

EL MOTIVO DE LA INDEPENDENCIA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Carlos ALBA

(*Instituto Politécnico de Leiria, Portugal*)

Resumen

Este artículo explora la fuerza de *mediación* que el concepto de «independencia» ha infundido en el teatro contemporáneo. Su autor revisa la génesis del concepto y recorre su evolución e implementación en la sociedad occidental. Con ello trata de observar cómo la independencia, como factor de mediación, se configura en uno de los principales «motivos» que alientan la obra creativa hasta generar el paradigma estético-social del Teatro Independiente.

Abstract

This article looks into the force of *mediation* that the concept of «independence» has instilled into contemporary theatre. The author reviews the origin of the concept and goes through its evolution and implementation on western society. The aim of this proposal is to see how the independence, as mediation's factor, sets up as one of the main «motives» that encourage the work of art to cause the aesthetic-social paradigm of Independent Theatre.

Palabras Clave: Teatro. Independencia. Contemporaneidad. Motivo.

Key Words: Theatre. Independence. Contemporary Age. Motive.

La independencia constituye en nuestro mundo un valor fundacional, un conocimiento *a priori*¹ sobre el que se basan los grandes postulados que sostienen la sociedad contemporánea. Las viejas estructuras feudales en las que el concepto de «dependencia» encadenaba los valores básicos del ser humano —dependencia de la familia, del Señor, de la Iglesia, del Rey, de Dios— se desvanecen ante la génesis de la independencia como estructura que fundamenta e implementa los nuevos valores contemporáneos.

Resulta tan necesaria la independencia para gozar de la *liberté* como para alcanzar la *égalité* o la *fraternité* ya que ninguno de estos postulados puede concebirse sin la existencia previa de un ser autónomo con capacidad para tomar decisiones personales. Partimos, pues, de una entidad necesaria para nuestra comprensión del mundo que sin embargo no tuvo tal contingencia en las sociedades del antiguo régimen ni lo tiene aún en las sociedades cerradas que nos son coetáneas.

¹ El propio término *a priori*, en su sentido kantiano, se define ya como un «conocimiento *independiente* de la experiencia» (Ferrater Mora, 1991: 6).

Nuestro interés por este concepto, no obstante, está delimitado al ámbito teatral. Es nuestro objetivo dar cuenta aquí de cómo la independencia afecta a la producción teatral contemporánea y cómo llega a convertirse en uno de los «motivos»² principales que impulsan a los artistas a generar sus creaciones, en franca tensión consigo mismos y con el entorno que les rodea.

Este enfoque, como ya habrá advertido algún asiduo lector de la revista *Teatro*, se sitúa en la perspectiva metodológica que el Dr. Berenguer propone desde su teoría de «motivos y estrategias» para el teatro contemporáneo. A ella me remitiré en diversas ocasiones y así lo haré constar en la bibliografía.

1. GÉNESIS DEL MOTIVO DE LA INDEPENDENCIA

En el Renacimiento europeo aparece ya el valor de la independencia tanto en el entorno social como en la propia identidad del yo. Es ahí cuando se comienza a producir la ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución (Lipovetsky, 2005 [1983]: 9).

Los primeros vestigios de independencia contemporánea se pueden situar en las escisiones político-religiosas que emancipan a Inglaterra y Alemania de su vinculación católico-romana. Se produce así la primera fragmentación de la «comunidad imaginada de la cristiandad» (Anderson, 1983) –cuya clave de cohesión residía en el latín, los cultos religiosos y las peregrinaciones– dando lugar a una nueva «comunidad imaginada nacional» con su propia lengua, sus propias manifestaciones artísticas y su propia historia. Es decir, su propia independencia.

De la reforma luterana y del anglicismo isabelino surgirán décadas después obras como el *Leviathan* de Hobbes (1651) o los *Tratados sobre el Gobierno Civil* de Locke (1690). En ellos tanto el individuo como su sociedad habían de poder ejercer su independencia para establecer con legitimidad los términos de lo que en Francia se conocería como *El Contrato Social* (1762). Dirá Rousseau –nieto de un pastor calvinista– al hablar del origen de las leyes civiles que la relación de los miembros entre sí o con el cuerpo entero (el Estado)

debe ser en el primer aspecto, tan pequeña, y en el segundo, tan grande como sea posible: de forma que todo ciudadano se encuentre en una perfecta *independencia* respecto al resto y en una excesiva dependencia respecto a la ciudad (Rousseau, 1989 [1762]: 95).

La crisis de esa «comunidad imaginada de la cristiandad» lleva a ciertos individuos, alentados por la grieta que supone la Reforma en sus comunidades particulares, a activar en sus cerebros funciones ejecutivas³ con las que asumen de forma personal responsabili-

² Empleo aquí el término «motivo» según lo concibe el Dr. Berenguer: «un conjunto de factores históricos, estructuras sociales y actuaciones individuales (estudiados en las mediaciones histórica y psicosocial) que se constituyen como la génesis de la agresión del Entorno sobre el Yo». (Berenguer, 2004: 58).

³ En el artículo del Dr. Berenguer «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», que se publica en esta misma Revista, podrán encontrarse las referencias al cerebro ejecutivo de Elkonon Goldberg (2004) y a la significación que alcanza la obra clásica de Popper (1945), *La sociedad abierta y sus enemigos*, en la creación teatral contemporánea.

dades que hasta ese momento habían pertenecido al ámbito de los poderes establecidos. Desde entonces el ciudadano aspira a conquistar un mayor grado de autonomía en el que ejercer su voluntad y para lo cual diseña estrategias racionales que serán luego vertidas en principios y postulados que fundarán las sociedades contemporáneas.

El teatro renacentista y barroco europeo reacciona con ímpetu a este incipiente deseo de emancipación y se niega a continuar bajo el yugo de las preceptivas clásicas que imponía la *Poética* aristotélica. Así, Julio César Escalígero (c. 1484-1558) en su obra póstuma *Poetices libri septem* (1561) insta a crear un drama autónomo, libre de artificios para el espectador. Y en 1570 la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* de Ludovico Castelvetro (1505-1571) ofrece ya una exposición coherente de un sistema poético que rivaliza con el clásico y que tiende además a una revalorización de la experiencia escénica:

La poesía se inventó exclusivamente para deleitar y para ofrecer un pasatiempo, y digo deleitar y servir de pasatiempo a las mentes del público inculto y de la gente común, que no entienden las razones, las distinciones y los argumentos –muy sutiles y alejados del uso de los ignorantes– que los filósofos utilizan para profundizar en la verdad de las cosas y los artistas para establecer las reglas de las artes; y puesto que no los entienden, sienten enojo y rechazo cuando alguien habla de ellos (*Apud* Weinberg, 2003: 181).

Y ciertamente enojo y rechazo se siente también en el Renacimiento español desde la *Propaladia* (1517) de Bartolomé Torres Naharro (c.1450-1530) a la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano (c.1547-c.1627) cuando se insiste tanto en el valor de la representación y la incidencia de ese gusto popular que tan clave resultará en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Lope de Vega (1562-1635), justificando su emancipación de la preceptiva clásica, advierte al espectador acerca de la autonomía del producto: «Oye atento, y del arte no disputes, / que en la comedia se hallará modo / que, oyéndola, se pueda saber todo» (Lope de Vega, 2002: vv. 387-389)

A partir de aquí cada nación trata de hallar la originalidad de su producción dramática al tiempo que los dramaturgos ensayan estrategias que les acerquen a ese hombre común que conformará su público. Mientras Racine (1639-1699) apuesta, en su prefacio a *Bérénice* (1674), por la verosimilitud como camino para independizar el teatro de la historia, el crítico inglés Dryden (1631-1701), en su *Essay of Dramatic Poesy* (1668), defiende el drama inglés –frente al francés– por su implicación artística más que por su supeditación a las reglas de las tres unidades.

Hasta aquí, no obstante, la independencia en el teatro ha generado tan sólo un débil resorte que acompaña a las jóvenes naciones en su deseo de diferenciarse de las otras. Si bien ha conseguido desviar la atención de la preceptiva clásica hacia el gusto popular, esta independencia no constituye en sí un motivo todavía. Habrá de producirse la escisión inevitable del Yo y el Entorno en la sociedad contemporánea para que la implementación de la independencia en ambas vías actúe como un motivo que genere nuevos lenguajes escénicos y nuevas técnicas teatrales.

A continuación, y antes de pasar a describir las fases que constituyen la emergencia y consolidación del paradigma, conviene esbozar brevemente el surco que la independencia ha dejado tanto en el Yo como en el Entorno tras su escisión contemporánea. En ambos casos el teatro reaccionará para reajustar su configuración paradigmática de forma similar a como responderán otras artes y otras facetas del conocimiento humano.

2. LA INDEPENDENCIA EN EL ENTORNO: DE LA NACIÓN A LA COMUNIDAD

El desarrollo del ideal emancipador a través de la Ilustración, unido a la voluntad creciente de la burguesía por instaurar un nuevo modelo económico liberal, hizo de la *nación* una demarcación estatal oportuna para un movimiento independiente de capitales sin la interferencia —según esta idea utópica— de aristocracias o cleros, además de dotar a las relaciones inter-estatales de un carácter homogéneo y legítimo (Hobsbawm, 1991).

La autodeterminación de los pueblos cobra entonces un sentido pragmático y poco a poco se va desligando de los valores utópicos que la impulsan para establecerse en unos planteamientos nacional-liberales de viabilidad fundamentalmente económica.

En este marco es donde se desarrolla el complejo proceso de construcción nacional que, impulsado por ese espíritu de independencia, tendrá tres periodos bien diferenciados: el de los primeros ensayos ilustrados en las independencias americanas (1776-1830); el de la identificación de estado y nación en el continente europeo (1830-1945); y el de la descolonización que afectará principalmente a Asia y África (1945-1975). En esta última fase las naciones ya constituidas anteriormente sufrirán un proceso de fragmentación en unidades más reducidas donde el Yo del ciudadano trata de retornar a esa comunidad utópica en la que imagina un mayor reconocimiento.

Todo este proceso histórico-político que se escapa de nuestro análisis va a estar aportando elementos fundamentales a la realidad imaginaria para construir en ella una imagen cohesionada de las aspiraciones nacionalistas o emancipadoras. Así aparece el teatro costumbrista, legitimador de las primeras posiciones independentistas criollas, el teatro nacional popular de las sociedades democráticas europeas y el teatro comunitario, que insiste en sus métodos y en sus estrategias guerrilleras en un regreso circular a la primera revolución contemporánea.

