los años ochenta, a una incipiente industria audiovisual de cine y televisión, y serían el motor de nuevas formaciones teatrales que aplicarán las enseñanzas heredadas de los años del Teatro Independiente.

FUENTES

Bibliografía

AGRA BURGOS, Ana Lidia (2002). *25 años de teatro vasco. La producción escénica en la CAV 1975-2000*. Vitoria-Gasteiz.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio; VILVANDRE DE SOUSA, Cécile (coords.) (2000). *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca.

BERENGUER, Ángel; PÉREZ, Manuel (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid.

CANTALAPIEDRA, Fernando (1991). *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*. Kassel, Alemania.

CORNAGO, Óscar (2000). *La vanguardia teatral en España. 1965-1975*. Madrid.

DE MARINIS, Marco (1988). *El Nuevo Teatro*. Barcelona.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (ed.) (1987). *Documentos sobre el teatro independiente español*. Madrid.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (1981). *Documentos sobre el Teatro Español Contemporáneo*. Madrid.

GIL, Carlos (2002). *El teatro vasco profesional desde su creación hasta la fecha*. En: *XV Congreso de Estudios Vascos*. Donostia.

GIL FOMBELLIDA, Mª Karmen (2004). *El Teatro en Gipuzkoa (1970-1986). Apuntes para una historia de las artes escénicas en Euskal Herria*. Donostia.

GIL FOMBELLIDA, Mª Karmen (2005). *El festival cero. Donostia, 1970: crónica de un festival interrumpido*. Donostia.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid.

JOTTERAND, Franck (1971). *El nuevo teatro norteamericano*. Barcelona.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid.

OLIVA, César (2002). *Teatro Español del siglo XX*. Madrid.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José Mª (1974). *La incultura teatral en España*. Barcelona.

RUIZ RAMÓN, Francisco (2001[12]). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid.

SALVAT, Ricard (1974). *El teatro de los años 70*. Barcelona.

SANTOLARIA SOLANO, Cristina (2001). *Eslabones para una historia del teatro independiente*. En: *ADE Teatro*, nº 84. Madrid.

URKIZU, Patri (1997). *Historia del teatro vasco*. Hernani.

URKIZU, Patri; AGUIRRE, Juan (2003). *Teatro y cine vasco*. Donostia.

Varios Autores (1977). *Teatro español actual*. Madrid.

Entrevistas

Imanol Agirre. Maskarada (Bilbao, 11 y 12-II-2004)

Ramón Barea. Cómicos de la Legua, Karraka (Madrid, 28-IV-2004)

Maribel Belastegi. Orain (Donostia, 12-XII-2004)

Santiago Burutxaga. Cómicos de la Legua (Bilbao, 12-II-2004)

José Miguel Elvira. Cobaya (Getxo, 24-XII-2004)

Saturnino García. Akelarre, Bululú (Bilbao, 17-II-2004)

Arantza Gurmendi. Jarrai, Orain (Donostia, 12-I-2004)

Roberto Herrero. Crítico (Donostia, 8-IV-2004)

Iñake Irastorza. Orain (Donostia, 19-IV-2004)

Felipe Loza. Karraka (Bilbao, 24-XII-2004)

Karlos Panera. Cómicos de la Legua, Maskarada (Bilbao, 20-I-2004)

José Antonio Pérez, Patxi Gaztañaga, Nacho Casado. Cobaya (Bilbao, 17-II-2004)

Julio Perugorría. Geroa (Durango, 26-I-2004)

Félix Petite. La Farándula, Cooperativa Denok (Vitoria, 23-I-2004)

Antonio Rupérez. Akelarre (Leioa, 20-I-2004)

Valentín Redín. El Lebrel Blanco (Pamplona, 10-II-2004)

Ángel Sagüés. TEN (Pamplona, 3-II-2004)

Romualdo Salcedo. TEU, Teatro de Cámara del Kursaal (Donostia, 12-I-2004)

Manuel Tebar. Bekereke (Maeztu, 13-II-2004)

Santi Ugalde. Bekereke (Donostia, 13-I-2004)

Revistas

Antzerti Berezia

Boletín de Información Teatral (Vitoria-Gasteiz)

El Público

Pipirijaina

Primer Acto

Punto y Hora

Yorick

Hemeroteca

Prensa generalista

Audiovisuales

Irrintzi (1978). Mirentxu Loyarte.

Topaketak (1980). Juan Marino Ortuoste.

Antzerkia Euskal Herrian / El Teatro en el País Vasco (1960-1989). EiTB.

Otros

Programas de mano

Documentación de archivos privados