En este Entorno, complejo e inestable, la fuerza de mediación que insufla la independencia actúa como un fuelle de doble cañón: por una parte, la nación o la comunidad legítima la expresión artística que asume los logros de la independencia política e imaginaria y por otra reacciona con vigorosa rotundidad frente a la inadecuación de tales estrategias en un momento posterior. Tal es el caso, por ejemplo, del Romanticismo —el primer lenguaje contemporáneo— que tras introducir el melodrama en teatros de público popular como el *Ambigú-Comique* y el *Gaité*, poco a poco, sin embargo, se iría alejando de estas audiencias hasta que el realismo, a través de la *pièce bien faite* de Eugène Scribe (1791-1861), se acomode definitivamente en la *Comédie Française*. No resulta, por tanto, extraño que sea el nuevo paradigma del teatro independiente el que reaccione desde el Naturalismo a la demanda de ese auditorio popular que, habiendo recibido desde el Renacimiento un interés especial, estaba siendo sorprendentemente abandonado por el paradigma revolucionario burgués. La apuesta por el pueblo como público prioritario del teatro independiente será una de las constantes del nuevo paradigma y sus anhelos quedan bien reflejados en autores que, aun consagrándose después al auditorio burgués, reclamarían en sus inicios esta postura. Así ocurre con don Jacinto Benavente quien dos años después de estrenar *Los intereses creados* expresará:

Tanta es mi fe en el buen sentido popular, en su viveza de percepción, en su docilidad para elevarse por sentimiento adonde no llegara con su inteligencia, que es en mí firme convicción que

sólo ante un público popular podrían hoy representarse el teatro de Shakespeare, las obras de nuestros autores del siglo XVII en su integridad, las obras del teatro romántico, las más nuevas tentativas del teatro moderno, sin temor á que fueran calificadas de *lata*, como lo serían seguramente (algunas lo han sido ya) por el público aristocrático y burgués de nuestros teatros. (Benavente, 1909: 19)

Este interés por el pueblo no es ajeno al interés que suscita la instauración del sufragio universal a finales del siglo XIX y especialmente las revoluciones que en su nombre van a tener lugar durante el siglo XX. En Francia, comienzan a germinar nuevas estrategias que llevan a artistas como Romain Rolland y su Teatro del Pueblo, o Firmin Gemier, antiguo colaborador de Antoine, y su Teatro Ambulante, a tratar de hacer accesibles los espectáculos a las masas, especialmente con obras de la cultura universal y a precios reducidos. Este proyecto se concretaría en 1922 en un Teatro Nacional Popular (T.N.P.), que tendría posteriormente al Festival de Avignon como su expresión internacional y a Jean Vilar como el responsable de su articulación definitiva en 1951. Con Vilar, el teatro popular francés consigue la identificación del pueblo en el teatro, acercando la platea al escenario y estableciendo el concepto de «servicio público» como una garantía por parte del Estado para realizar una actividad teatral continua, neutra y democrática. Herederos directos de la concepción del Théâtre National Populaire de París serán el Théâtre du Peuple de Jurat en Suiza, el Volkstheater de Worms, el Piccolo Teatro de Milán o el Teatro Popolare de Vittorio Gassman. Este estímulo se extiende a las jóvenes naciones de América Latina donde el T.N.P. se funde con los deseos de hallar una expresión indentitaria nacional y llega a estar presente no sólo en Argentina sino también en Colombia, Perú, Chile, México, Ecuador, Brasil o Venezuela.

El resto de los pueblos aún colonizados, al no experimentar esa identificación de sus anhelos populares con los intereses artísticos de la metrópoli, tras la Segunda Guerra Mundial, se impregna de un aroma a especies orientales. Entre el liberalismo capitalista liderado por los Estados Unidos y el comunismo de la Unión Soviética, se eleva una tercera potencia: la India. Ésta, que había conseguido su emancipación del Imperio Británico en 1947, edifica su poder no tanto sobre los cimientos de una ideología concreta como en los pilares de su potencialidad como nueva nación independiente. India se convierte así en el líder moral de todas las independencias. Tanto el continente africano, como las colonias asiáticas, así como también las minorías reivindicativas de los países occidentales, abanderan su lucha con fórmulas y gestos extraídos directamente de *gurús* indios como Mahatma Gandhi.

Esta mediación oriental avivará su influencia debido a la negativa en el mundo occidental de resolver los conflictos antagónicos —comunismo *versus* capitalismo— en un campo de batalla propio, recurriendo para ello al escenario asiático donde se enfrentarán los ejércitos de la guerra fría. Así se producen la guerra de Corea (1950-1953) o el conflicto vietnamita (1950-1973) que llevan consigo reacciones de los ciudadanos occidentales, especialmente norteamericanos, en contra de sus propios gobiernos. Y esto lleva también a que en el seno de las sociedades occidentales se adopte una defensa de modelos y estilos de vida asiáticos —en ocasiones, como veremos en el actor oriental, muy superficiales— como oposición tácita a la política bélica de cada estado. El ejemplo más evidente fue la *contracultura* de los años cincuenta donde un grupo de *beatniks* trató de desligarse del modo de vida norteamericano, adoptando estilos de vida propios del budismo *zen*, que ya desde los años cuarenta se había ido introduciendo en las universidades americanas a través del Dr. Daisetz Teitaro Suzuki.

Lejos de una simple influencia exótica, este contacto con Oriente origina un nuevo modelo conceptual que, en la década de los sesenta, se propondrá como una alternativa posible al modelo textual vigente desde la modernidad. El *performance* —que desde el dadaísmo había propiciado la identificación del cuerpo del artista como obra de arte— irrumpe así en la sociedad contemporánea para generar lenguajes artísticos emancipados del código textual.

Por otra parte, y en apoyo a esa nueva conciencia independentista de la descolonización⁴, surgen las técnicas de «guerrillas» que se extenderán por los territorios coloniales del tercer mundo, proyectando en el plano imaginario la necesidad de un Teatro Popular no ya de carácter nacional sino «comunitario». El principal teórico de este teatro guerrillero será el brasileño Augusto Boal (n. 1931) quien expresa en la esfera del Teatro lo que Paulo Freire había estado postulando con su *Pedagogía Libertadora* y que tanto va a influir también en las reflexiones de Gustavo Gutiérrez en la Teología de la Liberación. La estrategia de Freire sería la «concientización», es decir, la extensión al pueblo del proceso de «personalización» que había iniciado la burguesía a finales del XVIII y que ahora trataba, a través de la comunidad, de reestructurar la sociedad latinoamericana. La aplicación que Boal realizó de estas teorías en su *Teatro do Oprimido* sería el catecismo del Teatro Popular Comunitario. En él se predica que «todo teatro es necesariamente político, puesto que políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas» (Boal, 1975: 1). De esta forma, se vuelve, paradójicamente, a aquella tan denostada *Poética* aristotélica a la que Boal atribuye el primer sistema poderosísimo poético-político de intimidación del espectador.

3. LA INDEPENDENCIA EN EL YO: LA LIBERACIÓN DEL ACTOR

Al mismo tiempo que la independencia actúa como motivo en el Entorno, las sociedades contemporáneas se «tensionan» internamente en busca de una emancipación que posibilite a cada Yo la expresión de su propia identidad. El término de «ciudadano» habrá de irse revisando periódicamente desde las perspectivas del género y la raza hasta definirse de forma absolutamente inclusiva.

El deseo de autoconocimiento que embarga al Yo desde este momento obliga al actor a sistematizar su modo de representación para establecer unos límites y generar así unas estrategias de actuación que lo liberen de su posición alienante en el sistema de producción teatral. En el antiguo régimen, la creación actoral había permanecido ligada a la voluntad del autor, salvo excepciones como la *Commedia dell'Arte* que, debido precisamente a su sistema de improvisación, será uno de los lenguajes preferidos por los grupos independientes⁵. A partir del siglo de las luces, sin embargo, se abre una vía de reflexión sobre sus

⁴ En 1963 se publicaría en México *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon donde el autor apunta como rasgo común compartido por el «tercer mundo» —en el que incluye también a América Latina— «su situación colonial que plantea el problema de la autodeterminación nacional» (Pellettieri, 1997: 206).

⁵ Loreta de Stasio (2003: 305-306) comenta que «las formas teatrales que caracteriza (*sic*) este tipo de teatro [el Teatro Independiente], es de tipo grotesco-esperpéntico, sea por su intento de búsqueda de un lenguaje popular, sea por su potencial corrosivo, sea por la elección de un teatro de vanguardia. Se trata de un grotesco provocatorio, a menudo cómico, proveniente de formas teatrales populares nacidas en la Edad Media que posteriormente alcanzarían perfección estética y fama con la '*Commedia dell'Arte*'.»

propias técnicas de expresión y surge la necesidad de convertir su producto en un arte autónomo. Así aparecen *A short treatise on Acting* (1744) de David Garrick (1717-1779) o el *Essay on the Art of Acting* (1746) de Aarón Hill. No obstante, los manuales de actuación más completos de la época serán *Le comédien* (1749) de Pierre Rémond de Saint-Albine (1699-1778) y *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot (1713-1784) que aunque escrito en 1773 no sería publicado hasta 1830.

Diderot, que había apostado ya en su obra *Le fils naturel* (1757) por los diálogos copiados de la calle, insiste en desarrollar la pantomima en lugar de la declamación. Y propone para ello un género híbrido entre la comedia y la tragedia que él denomina «genre sérieux» y que trataría los problemas cotidianos de la clase media:

Si llegase un día que un hombre de genio se atreviese a dar a sus personajes el tono sencillo del heroísmo antiguo, el arte del comediante sería singularmente más difícil, pues la declamación cesaría de ser una especie de canto (Diderot, 1920 [1830]: 87).

De la emancipación de los géneros clásicos a la afirmación de la independencia del artista habría sólo un paso. Así que ese mismo año de 1773 Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) en *Du théâtre* advertirá con mirada prerromántica que cada artista ha de desarrollar su propio estilo, propugnando además una democratización de la escena. En ello ahondará la estética alemana nacida también en la segunda mitad del siglo XVIII y que aporta al Yo-actor un sistema ya plenamente romántico: el de la *Hamburgische Dramaturgie* (1769) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Este Romanticismo, en quintaesencia, no significaba sino las reivindicaciones del yo creativo, es decir: una nueva hegemonía en la gran balanza de la expresión, la del subjetivismo (Guerrero Zamora, 1961: vol. I, 5). Y por ello, Friedrich Schiller (1759-1805), basándose en algunas afirmaciones de Kant, advierte del abismo que separa al Yo del Entorno y propone que el arte pueda servir de puente entre la libertad y la necesidad, entre el individuo y el mundo, e incluso, si la comunicación entre estas esferas no fuera posible, el arte podría al menos hacernos conscientes de la tensión entre ellas y así ofrecernos una impresión del abismo que se tiende entre el entendimiento y la razón (Carlson, 1984: 175).

Estas ideas, a lo largo del XIX, conforman un actor cada vez más independiente que es capaz de adecuarse con rapidez a los nuevos paradigmas estéticos que le propone la contemporaneidad. En 1880, el actor francés Constant Coquelin (1841-1909), en su *L'art et le comédien*, defiende el uso de la creación del dramaturgo como base para su propia creación. De esta forma, el realismo decimonónico iría dejando paso a estéticas antirrealistas impulsadas por ese deseo de emancipación ilógica que había ya preconizado el Romanticismo y que consagrará con extremada virulencia la primera guerra mundial.

Esta independencia en la actuación, no obstante, se confunde durante el siglo XX con el descubrimiento del actor asiático, propagando así un falso modelo de creación artística independiente. Alrededor de técnicas como el yoga y de tradiciones como el *kathakali* indio o las danzas balinesas se generan falsas expectativas sobre las que se trata de fundar un método de emancipación para el actor occidental. Estas escuelas de ninguna forma pueden reflejar una emancipación liberadora *per se* sino que representan todo lo contrario: una ligazón absoluta a la tradición artística de su sociedad y a la cosmovisión religiosa de la que proceden. De ahí el efecto ritual que adquieren muchas de las propuestas en la independencia teatral (Innes, 1995 [1981]), sobre todo en el momento en el que el Entorno acepta el

soplo mediador del *performance*. Mientras algunos de esos ritos se generan como dramaturgias sólidas que tratan de poner en contacto el Yo contemporáneo del artista con su entorno inestable –la *ceremonia* de Arrabal, por ejemplo– otros, en busca de una falsa autenticidad, tratan de reproducir signo a signo –cual pesadilla semiótica– un rito que inevitablemente lleva al actor a religarse consigo mismo –y sólo consigo mismo– ajeno al público que le observa.

En esta vía emancipadora, entre la libertad del occidente y la disciplina oriental, reaparece, junto a las anomalías detectadas ya en el paradigma teatral burgués, la propuesta de Diderot: un actor libre que, paradójicamente, sea concebido como una pantomima. José Yxart indica cómo el espectador de esta forma «se coloca todo lo posible en las condiciones más favorables para colaborar en la obra. La carencia de palabras que encadenan y circunscriben el pensamiento, permite á éste la mayor independencia» (Yxart, 1894-96: 288-289). Hay que recordar, además, que la marioneta ha sido en muchas sociedades un instrumento de liberación cuyo discurso se vuelve casi siempre crítico con el sistema. Así ocurrió con Pulcinella en Italia, Guignol en Francia, Don Cristóbal en España, Hanswurst en Alemania, Kasperek en Austria y Checoslovaquia, Punch en Inglaterra o Pickelhering en Holanda. Y lo mismo ha sucedido en el oriente: Viduchak atentaba contra los brahmines en India, Karagheuz se oponía a los ulemas en Turquía, Ketchel-Pakhljavan comenzaba en Persia leyendo el Corán junto al ulema y terminaba tentando a éste con vino y huríes (Guerrero Zamora, 1961: vol. I, 209-210).

No es una casualidad, por tanto, que al tiempo que Antoine –el fundador de la independencia teatral– ensaya el naturalismo en los billares, Henry Signourtet comience a perfilar su teatro de marionetas de la Galerie Vivienne; O que en 1888, Eugene Larcher fundase el Cercle Lunamblesque como un escenario de pantomimas; O que Oscar Méténier, antiguo colaborador de Antoine, en 1897, cree el Grand Guignol, especializado en farsas, comedias y obras de terror. Y, obviamente, es muy comprensible que dos años después, Gordon Craig en su *The Art of the Theatre* (1899) invoque con convicción «nietzscheana» la necesidad de un actor-supermarioneta.

El paso de las transferencias dramáticas de la marioneta al actor se va a realizar en tres fases que explican, en cierto modo, el tránsito de una actuación naturalista, que inaugura el movimiento teatral independiente, a otra de raíz irracional o absurda que condicionará la independencia teatral durante la década de los sesenta:

primeramente, el uso de la marioneta como amparo de libertades estéticas e ideológicas; más tarde, la traslación del aspecto marionetil al intérprete vivo; por último, la inoculación en el actor del psiquismo propio de las marionetas (Guerrero Zamora, 1961: vol. I, 215).

El actor, en esta aventura, ha logrado su independencia y reclama el poder realizar su ejercicio en libertad a través de vanguardias y *performances* que generan espacios autónomos de creación donde las fronteras entre la vida y el arte se diluyen, convirtiendo al artista en parte de su obra. La exploración física del cuerpo del actor ha generado unos métodos específicos de actuación que, aunque insistiendo en la organicidad de todos los componentes corporales, de hecho, se basan en la emancipación de alguno de ellos para resaltar su potencialidad. Así surgen las fuerzas internas motrices de Stanislavksy, la biomecánica de Meyerhold, la introspección de Strasberg, las resisten-

cias de Grotowski⁶ o los alaridos del Roy Hart. Ámbitos de autonomía, todos ellos, que hablan suficientemente del grado de emancipación al que ha llegado el Yo-actor y cuya expresión será fundamental tenerla en cuenta en la configuración del nuevo paradigma.

Es tal la intensidad de los motivos, como vemos, que origina la independencia en el ámbito teatral del Entorno y del Yo que resulta inevitable la emergencia de un nuevo paradigma estético. Este paradigma, que empieza a emerger a finales del siglo XIX, no se consolidará hasta después de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que coincidirán los intereses emancipadores de la sociedad con el deseo de independencia que el propio artista trata de explorar en su corporalidad. La inadecuación, entonces, de las estrategias propuestas por el paradigma anterior se hace evidente y da lugar a una exploración de las anomalías que crea profundos desajustes entre un auditorio mayoritariamente burgués y unos artistas que desean, sobre todo, ejercer su independencia.

4. EL PARADIGMA DEL TEATRO INDEPENDIENTE

En un trabajo anterior (Alba, 2005: 11-12) ya comentamos que la percepción como «paradigma» del movimiento teatral independiente implica la traslación de los presupuestos científicos de Kuhn al universo artístico. Concebimos, pues, el término «paradigma» desde esta perspectiva. No seguimos, por tanto, a Platón en su idea de «copia» o «ejemplo» pues ésta implica un modelo eterno e invariable que no coincide en absoluto con la esencia mutable contemporánea. También nos desligamos de posturas lingüísticas y estructuralistas como las que adoptan Saussure, con su «relación asociativa» en contraste con el sintagma, o Lévi-Strauss, con su idea de «metáfora» opuesta a metonimia. Nosotros creemos, con Kuhn, que la evolución en la ciencia –como en el arte– se realiza a través de paradigmas cuyas perplejidades tratan de resolver los hombres de ciencia –o los artistas–. El paradigma conlleva por tanto una tensión interna en la que las anomalías impulsan el reajuste de los principios teóricos que sustentan a ese paradigma. En el caso de ser excesivas esas anomalías pasan a constituir problemas que dan lugar a una revolución científica –o artística– que trae consigo el cambio de paradigma.

El descubrimiento del nuevo paradigma estético-social del Teatro Independiente comienza por tanto también con la percepción de algunas anomalías que son consecuencia de la inadecuación de los primeros lenguajes revolucionarios –romanticismo y realismo– a los anhelos de un Yo que va tomando cada vez más conciencia de su capacidad racional. A este Yo le parece que en cierto modo el arte teatral producido por la burguesía ha traicionado las expectativas, inducidas por la utopía del paradigma revolucionario contemporáneo, de una escena libre, igualitaria y solidaria. Los artistas de la independencia tratan de corregir esas anomalías proponiendo un teatro *libre*, de *arte*, de *cámara*, *íntimo*, *pequeño*, de *estudio*,

⁶ En 1965 Grotowski, ya en Wrocław, organizaría su Laboratory Theatre y como comenta Filler: «llegó a rechazar cualquier clase de elementos intermedios entre el pueblo-actor y el pueblo-espectador (...) El abandono de los elementos intermedios es acompañado por una intensificación en los medios de expresión propios del actor: su cuerpo y su voz, o más bien su pensamiento, su sensibilidad, su sistema nervioso (...) No es solo un muestrario de gestos y mimos, sino un despertar instintivo de todo el organismo que llega a la vida consciente por cada músculo en acción» (Filler, 1977: 63-64).

experimental, e incluso *comunal* o *cooperativo*. Esta exploración, en lugar de acabar con las anomalías, halla una problemática específica que trae consigo un cambio de paradigma tras la revolución artística de las vanguardias y la revolución social de las minorías. Esta independencia y su vertebración como paradigma estético-social en la contemporaneidad será el motivo fundamental que haga que la producción artística deje de regirse por unas reglas preexistentes y aporte, lejos de criterios trascendentales, la medida de su propia valoración⁷. El teatro independiente de esta forma se constituye en un nuevo paradigma cuyos principios teóricos son asumidos de tal modo que el conjunto del arte teatral –comercial y no comercial– se ve modificado en esos principios y en sus lenguajes de forma irreversible.

Si en algún lugar debía generarse un paradigma como el que nos ocupa, sin duda, ese lugar había de ser Francia. La nación que había constituido el sistema feudal más sólido y que había instaurado el modelo más absolutista de monarquía logrará por sus propios medios transformarse en una nación abanderada de la revolución burguesa. El desarrollo de los principios que ésta propugnó constituyen los fundamentos del mundo contemporáneo y en su defensa surgirán movimientos que como el Teatro Independiente tratan de consolidar una sociedad libre, igualitaria y solidaria.

El fenómeno del Teatro Independiente, por lo tanto, hay que considerarlo como un fenómeno burgués –aunque desde una falsa conciencia proletaria– que aparece como reacción interna, precisamente, a las reticencias de la clase burguesa que, una vez en el poder, no se decide a implementar sus propios valores. La génesis del movimiento habría que conectarla directamente con aquel «exceso libre de emancipación humana» (Zola, 1998 [1898]: 29) que significó para el creador del Naturalismo la Comuna de París de 1871. La posición de este autor frente a su sociedad inaugura las vías por las que transitará el Teatro Independiente: una utopía de organización comunal que busca en el arte una transformación de la sociedad al tiempo que convierte el escenario en un laboratorio experimental.

4.1. Fase I. Exploración de anomalías: del Teatro Libre al Teatro de Cámara (1887-1929)

El término «Teatro Independiente» aparece por primera vez referido al «Independent Theatre Movement» para designar a una serie de grupos que tratan de desligarse de la dinámica capitalista que caracterizaba al teatro burgués de la época. En París aparece el Théâtre Libre⁸ de André Antoine (1887) y la Maison de l'Œuvre (1893) de Aurélien-François

⁷ Según Bourdieu, «el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra» (Bourdieu, 2002: 339).

⁸ Ante la escasez de recursos, Antoine (1858-1943) –un empleado de la compañía del gas– y sus colaboradores han de acudir, en sus comienzos, a ensayar a una sala de billar en la que cada actor ha de consumir al menos un vaso de vino por sesión. La primera función se realizaría en el local del Cercle Gaulois donde escenificarían un programa de obras en un acto de las cuáles el éxito sería para Jacques

Lugné-Poë⁹ (1869-1940) cuyo secretario, Alfred Jarry, estrenaría un 9 de diciembre de 1896 *Ubu Roi*, con Gemier de protagonista. Estos dos personajes –Antoine / Lugné-Poë– detectan diversas anomalías en el paradigma teatral burgués y tratan de resolverlas por vías muy diferentes que generan una dialéctica estética sintetizada con gran acierto por Pierre Bourdieu:

ostentación de la «teatralidad» (particularmente con Jarry) contra ilusionismo de lo «natural», «sugestión» contra verismo, «teatro de imaginación» contra «teatro de observación», primacía del verbo contra primacía del decorado, «hombre metafísico» contra «hombre fisiológico», «teatro del alma», según la expresión de Édouard Schuré, contra teatro del cuerpo y de los instintos, simbolismo contra naturalismo. (Bourdieu, 2002: 184-185).¹⁰

El Naturalismo introduce en la escena a unos personajes y unos conflictos que habían sido ignorados por el realismo burgués. Entonces parecía que se trataba de simples anomalías que podían resolverse con la presentación adecuada de un ambiente, con traer la verdad a las tablas, con materializar físicamente los conflictos personales. En Alemania aparece el Freie Bühne¹¹ de Otto Brahm (1889) que confía en Gerhart Hauptmann para resolver estas anomalías y en Londres el Independent Theatre¹² de Jacob Thomas Grein (1891) que descubre a George Bernard Shaw. El grupo, no obstante, más paradigmático de este movimiento inicial en Europa sería el Teatro de Arte de Moscú¹³ (1898), dirigido por K. S. Stanislavsky, que llegaría a traspasar los límites europeos y se introduciría con gran fortuna en la escena americana. Sus protestas a favor de un teatro naturalista serán repetidas hasta la saciedad por toda la independencia teatral:

Damour, una adaptación que realizó Henrique de la novela de Zola. Posteriormente pasarían por el Théâtre Montparnasse y por el Théâtre des Menus-Plaisirs en el Boulevard de Strasbourg que luego se convertiría en el Théâtre Antoine. Tras estrenar obras de Ibsen –*Espectros* y *Pato salvaje*–, Strindberg –*La señorita Julia*– y Hauptmann –*Los Tejedores*–, entre otros, el 27 de abril de 1896 el Théâtre Libre ofrece su última función. Entre sus actores habría que recordar a Mévisto, Henry Mayer, Gémier, Janvier Damoye y al propio Antoine; y entre sus actrices a Mademoiselle Barny, Louise France y Lucie Colas. (Miller, 1966 [1931]: 26-27).

⁹ Lugné-Poë había sido director ya en el Théâtre d'Art de Paul Fort entre 1890 y 1893. Allí se representaron *Cenci* de Shelley, *Faustus* de Marlowe y *Les Uns et les Autres* de Paul Verlaine.

¹⁰ Este autor analiza esta oposición en términos sociológicos: «Paul Fort y Lugné-Poe, están, con Antoine y sus autores, en una relación de oposición homóloga desde la perspectiva de la procedencia social (mientras que Antoine no tiene más que una instrucción básica, Lugné-Poe, cuyo padre ha hecho toda su carrera en la banca, especialmente como subdirector de la Société générale en Londres, es un antiguo alumno del Lycée Condorcet)» (Bourdieu, 2002: 185).

¹¹ El grupo sería impulsado por dos periodistas, Theodor Wolff y Maximilian Harden quien escribiría en el *Die Gegenwart* del 27 de julio de 1889: «what is needed before everything else in the life of the German Theatre and especially in that of the capital city is freedom» (Miller, 1966 [1931]: 97). El grupo fue encabezado por un consejo de diez miembros y presidido por el Dr. Otto Brahm (1856-1912). Su primera función sería en el Lessing Theater el 29 de septiembre de 1889, un domingo, con *Espectros* de Ibsen y le seguiría en menos de un mes, el 20 de octubre, la obra de un autor fundamental para el grupo: *Vor Sonnenaufgang* (*Antes del amanecer*) de Gerhart Hauptmann (1862-1946).

¹² En 1891, cuando William Archer (1856-1924) urgía a la fundación de un «free theatre», George Moore adjuntaba a su ensayo sobre el teatro experimental francés otro titulado «The Necessity of an English Théâtre Libre». El primero que aceptó el reto fue Grein que se encargaba del Consulado del Congo y que encontraría en George Bernard Shaw su autor independiente. Utilizarían el Royalty Theatre como escenario y la primera función del grupo sería la ya muy conocida *Espectros* de Ibsen.

¹³ En 1898 Stanislavsky establece junto a Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943) el Moscow Art Theatre en busca de la verdad de la actuación. Para ello escogerían a un autor de raigambre también realista, Antón Chekhov (1860-1904) que entroncaría con el naturalismo.

We protested against the customary manner of acting, against theatricality, against pathos, against declamation, against overacting, against the bad manner of production, against the habitual scenery, against the star system which spoiled the ensemble, against the light and farcical repertoire which was being cultivated on the Russian stage at that time (Stanislavsky, 1927: 298).

La reacción de Stanislavsky nos descubre, además, nuevas anomalías que afectan no sólo ya a la realidad en escena, sino al propio sistema de producción. Durante el siglo XIX, efectivamente, ningún grupo amateur ni profesional había sentido la necesidad de un teatro no-comercial. Hasta entonces los directores se habían considerado a sí mismos como artistas y hombres de negocios sin crearse conflicto alguno, en el ámbito profesional, entre las dos funciones. Sirva como ejemplo el caso de George II (1826-1914), Duque de Saxe-Meiningen¹⁴, que llegó a crear su propia compañía mientras trataba de hallar su lugar en la unificación de Alemania. Sin embargo, al introducirse un «sistema combinado» en la década de 1870, donde el capital de la producción era financiado por hombres de negocios ajenos al arte dramático —piénsese en el «Sindicato Teatral» de los hermanos Shubert en Nueva York—, se produjo un cambio en el horizonte de expectativas. A partir de entonces se requiere que las producciones dramáticas sean del gusto no sólo de aquel público tradicional que cada compañía cultivaba sino del Gran Público, rechazándose por sistema todas aquellas producciones no rentables. El propio Benavente lo reconoce en sus reflexiones de *El Teatro del Pueblo*:

Es la obra dramática teatral, antes que obra de arte y obra literaria, relacionada con el público, espectáculo; negocio industrial, relacionado con los empresarios teatrales. Es natural que á satisfacer esas dos exigencias atiendan los autores; para ello basta con atender á la satisfacción del público. (Benavente, 1909: 10-11)

Contra esta situación se rebelarían los grupos del nuevo movimiento y llegarían a producir reacciones en los propios escenarios norteamericanos como la *Margaret Fleming* del autor y productor James A. Herne (1839-1901) en 1891 o la aparición en 1897 del Criterion Independent Theatre que se convertiría, de hecho, en la primera imitación del movimiento europeo.

Por otra parte, la transformación que se produce en la actuación gracias al naturalismo llevará a establecer una nueva relación entre el público y el actor. En el paradigma anterior, el actor representaba a personajes casi inmutables que reforzaban aspectos sociales compartidos con el público. Sin embargo, el realismo del nuevo paradigma impone una caracterización individual del personaje. Ya no se trata de encarnar a un héroe sino de comunicar una personalidad. Este aspecto será rápidamente asimilado por el teatro comercial que provocará todo un culto a la personalidad del actor-estrella contra el que reaccionará continuamente el Teatro Independiente.

Junto a esta corriente de teatros experimentales, aparece en Alemania el deseo de organizar un gran teatro de los trabajadores con obras a precios populares y que daría lugar al

¹⁴ Esta fue la primera compañía que contó con un director para diseñar toda la producción, sin establecer ningún tipo de escalafón entre los actores e implicándolos en la escena completamente. Se consideraban, además, las características del tiempo en el que la obra transcurría para diseñar el vestuario y el decorado. Aunque el gusto del duque era más bien romántico, el estreno de *Espectros* de Ibsen resultó todo un acontecimiento.

Freie Volksbühne¹⁵ en 1890 y dos años después al Neue Freie Volksbühne¹⁶, que surge al ser cesado del primero Bruno Wille, bajo la acusación de ser poco o nada socialista. En estos escenarios, directores como Piscator trasladan al lenguaje «documento» la posición vital que ya Zola impulsó con su «J'Accuse...!» en el caso Drayfus y que se convertirá en uno de los lenguajes más frecuentados de la independencia teatral. Dependientes de sindicatos u otras organizaciones obreras, en Inglaterra surgirán otros grupos como el Leeds Industrial Theater (1921-1925) del Reverendo Percival Gough que a su vez originará el Bradford Industrial Theater.

El simbolismo, por otra parte, al alejarse de este código «realista», descubrió en el paradigma burgués anomalías más profundas que tenían que ver con un reconocimiento sincero a un Yo que reclamaba autonomía absoluta. De ahí que este lenguaje demande un espacio autónomo e íntimo de representación, una teatralidad pura, lo poético por encima de lo narrativo, el símbolo como realidad suprema. Rápidamente surgen grupos que adoptan este lenguaje por toda Europa. En Alemania aparecerá el Intimes Theater (1895) de Max Halbe en Munich, que será el precedente de la Kammerspielhaus (1906) de Reinhardt; en España el Teatre Íntim¹⁷ (1898) del catalán Adrià Gual; y en Estocolmo el Intimate Theatre de Strindberg (1907).

Aunque el interés de todos estos colectivos por las nuevas dramaturgias impulsó la aparición de nuevos autores, el gran beneficiado de este movimiento inicial sería el director de escena quien terminaría por convertirse en el eje central a través del cual se desarrollaría la concepción y la realización de la producción escénica. Se resolvía así otra anomalía del paradigma anterior que, a pesar de haber introducido un sistema de producción similar al industrial en el teatro, no había creado, sin embargo, en la empresa teatral las figuras gerenciales oportunas para dirigir su producción.

Entre los marbetes utilizados para denominar a estos colectivos –Teatro Libre, Independiente, Íntimo, etc.– se encuentra también el de «Sunday Society» –Sociedad de Domingo– porque según relata Anna Irene Miller en su trabajo *The Independent Theatre in Europe*, era en este día cuando se reunían los grupos y hacían sus funciones¹⁸. A veces también se les denominaría *théâtre à côté* en clara referencia a un teatro que surgía al margen de los teatros públicos.

En Inglaterra, los primeros grupos en aparecer serán «Sociedades» como la Stage Society (1899) de Frederick Whelen, la Play Actors Society (1907) de James M. Barrie, William Archer y J.T. Grein o The Pioneer Players (1911) que dirigido por Ellen Terry tenderá a adoptar posiciones feministas en sus propuestas. Luego aparecerían los Repertory Theater por todo

¹⁵ Tendría su sede en el Ostend Theater de Berlín y serían sus fundadores los militantes del partido social-demócrata Bruno Wille, Julius Türk y Wilhelm Bölsche. Pasaron de tener 600 socios en el año de su fundación a más de 12.000 en 1908. En 1893 aparecería también en Hamburgo otro Freie Volksbühne dirigido por Gustav Falk y Otto Ernst.

¹⁶ Sus resultados cristalizarían en el Volks Theatre de la Kaiser-Wilhelm-strasse (1913), obra del arquitecto Oskar Kaufmann y del escultor Franz Metzner. En 1914 eran más de 50.000 los socios que sostenían esta iniciativa.

¹⁷ Véase: Gallén, E., «La reanudación del Teatre Íntim de Adrià Gual en los años veinte» en Dougherty-Vilches, *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1930)*, 165-73; Rivas Cherif (1923) «El Teatro íntimo», en *España* 374, Madrid, 11.

¹⁸ Un ejemplo de «Sunday Society» sería el grupo que Frederick Whelen crearía en 1899, Incorporated Stage Society. Algunas de sus primeras sesiones, como *You never can tell* de Shaw, serían censuradas. A pesar de ello, el grupo llegaría a presentar más de 200 obras en sus más de 40 años de existencia.

el país como el Manchester (1907) de Horniman, el de Liverpool (1911) de Basil Dean o el de Birmingham (1913) de Barry Jackson que tratan de copiar el modelo ruso del Teatro de Arte de Moscú donde todos sus integrantes comparten obligaciones y beneficios. La influencia rusa se deja también sentir en las compañías itinerantes, sobre todo a partir de la primera guerra mundial, que como la Arts League of Service¹⁹ (1919), de Henry Cavendish Bentick, adopta el espíritu del Theatre Mobile (1912) que había creado en San Petersburgo Alexandr Tairov. Su ejemplo será imitado también en el mismo Londres por The Repertory Players (1921) de Matheson Levy y por Lena Ashwell Players (1924) que llevan sus trabajos a las barriadas más pobres.

Otros grupos emplean sus esfuerzos en resolver una falta de cohesión nacional que no les aportaba el paradigma anterior. Así hay algunos que tratan de recuperar dialectos regionales como el Hardy Players (1908) de Frederick E. Hansford, en Dorchester, o los Huddersfield Thespians (1920) que trabajan sobre el yorkshire. Otros, en Irlanda, como el Irish Literary Theatre (1899) de Lady Gregory y el Ulster Literary Theatre (1904) de Joseph Campbell y Gerald Macnamara están ya asentando las bases de lo que Edward Martyn denominará el Irish Independent Theatre (1912) y que dos años después será simplemente Irish Theatre. Se refuerza así desde la independencia el sueño de Yeats de crear un Teatro Nacional Irlandés que ya en 1902 había originado en Dublín la Irish National Dramatic Company de los hermanos W.G. y F. Fay y que gracias al subsidio de A.E.F. Horniman podría asentarse en el Abbey Theatre y así convertirse en el Irish National Theatre. Algo parecido ocurrirá en Glasgow con la iniciativa del Scottish Repertory Theatre (1909) de Alfred Wareing y que en 1922 se convierte en la Scottish National Theatre Society. Y algo similar también ocurrirá con la Welsh National Drama Company de Walden en Cardiff desde 1914.

En España es Leopoldo Alas el primero en detectar la necesidad —ya en esa misma década finisecular— de crear unos «teatros de ensayo independientes» a imitación del resto de Europa. La concepción mercantil del teatro había llevado en la península al nacimiento del teatro por horas cuyo formato, sintético y funcional, será adoptado por el nuevo paradigma para generar sus producciones. Así se forjó una atmósfera favorable a la reacción que suponía el Teatro Independiente y que sería apoyada efectivamente por autores como Galdós, Benavente o Valle-Inclán (Rubio Jiménez, 1983: 636)²⁰; por empresarios como Emilio Mario o por críticos como José Yxart quienes veían en este movimiento una clara búsqueda de un «teatro de arte». Benavente, sin embargo, con la mirada puesta más en las iniciativas

¹⁹ El Arts League of Service representará entre las aldeas más pobres obras como *Wurzel Flummary* de A. Milne, *Sister Clare* de Laurance Housman, *The Curious Herbal* de Constance Smedley, *Riders to the Sea* de Synge o *Campbell of Kilmhor* de J.A. Ferguson.

²⁰ En efecto, ya en 1920 Valle-Inclán colabora en la distancia con el Teatro de la Escuela Nueva que por aquel entonces dirige su amigo Cipriano de Rivas Cherif y que intentaría el estreno de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, impedido finalmente por la policía. Rivas Cherif, a quien el autor considera la esperanza de la escena española, intentará fundar ese mismo año el Teatro de los Amigos de Valle-Inclán, un frustrado proyecto que tenía por objetivo la puesta en escena de los dramaturgos europeos más avanzados y de cuya dirección artística debía encargarse el propio escritor. Algunos años después, en 1926, los dos amigos participarán activamente en las sesiones de El Mirlo Blanco, el teatro de cámara que los Baroja tenían en el salón de su casa, donde se estrenará el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* y *Ligazón*; ese mismo año fundarán El Cántaro Roto, intento de llevar la experiencia privada de El Mirlo Blanco al ámbito comercial y que fracasará al poco de ser creado (Muñoz-Alonso López, 2003).

alemanas de un teatro obrero y adelantándose sorprendentemente a lo que ocurrirá en la siguiente fase, propone una emancipación absoluta del público burgués. De esta forma el Estado, que sería al mismo tiempo empresario y público,

pagaría el teatro, no para que dependiera de él, sino como se paga (ó se debiera pagar) á la magistratura, al magisterio; como se paga, y con largueza, al Poder moderador, juntamente para darles *independencia*, para que sean algo inmovible é inamovible sobre los cambios de política (Benavente, 1909: 21).

Con el cambio de siglo, y tras experiencias renovadoras como la del Teatro de Arte (1908-11) del crítico Alejandro Miquis (Rubio Jiménez, 1988a), se detectan anomalías también en la propia terminología. Ramón Pérez de Ayala –siguiendo la denominación que George Fusch había hecho en 1909 de «re-teatralización» frente al lenguaje naturalista– distingue con nitidez en 1915 entre arte «dramático» y arte «teatral», evidenciando así el desarrollo que por esas fechas había experimentado la dirección de escena y la escenografía. Así surgen figuras como la de Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte o Cipriano Rivas Cherif que se convierte en uno de los mayores promotores de la independencia teatral en los años veinte, fundando grupos como Teatro de la Escuela Nueva (1920-21)²¹, El Mirlo Blanco (1926-27)²², El Cántaro Roto (1927)²³ o El Caracol (1928-30)²⁴. En Roma, por otro lado, durante esta dé-

²¹ El Teatro de la Escuela Nueva fue fundado por Rivas Cherif en Madrid en 1920 y su objetivo era aproximar la cultura al pueblo siguiendo el modelo de «La liga de Solidaridad Internacional» de Henri Barbusse y tratando de combinar el «teatro del pueblo» de Gémier y el compromiso político de un teatro social. De esta forma y alternando los escenarios del Teatro Español, el Ateneo y el Hotel Ritz durante los dos años que estuvo activo el grupo pusieron en escena autores clásicos como *Consejos de Hamlet a los músicos*, basada en Shakespeare, *La guarda cuidadosa* de Cervantes o *Manolo* de Ramón de la Cruz, junto a trabajos contemporáneos como *El Rey y la Reina* de Tagore, *Jinetes hacia el mar* de Sygne, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, *La Voz de la vida* de Hjalmar Bergström, *Compañerito* de Agustín y Luis Millares, o *Farsa de la Reina castiza* de Valle-Inclán que sería censurada.

²² El Mirlo Blanco se funda en la casa madrileña de Carmen Monné de Baroja, en la calle Mendizábal, en 1926. Tenía un aforo para 70 espectadores y el precio de la entrada era de 20 pesetas. Allí se representaron obras de autores contemporáneos como *Diálogo con el dolor* de Isabel Oyarzábal de Palencia, *Trance* de Rivas Cherif, *El pobre* de José Bello y Rafael Alberti, *El viajero* de Claudio de la Torre, *Eva y Adán* de Edgar Neville o *Los cuernos de D. Friolera* y *Ligazón* de Valle-Inclán. Y allí se daba rienda suelta también a la creatividad de la familia. Así se llegaron a escenificar *Marinos vascos*, *El Maleficio* y *El Torneo* de Ricardo Baroja, *El gato de la Mère Michel* de Carmen Baroja y *Adios a la Bohemia* o *Arlequín, mancebo de botica* de Pío Baroja. Ver también: Rey Faraldos, G. (1985) «Pío Baroja y El Mirlo Blanco» en *RL* 93, 117-127; Hormigón, J.A. (1972) «De El Mirlo Blanco a los Teatros Independientes», en *CHA* 260, 349-54; Baroja y Nessi, C. (1998) *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 82-88.

²³ El Cántaro Roto surge en Madrid en 1927 con el entusiasmo de Rivas Cherif, Valle-Inclán, Josefina Blanco y la colaboración de López Rubio. Se instala en el recién inaugurado Círculo de Bellas Artes y ponen en escena *El Café* de Moratín, *Ligazón* de Valle-Inclán y *Arlequín, mancebo de botica* de Pío Baroja.

²⁴ El Caracol lo funda Rivas Cherif con Azorín en 1928 en la Sala Rex de la calle Mayor que tenía un aforo para 200 espectadores. En él colaboran también Salvador Bartolozzi, Felipe y Luis Lluich, Gloria Martínez Sierra, Eusebio Corbea, Juan Calibau, Ernesto Burgos, Magda Donato, Carmen de Juan, Natividad Zaro, Josefina Hernández, Antonio Ramón Algorta, Enrique Suárez de Deza y Esther Azcárate. Inauguran su andadura con un programa Azorín-Chéjov (*Lo invisible*, *Un duelo*, *Doctor Death de 3 a 5*, *La arañita en el espejo* y *El Oso*). Posteriormente estrenarán *Dúo* de Paulino Masip, *Asclepienia* de Juan Valera y *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, siéndoles censuradas el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca y *Las nueve y media, o por qué don Fabián cambia constantemente de cocinera* de Enrique Suárez de Deza. En 1930 se trasladarán al Teatro Español donde ponen en escena *La zapatera prodigiosa* de García Lorca y *El Príncipe, la Princesa y su destino* de Kuli Chen.

cada, aparece el Teatro degli Indipendenti de Anton Giulio Bragaglia (1922) que comienza a introducir los lenguajes vanguardistas en la independencia teatral.

Aunque la primera exploración de las anomalías, como vemos, se realiza en Europa, inmediatamente la otra gran nación revolucionaria, los Estados Unidos, se erige también contra la tiranía del monopolio industrial del teatro. A ello le alientan razones tanto económicas como artísticas:

the noncommercial theater movement has usually been studied as a rebellion against the artistic standards of the commercial theater. Just as important, perhaps, is the rebellion against the economic practices of the commercial theater: the leaders of the revolt tried to establish small, independent producing outfits, sometimes with permanent companies, and they hoped to bring about a resurgence of activity outside of New York (Poggi, 1968: xviii).

La exploración de estas anomalías en el teatro comercial de Norteamérica da lugar a «Little Theatres», tales como el Boston Toy Theatre (1911) de la Sra. Lyman Gale o el Chicago Little Theatre (1912) de Maurice Browne. En Nueva York en 1915 aparecen The Washington Square Players –del que luego emergerá el Theatre Guild– y The Neighborhood Playhouse de Alice and Irene Lewisohn que serán los antecedentes de lo que se denominará, tras la segunda guerra mundial, el Off-Broadway.

Estos «pequeños teatros» se enfrentaban a las compañías profesionales americanas poniendo en escena las nuevas dramaturgias europeas: Ibsen, Strindberg, Chejov, Shaw, etc. Al mismo tiempo se convierten en un laboratorio de ensayos para los nuevos dramaturgos norteamericanos que, como O'Neill en Provincetown Players (1916), crearán para ellos sus obras en un acto²⁵. El presidente de este último grupo mencionado, George Cram Cook, explicaría de forma ilustrativa las razones para crear colectivos como el suyo: «We have a theatre because we want to do our own thing in our own way. We believe that hard work done in the play spirit has a freshness not found in the theatre which has become a business» (Poggy, 1968: 111).

Junto a los Little Theatres aparecen también los Community Theatres que se diferencian de los primeros en no llevar sólo un nuevo teatro al público sino en tratar de hacer participar activamente a cada uno de los espectadores. En este sentido hay que recordar que ya el propio Rousseau, en los orígenes de la contemporaneidad, había defendido la fiesta en comunidad «como una ceremonia de unanimidad sin distinción de actores y espectadores» (Rubio Jiménez, 1983: 11). Formaciones como Prairie Playhouse (1915) de Jess Crafton, el Cleveland Playhouse (1915) o el Pasadena Playhouse (1917) de Gilmor Brown serían los precedentes de lo que se conocerá en los sesenta como teatro comunitario.

En ese último año de 1917, la escena americana recibe en Nueva York la gira del Théâtre du Vieux Colombier de Jacques Copeau (1879-1949) que acuden allí tratando de huir del conflicto bélico que se estaba produciendo entonces en Europa²⁶. No obstante, la gira que

²⁵ Jacinto Benavente había ya advertido en 1909 que «el teatro del porvenir, para acomodarse á la vida moderna, ó será teatro chico, ó tendrá que renunciar á ser teatro». Y más adelante comenta: «La obra en un acto, tan desdeñada hoy por las Empresas de género grande, debiera ser la mejor base de renovación de autores, un campo fecundo de tentativas, con menor riesgo de dinero y de tiempo perdidos del que supone para actores y Empresas el fracaso de una obra grande» (Benavente, 1909: 14-16).

²⁶ El Théâtre du Vieux Colombier que además de Copeau estuvo en esa gira formado por Charles Paquement, Gaston Gallimard, Jean Schlumberger, Charles Dullin y Louis Jouvet, se asentaría en el Garrick Theatre de la calle 35. Su anhelo, como lo imitaría luego Vilar en su TNP, era crear un teatro sin arco en el proscenio donde escena y sala se confundieran.

más va a influir en la escena americana será la que realice el Teatro de Arte de Moscú en la temporada 1922-23, donde dos de sus componentes –Richard Boleslavsky y María Ouspanskaya– decidirán establecerse en ese país y crear el American Laboratory Theatre, primer semillero del «método».

Ante el avance de los «Little Theatres»²⁷, en 1919, había aparecido en Nueva York el Theatre Guild, concebido como una cooperativa y disfrutando incluso de una sala propia. Su primera producción sería, curiosamente, *Los intereses creados* de Jacinto Benavente y aunque ésta no obtuvo un rotundo éxito, sí que lo tuvieron producciones posteriores, que con la influencia del Teatro de Arte de Moscú impulsarían al grupo a formar una compañía de repertorio.

La mayoría de estos grupos, no obstante, al tener cierto éxito se trasladaban al teatro comercial. Esto hizo que a lo largo de la década de los veinte los «Little Theatres» fueran perdiendo fervor revolucionario y se convirtieran en clubs donde se trataba únicamente de repetir los éxitos de Broadway.

En Francia, a la vuelta del Vieux Colombier a París, Charles Dullin crea en 1922 el Atélier y lo ubica en el Théâtre Montmartre. Allí representarán obras de Pirandello y Goldoni así como *La vida es sueño* de Calderón, o *Monsieur de Pygmalion* y *Le Comte Alarcos* de Jacinto Grau²⁸. En 1923 aparece la Chimère de Gaston Baty en La Baraque y en 1924 su Studio que tendrá como fundador a Jacques Hébertot. En 1927, Antonin Artaud, se separa del grupo surrealista de Breton y funda el Théâtre Alfred Jarry²⁹ que, en honor a su mentor, trataría de ensayar los primeros experimentos de crueldad dramática. Su cierre en 1929, unido al colapso económico de Wall Street, puede considerarse el final de la primera fase ya que como explica Poggy: «The end of prosperity marked the end of financial support from wealthy patrons» (Poggy, 1968: 146).

En estos años la independencia teatral ha explorado las anomalías de un paradigma que mostraba una gran resistencia a implementar los valores de las revoluciones contemporáneas. Gracias a la independencia se desarrollan estrategias que introducen nuevos lenguajes –Naturalismo, Simbolismo, Vanguardias– que extienden esos valores al hombre común y generan nuevos sistemas de producción teatral. La exploración de las anomalías, sin embargo, en lugar de refundar el paradigma burgués, descubre una problemática teatral específica que a partir de la segunda guerra mundial traerá inevitablemente la instauración del nuevo paradigma del Teatro Independiente.

4.2. Fase II. Reconocimiento de los problemas: del Subsidio Nacional al Teatro Comunitario (1930–1955)

Tras la crisis mundial de 1929 y la desconfianza que ésta produce en el sistema capitalista burgués, se genera en los gobiernos la necesidad de apostar por formas innovadoras

²⁷ De los 50 grupos que había en 1917 se pasaría a los 300 ó 400 en 1922, a los 500 en 1925 y a más de mil grupos en 1929 (Poggy, 1968: 107).

²⁸ Según cuenta Miller, el Atelier se especializó en obras de autores italianos y españoles, según parece debido a la relación estrecha que mantenían con el autor Alexander Arroux, cuya esposa brasileña era una estudiante de literatura española (Miller, 1966 [1931]: 87).

²⁹ La experiencia del Théâtre Alfred Jarry duraría dos años y tendría su primera función el 2 de junio de 1927 con *Les Mystères de l'Amour* de Roger Vitrac en el Théâtre Grenelle. Le seguirían *Victor ou les Enfants ou pouvoir*, *Gignone* de Max Robur, *Fantage de Midi* de Claudel, *La Madre* de Gorki, *Ventre brûté ou la Mère folte* de Artaud y *El sueño* de Strindberg.

que alienten, especialmente, la esperanza del hombre contemporáneo por alcanzar aquellos valores revolucionarios que se consideran universales. Aquí es donde las anomalías de la fase anterior se convierten en una problemática específica cuyas soluciones tratan de hallarse desde las instituciones gubernamentales. Así se diseña el Federal Theatre Project (1935-39) en Norteamérica que toma el relevo de la independencia, ofreciendo las estrategias organizativas más eficaces y configurando la teoría teatral que más va a influir en esta época: el método de Stanislavsky.

El Federal Theatre Project, impulsado directamente por la administración Roosevelt, se concibe como un medio de superar la crisis económica y moral de aquellos años. Según postulaba su directora, Hallie Flanagan, que hasta entonces había sido la responsable del Vassar Experimental Theatre de Poughkeepsie, Nueva York

the stage too must experiment –she told her regional and state directors– with ideas, with psychological relationship of men and women, with speech and rhythm forms, with dance and movement, with color and light... (Poggy, 1968: 101-102).

De todos los proyectos examinados para resolver la crisis se optó por la propuesta de Elmer Rice que planteaba una descentralización y una adaptación a las necesidades de cada comunidad (Rice, 1959: 150). De este gran proyecto formarían también parte Orson Welles y John Houseman que montarían en 1937 el Mercury Theater en un intento de producir obras clásicas que se adaptasen, efectivamente, al público de su época. El proyecto quedaría interrumpido, a las puertas del conflicto bélico, por el Comité de Actividades No Americanas que unos años después expulsaría también a Bertolt Brecht (Brown, 1979: 36).

Durante los treinta, y fruto de esta reactivación de los ideales contemporáneos, aparecieron grupos de jóvenes que se rebelaban tanto contra el teatro comercial como contra los restos de aquel teatro no-comercial de las décadas anteriores. En 1931 el Theatre Guild –que había sido creado en 1919 y que seguiría produciendo hasta 1944– se escinde en dos, agrupándose los miembros más jóvenes –Lee Strasberg, Harold Clurman, Cheryl Crawford, Sanford Meisner y Morris Carnovsky– en el Group Theatre, un colectivo más comprometido en dar respuestas a los problemas sociales de su época y con una clara apuesta ya por el «método» de Stanislavsky. Serán precisamente algunos de sus miembros como Cheryl Crawford, Elia Kazan y posteriormente Lee Strasberg quienes ya en la inmediata posguerra creen el Actor's Studio (1947).

En ese momento, varios jóvenes profesionales que no tenían acceso a producir en Broadway deciden alquilar una serie de locales de renta baja durante el verano. Así aparece el Off Broadway, alejado de los teatros de Times Square, y que no podría evitar, a pesar de sus intenciones, caer en las redes del éxito. El dilema entre seguir en un teatro libre pero nada rentable o trasladarse a un teatro comercial con sus consabidas restricciones haría dudar a grupos como el Circle in the Square (1951) de José Quintero³⁰, el Phoenix Theatre (1953) de Norris Houghton o el Living Theatre (1947) de Julian Beck y Judith Malina. Este

³⁰ En 1952, el Circle in the Square de José Quintero triunfaría con la obra de Tennessee Williams *Summer and Smoke*. El asumir el éxito significaba trasladarse a un teatro comercial en el que el alquiler era mayor, los costes y los gastos más altos y la libertad menor. Y si no lo hacían habrían de seguir comiendo en una cocina común en el viejo Night Club de la Sheridan Square a tres dólares por semana, y durmiendo en un dormitorio también común o en el mismo escenario (Poggy, 1968: 173).

último, al continuar desde el anarquismo, el experimento de crueldad artaudiana³¹ sufrirá con mayor virulencia los ataques de la administración a través del Departamento de Bomberos que les clausurará gran parte de sus locales.

La iniciativa del Federal Theatre tendría, también, bastantes similitudes con proyectos sustentados en España por el gobierno republicano como La Barraca (1931) de García Lorca, El Búho (1934) de Max Aub o el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas (1931-1936)³² de Alejandro Casona que, en su esfuerzo de llevar la cultura al pueblo, serían todos ellos aplaudidos incluso por Falange, constituyendo así un engarce sorprendente con la posguerra. En ésta serían precisamente iniciativas falangistas las que trataron de generar un teatro nuevo. Así aparecen Arte Nuevo (1945) de Alfonso Sastre y La Carátula (1946) de José Gordón y José M^a de Quinto donde participaría José Franco que provenía del Teatro Escuela de Arte de Rivas Cherif. En 1946 también aparecen, aunque más conectados con las ideas de los «little theatres» o teatros de cámara, Dido Pequeño Teatro de Trino Martínez Trives y Josefina Sánchez Pedreño y El Duende de Juan Guerrero Zamora.

En Londres, frente al West End, monopolizado por un grupo muy reducido de empresarios como Prince Littler, se creó en 1946 el Arts Council cuyo objetivo inicial era «to be a marginal effort on the fringes of the main commercial theatre system» (Elsom, 1976: 127). En 1945, sin embargo, había aparecido ya el Theatre Workshop de Joan Littlewood que planteaba un trabajo colectivo donde hablaba directamente de lo que estaba pasando en su comunidad y utilizaba para ello tanto lenguajes naturalistas como brechtianos (Elsom, 1976: 100). En 1947 Brecht había regresado a Europa y en 1949 había aceptado dirigir el Berliner Ensemble pero su influencia no será advertida —salvo excepciones como la de Littlewood— hasta los años sesenta. Así tampoco la labor del Theatre Workshop con su lenguaje documental, vinculado de alguna forma con aquel Zola acusador, no llegaría a dar sus frutos hasta esa década prodigiosa donde proliferarían por cualquier parte grupos de actores que afincados y dedicados al estudio de sus respectivas regiones utilizarían el escenario como un reflejo social.

Ambas vías —el «pequeño teatro» y el comunitario— se extenderán también por el resto del continente americano, especialmente por Argentina. Grupos como el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta (1930), el Teatro Proletario (1933) de Ricardo Passano, el Tinglado (1939) de Onofre Lovero o el Fray Mocho, Teatro Popular Independiente (1951) de Oscar Ferrigno³³ serán claves a lo largo de todo este proceso donde se querrá ver «la utopía del teatro como

³¹ Al no disponer de autores atractivos para sus concepciones escénicas, estuvieron realizando dramaturgias sobre textos no dramáticos de artistas como Gertrude Stein, Paul Goodman, Kenneth Rexroth, Pablo Picasso o T.S. Eliot.

³² El Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas se funda en Madrid en 1931 bajo la presidencia de Manuel B. Cossío y con la colaboración de Antonio Machado, Alejandro Casona, Enrique Azcoaga o Rafael Dieste que se encargaría del Teatro guiñol. Véase Rey Faraldos, G., «El teatro de las misiones pedagógicas» en Dougherty-Vilches (1992), *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1930)*, Madrid, CSIC-Fundación García Lorca-Tabacalera, [153-164]; Krane Paucker, E., «Cinco años de misiones» en *Revista de Occidente* 7-8, 233-68.

³³ Óscar Ferrigno vive en París entre 1948 y 1950 y de ahí recoge «las técnicas de Jacques Copeau y su idea del comediante y el director como servidores del texto, la escena vacía de escenografía, el decorado dinámico; la rítmica, el uso de la música en el juego teatral de Jacques Dalcroze y George Pitoëff; la concepción de la improvisación de Stanislavski y Charles Dullin; y especialmente la noción de coro o juego dramático de Joan Doat, Charles Antonetti, Jacques Roux y Leon Chancerel» (Pellettieri, 1997: 76-77). Osvaldo Dragún creará su dramaturgia en íntima discusión con Óscar Ferrigno.

modulador de los cambios sociales» (Pellettieri, 1997: 38). En Uruguay se atreven, incluso, a crear en 1947 una Federación Uruguaya de Teatros Independientes³⁴. De ahí emergerá, tras la fusión del Teatro del Pueblo (1930) de Manuel Domínguez Santamaría y La Isla de los niños de Atahualpa del Cioppo, el mítico grupo El Galpón (1949) (Campodónico, 1999: 14). En Chile en 1941 había aparecido ya, en una línea similar, el Teatro Experimental de Pedro de la Barra en la Universidad de Chile y poco después, el Teatro de Ensayo de Pedro Mortheiru en la Universidad Católica de donde surgiría en 1955 el grupo Ictus que contaría pronto con las dramaturgias de Jorge Díaz. Y en México en 1942 Seki Sano, que había sido ayudante de Meyerhold en la Unión Soviética, fundaría el Teatro de las Artes, introduciendo así en el país el método stanislavskiano. Su influencia será puesta de relieve entre el grupo de dramaturgos que provenían del Teatro de Ulises (1928) de Antonieta Rivas Mercado o su corolario el Teatro de Orientación (1932) de Celestino Gorostiza.

Durante esta segunda fase, la independencia teatral ha intentado, a través de la institucionalización de sus lenguajes y de sus instituciones, solucionar los problemas que acuciaban al paradigma teatral burgués. Ha conseguido establecer un método de actuación que no sólo afectará al campo teatral sino que se convertirá en la gran referencia de las artes audiovisuales. Ha respondido con rapidez a la necesidad de un compromiso que le exigía la sociedad y ha establecido circuitos de producción eficaces a través de los cuáles emergerá el nuevo paradigma. Todo está ya preparado para la revolución artística de los años sesenta y el cambio de paradigma que traerá consigo.

4.3. Fase III. La instauración del nuevo Paradigma: El Teatro Independiente (1956-1973)

La postura comprometida de las dos primeras fases da paso ahora a unos nuevos colectivos que se sienten agredidos no tanto por el teatro comercial como por el propio sistema. En esta tercera fase el Teatro Independiente se convierte en ese nuevo paradigma que va a responder con mayor adecuación a los problemas planteados en la crisis del paradigma teatral burgués. Fruto de los cambios que ha experimentado la sociedad occidental en el último siglo, el nuevo paradigma emerge superando los límites de la actividad artística y configurando una vía de transformación posible de la sociedad. Los modelos que adoptan los grupos ya no provendrán de una influencia europea o norteamericana sino que será precisamente su oposición a estas sociedades lo que caracterice su actividad en esta fase. Es el momento en el que se importan técnicas y filosofías orientales en las que se deposita la confianza que se retira de la razón europea y donde la utopía rige las decisiones más elementales.

En 1956, al tiempo que Littlewood estrena en Stratford-ate-Bowe *The Quare Fellow* de Brendan Behan –que había sido también estrenado en Dublín en 1954 por el Pike Theatre

³⁴ En marzo de 1948 forman parte de la F.U.T.I.: Teatro Experimental, Grupo Topsis, Teatro Experimental Universitario de Tacuarembó, Teatro Libre, El Tinglado, Teatro Independiente La Barraca, Teatro del Pueblo, El Teatrito de Florida, Teatro del Liceo Nocturno, Teatro Universitario de Uruguay, Aficionados Teatrales de Minas, Agrupación Teatral Atenea, Agrupación Julián García Rondeau y Compañía Odeón. Posteriormente se irían sumando al año siguiente La Isla de los Niños, Club de Teatro y El Galpón; en 1950 La Farándula; en 1953 La Escena y La Máscara; en 1954 el Teatro Moderno y el Teatro Circular; en 1955 Teatro Libre. (Rela, 1994: 188)

de Alan Simpson—, el Royal Court lleva a escena la obra de John Osborne, *Look Back in Anger*, donde las frustraciones de la descolonización se focalizan en una juventud que opta por no tomar partido en la sociedad que hereda de sus padres.

El Off Broadway durante los sesenta está ya ofreciendo más producciones por temporada que el mismo Broadway. Los límites entre lo profesional y lo independiente se diluyen aunque el éxito hace que los costes de producción se disparen. De 1963 a 1965, el coste medio semanal subió de 2.850 a 3.250 dólares. Los precios de la butaca no pudieron alterarse y esto hizo que en una de las mejores temporadas, la de 1966-67, solo cuatro de las 53 producciones del Off Broadway consiguieran un éxito económico. De ahí surge la necesidad de crear un Off Off Broadway que tendrá su sede en los Cafés de Greenwich Village. En 1958 Joseph inaugura su Caffè Cino, apareciendo posteriormente el Take 3, el Café Roue, el Café Manzini y ya, en el verano de 1962, el Café La Mama de Ellen Stewart. Estos locales sufrirían el acoso también de los Departamentos de Licencias, de Construcción y de Bomberos como había ocurrido con los locales del Off Broadway. La gran diferencia que este movimiento tiene con el anterior es que aquí «nobody gets paid» (Poggy, 1968: 196), y, por lo tanto, se deja abierta la puerta a la utopía que concibe el hecho teatral como un encuentro de directores, autores y actores donde explorar en comunidad nuevos caminos y crear un sentido de vida colectivo.

Es el mismo espíritu que lleva a Stephen Joseph y Peter Cheeseman a crear un «theatre-in-the-round» en el mismo año de 1962 en un viejo cine de Stoke-on-Trent, Inglaterra, y a trabajar en aquel teatro documental y comunitario que iniciara Littlewood. Arnold Wesker, por su parte, trataba ya de no depender tampoco del Arts Council buscando, en 1960, la financiación para su Centre 42 a través de los sindicatos. El compromiso político, fundamentalmente de raíz marxista, creció tras la visita en 1967 de compañías del Off Off Broadway como La Mama o el Open Theatre de Chaikin. Entonces aparecen grupos mucho más radicales en Gran Bretaña como el Agitprop Theatre (1968), que luego se denominará Red Ladder, o la 7.48 Company de John McGrath (1972) y el Joint Stock de Max Stafford-Clark y William Gaskill.

La radicalidad en las propuestas afecta también a la Europa de influencia soviética que aporta al paradigma una conexión esencial entre la vanguardia y el compromiso político. Así aparecen grupos como Cricot 2 (1955) de Tadeusz Kantor, el Mime Theatre (1958) de Tomaszewski o el Trzynastu Rzedów Theater (1959) de Grotowski en Polonia.

La revolución cultural que supuso esta fase llevó a muchos grupos al exilio y generó graves tensiones con las autoridades nacionales. En 1961, al ser invitado el Living Theatre al festival Théâtre des Nations de París, el gobierno se opondría rotundamente a que ellos fueran la representación norteamericana: «You ask me —dirían a Julian Beck en una oficina— to help you get to Europe with one play about fairies, another about junkies, and a third by a Commie. Do you think I'm nuts?» (Poggy, 1968: 179).

A pesar de ello, triunfarían en el festival con *Many Loves* de William Carlos Williams, con *The Connection* de Jack Gelber y con *In the Jungle of Cities* de Brecht. Esto no evitó que, en 1963, la administración embargara sus propiedades y condenara por unos meses a Julian y a Judith a prisión. Tras cumplir su condena se exiliarían a Europa donde ejercerían una gran influencia sobre el movimiento independiente.

En el resto del continente americano, la independencia se consolida también como un paradigma fuertemente comprometido con su audiencia: en Argentina aparece El Teatro de

los Independientes (1952) de Onofre Lovero; en Paraguay el Teatro Experimental Asunceno (1958) de Tito Jara Román y el Aty Neé (1975); en Chile el Teatro Popular Aucán³⁵ (1962) de Emilio Martínez Soto-Aguilar y la Central Única de Trabajadores³⁶ (1966) de Víctor Torres; en Colombia La Candelaria (1966) de Santiago García y el Teatro Experimental de Cali (1969) de Enrique Buenaventura; en Cuba el Teatro Escambray (1968) de Sergio Corrieri; en Venezuela Nuevo Grupo (1967) de Isaac Chocrón y Rajatabla (1971) de Carlos Jiménez; en Perú el Yuyachkani (1971) de Miguel Rubio; en Nicaragua el Nixtayolero (1979) de Alan Bolt; y en Ecuador, entre otros, el Teatro Independiente (1954) de Francisco Tobar García, el Teatro Popular Ecuatoriano (1966) y el Teatro de la Barricada (1968), ambos de Fabio Paccioni, el Teatro Ensayo Libre (1969) de José Ignacio Donoso o Malayerba (1979) de Aristides Vargas.

En esta fase el deseo de independencia se confunde con el anhelo por recuperar aquella comunidad imaginada, libre de tensiones, que se había perdido en el paso a la contemporaneidad. Esto lleva a la proliferación de Festivales en los que se trata de compartir ese mismo sentimiento y experimentar, aunque sólo sea temporalmente, el paraíso perdido. Así surgen Festivales por toda Europa como el de Nancy, creado en 1963 por Jack Lang, el de Parma, el de Zagreb o el Festival Cero de San Sebastián que, organizado por Los Goliardos en 1970, quedaría interrumpido en un auténtico *performance* de independencia. En este Festival, se darían cita los nombres más representativos de la independencia teatral en España: la Escola D'Art Dramatic Adrià Gual (1960) de Ricard Salvat, Els Joglars (1962) de Albert Boadella, Los Goliardos (1964) de Ángel Facio, el Grupo Cátaro (1967) de Alberto Miralles, Bululú (1968) de Malonda, el Teatro Experimental Independiente (1968) de José Carlos Plaza y William Layton, Ditirambo (1970) de Luis Vera, Tábano (1968) de José Luis Alonso de Santos o el Lebrijano de Alfonso Jiménez.

Alrededor del Festival de Edimburgo, que había sido creado en 1947 junto al de Avignon en Francia, aparecerán en esta década las «fringe companies» cuya «marginalidad» apuntaba no tanto a su situación periférica respecto al sistema de producción teatral como a una «sociedad alternativa» que cobrará su gran significación política con el Mayo del 68. Aquí surgen, por ejemplo, las sesiones de Charles Marowitz y Peter Brook sobre la crueldad artaudiana en LAMDA o el Traverse Theatre Club de Jim Haynes que tenía su sede en un antiguo burdel.

Estos festivales se convierten en el mejor escenario en el que explorar las posibilidades del *performance*. La concepción de la representación como realidad primaria, liberada de la secuencia lógica causa-efecto que había mantenido hasta entonces con el texto, genera principalmente el rechazo a la autoridad —ya sea la del autor, la del director o del actor estrella—, invalidando así los medios de producción teatral vigentes hasta el momento. Esto lleva a generar estrategias en las que suplir estas funciones a través de dramaturgias colectivas y de nuevos sistemas de actuación —principalmente el de Grotowski— que se enfrentan con el viejo método de Stanislavsky y que buscan en los talleres-laboratorio alternativas como la del Open Theatre (1963) de Joseph Chaikin —un actor procedente del Living Theatre— o el Performance Group (1967) de Richard Schechner. El método de Grotowski aporta una concepción del cuerpo orgánica que corresponde con mayor precisión a la imagen que el Yo contemporáneo tiene de su cuerpo en el proceso de personalización. Eugenio Barba desde su Odin Teatre, fundado en Holstebro, Dinamarca, en 1964, extiende el método de

³⁵ Aucán significa «rebelión» en mapuche. Sus miembros pertenecían al Partido Comunista.

³⁶ El grupo se compone de diversas compañías anteriores como Teatro de La Quinta, Teatro del Pueblo y Teatro de la Fundación Nogaes.

Grotowski por toda la independencia teatral y él mismo acepta que su obra ya se está produciendo en un nuevo paradigma que él denomina «el tercer teatro».

La posición experimental del nuevo paradigma es indisociable de la adopción de un compromiso político a través del cual se trata de recuperar las audiencias particulares que habían sido arrebatadas por aquel «sistema combinado» en la génesis del movimiento. Así hay que entender la coexistencia en un mismo paradigma de estrategias tan radicales como la de San Francisco Mime Troupe de R. G. David, la de las marionetas en la granja de Bread and Puppet de Peter Schumann, o la de las técnicas guerrilleras del Teatro Campesino (1965) de Luis Valdez³⁷ en California, el Intar (1966) de Max Ferra en Nueva York o el Teatro Chicano (1968) de Guadalupe Saavedra en Los Ángeles, que tanta vinculación tendrán con las propias estrategias del Teatro Arena (1975) de Augusto Boal.

A partir de la utópica –y sin duda paradójica– ocupación del Théâtre Odéon de París, liderada por el Living Theatre en la primavera revolucionaria de mayo del 68, y sobre todo tras la crisis económica del 73, la independencia teatral constituye ya un paradigma perfectamente establecido. Sus lenguajes se han instaurado en los teatros oficiales de todas las sociedades abiertas y sus principios alientan la generación de nuevos teatros regionales, autonómicos e incluso indígenas, al tiempo que siguen estimulando la experimentación en las salas alternativas.

El proceso de personalización que afecta al Yo contemporáneo ha encontrado en el paradigma del Teatro Independiente un instrumento eficaz a través del cual el Yo-ciudadano experimenta su pertenencia a una comunidad determinada. Su estructura flexible se adecua a la expresión que demanda la autonomía de ese Yo y al mismo tiempo le ofrece unas vías de cohesión para reconocerse en grupos heterogéneos. El Yo confía de esta forma plenamente en el paradigma de la independencia teatral para alcanzar los valores siempre relativos que han inspirado –y aún inspiran– las revoluciones contemporáneas.

Referencias bibliográficas:

- ALBA PEINADO, C. (2005), *Ángel Facio y los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*, Alcalá de Henares: Universidad.
- ANDERSON, B. (1983), *Imagined Communities*, Londres-Nueva York: Verso.
- BENAVENTE, J. (1909), *El Teatro del Pueblo*, Madrid: Librería de Fernando Fé.
- BERENGUER, Á. (2004), «Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿De qué se venga Don Mendo?» en Romero Ferrer, A. y M. Cantos Casenave (eds.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, 57-98.
- BOAL, A. (1975), *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Río de Janeiro: Civilização Brasileira, [col. «Teatro Hoje» vol. 27].
- BOURDIEU, P. (2002), *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, [3ª ed.].
- BROENE, L. (1979), «Federal Theatre: Melodrama, Social Protest, and Genius», en *Quarterly Journal of the Library of Congress*, [Vol. 36 No. 1, Winter, 18-37.]

³⁷ El Teatro Campesino se crea en California en la Unión de Campesinos de César Chávez. Luis Valdez, que se había formado en el San Francisco Mime Troupe, convierte al colectivo en un grupo de calle con ocasión de la *Marcha de Delano a Sacramento* en 1966 con motivo de la guerra de Vietnam.

- CAMPODONICO, C. (1999), *El vestuario se apollilló. Una historia del Teatro El Galpón*, Montevideo: La banda oriental.
- CARLSON, M. (1984), *Theories of the Theatre. A historical and critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- DIDEROT, D. (1920) [1830], *La paradoja del comediante*, Madrid: Calpe [Trad. Ricardo Baeza].
- ELSON, J. (1976), *Post-War British Theatre*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- FERRERER MORO, J. (1991), *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- FILLER, W. (1977), *Contemporary Polish Theatre*, Warsaw: Interpress Publishers.
- GOLDBERG, E. (2004), *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, Barcelona: Crítica.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1961), *Historia del Teatro Contemporáneo* (4 vols.), Barcelona: Juan Flors.
- HOBBSBAWN, E. J. (1991), *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona: Crítica.
- HOWE, P. P. (1911), *The Repertory Theatre: a Record and a Criticism*, New York: Kennerley.
- INNES, Ch. (1995) [1981], *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México: FCE.
- KUHN, Th. S. (2001), *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- LIPOVETSKY, G. (2005) [1983], *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.
- LITTLE, S. W. (1972), *Off-Broadway. The prophetic theater*, New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- MEYERHOLD, V. E. (2003), *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos, (7ª ed.).
- MILLER, A. I., (1966) [1931], *The Independent Theatre in Europe. 1887 to the Present*, New York: Benjamin Bloom.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (ed.) (2003), *Teatro Español de Vanguardia*, Madrid: Castalia.
- PELLETTIERI, O. (1997), *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- PICAZO, G. (1993), «La Performance: De las primeras acciones a los multimedia de los ochenta» en *Estudios sobre Performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro-Productora Andaluza de Programas.
- POGGI, J. (1968), *Theater in America. The impact of Economic Forces, 1870-1967*, Ithaca-New York: Cornell University Press.
- POPPER, K. R. (1981) [1945], *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Paidós.
- RELA, W. (1994), *Teatro Uruguayo 1808-1994*, Montevideo: Academia Uruguaya de Letras.
- RICE, E. (1959), *The Living Theatre*, New York: Harper & Brothers.
- ROUSSEAU, J. J. (1989), *El contrato social*, Madrid: Yericó, (2ª ed.).
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid: Playor.
- (1988a), «El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias», en *Siglo XX/20th Century*, 5, 25-33.
- (1988b), «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)» en DÍEZ BORQUE, J. Mª, *Historia del Teatro en España*, Madrid: Taurus.
- STANISLAVSKI, C. (1927), *My Life in Art*, Little: Brown.
- (1968), *Un actor se prepara*, México: Constancia, [9ª ed.].
- STASIO, L. de (2003), «Las formas de la provocación cómica del Teatro Independiente al final de la dictadura», en CANTOS CASENAVE, M. y ROMERO FERRER, A. (eds.), *La Comedia Española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz: Universidad, 305-314.
- VERSENYI, A. (1996), *El teatro en América Latina*, Cambridge: University Press.
- WEINBERG, B. (2003), *Estudios de Poética clasicista*, Madrid: Arco/Libros.
- YXART, J. (1894-96), *El Arte Escénico en España*, Barcelona: La Vanguardia, [2 vols.].
- ZOLA, É. (1998) [1898], *¡Yo acuso...!*, Barcelona: Curso.

En Internet

- LOPE DE VEGA (2002), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, (ed. De J. M. Rozas), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [www.cervantesvirtual.com]