5

Cuadernos de Teatro



Seminario de Estudios Teatrales Laboratorio de Teatro Contemporáneo

El sentido actual del teatro

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

JUAN ANTONIO HORMIGÓN Zaragoza (1943)

Dramaturgo.

Catedrático de Dirección de Escena de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Secretario General de la Asociación de Directores de Escena de España (A.D.E.).

Director de la Revista y Publicaciones de la A.D.E.

- Entre sus numerosas publicaciones señalaremos.
- Obras teatrales:
- Judith contra Holofernes (1973), Excluida del Paraíso (1991), Esto es amor y lo demás... y Batalla en la Residencia (1992), A la sombra de las luces (1993), Comienzo de la era del hierro (1994), ¿Qué hizo Nora cuando se marchó? (1994).
- Ensayos:
- Ramón del Valle Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo (1972), Teatro, realismo y cultura de masas (1974), Brecht teórico (1979), Trabajo dramatúrgico y puesta en escena (1991), etc.
- Ediciones y recopilaciones:
- Investigación sobre el espacio escénico (1970), Textos Teóricos de Meyerhold (1972, primera edición y 1993 segunda edición), El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo (1983), Fabià Puigserver: hombre de teatro (1993), Goldoni: Mundo y Teatro (1993), etc.

Cuadernos de Teatro



Seminario de Estudios Teatrales Laboratorio de Teatro Contemporáneo

El sentido actual del teatro

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

Seminario de Estudios Teatrales

Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1993-94

AULA DE TEATRO UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Director FRANCISCO J. CORPAS RIVERA

Este quinto cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en Marzo de 1995 en la imprenta IMAGRAF de Málaga

Palabras preliminares

En el Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, durante los cursos 1992-93 y 1993-94, tuvieron lugar una serie de conferencias, impartidas por especialistas de renombre, sobre un tema, tan apasionante como complejo, cual es el del sentido del teatro en nuestros días. Fruto de ese ciclo de conferencias son estos Cuadernos de Teatro, de los que el presente hace el número cinco, y cuya edición viene a coincidir con el «Día Mundial del Teatro» que se celebra el próximo 27 de marzo. Su presentación, en uno de los actos programados para esa fecha, es prueba evidente del decidido afán de la Universidad de Málaga por sumarse a tan notable acontecimiento cultural y señal inequívoca del interés que esta Universidad tiene por promover el estudio y la práctica de las actividades teatrales.

A la visión de Juan Antonio Hormigón sobre El sentido actual del Teatro, que ahora publicamos, le han precedido, en los cuatro anteriores números de estos <u>Cuadernos</u>, los ensayos de Miguel Romero Esteo, de Francisco Valcarce, de José Antonio Sánchez y de Marianne van Kerkhoven. En todos ellos, con certera agudeza y la especial sagacidad que caracteriza a los conocedores profundos del asunto que aquí nos trae, se ofrece un planteamiento sobre la problemática del teatro contemporáneo que puede calificarse, cuanto menos, de clarificador. Las páginas de Juan Antonio Hormigón, que siguen, son un planteamiento que incita a la necesaria polémica y un contundente epílogo al difícil tema desarrollado a lo largo de las variadas intervenciones en los ciclos de conferencias de la Universidad de Málaga que dieron orígen a estos <u>Cuadernos de Teatro</u>.

Porque el planteamiento de las cuestiones es un signo de vitalidad, porque la búsqueda de la verdad y del saber es siempre una tarea inacabada que necesita del esfuerzo y de la ilusión de todos, la Universidad promueve reflexiones como las publicadas en estos <u>Cuadernos</u> y agradece a cuantos, con meritorio esfuerzo, han hecho posible tareas como ésta, que no acaban ahora, sino que se hacen crecer a través del tiempo y de la vida. Y todo ello en el decidido convencimiento del valor que el teatro debe tener en la sociedad contemporánea.

> Pedro Rodríguez Oliva Director General de Cultura

Introducción

"Los opresores de nuestro tiempo hacen teatro, no en el teatro, sino en la calle y en las salas de reunión, en sus viviendas y en sus cancillerías".

B. Brecht

"El arte de la interpretación utilizado como disfraz para mostrar lo que no se es o incluso lo contrario de lo que se es, no sólo está presente en lo que ciertos individuos manifiestan sino en la entraña de su discurso".

Juan Antonio Hormigón

Sigue diciendo Hormigón que determinadas leyes electorales, invocaciones a la estabilidad confundidas con la dirección personalizada de los asuntos públicos y la utilización de los medios de comunicación, dudosamente "libres", en los que las dotes interpretativas frente al gran público de determinados dirigentes, convierten en respetables políticos y en ecuánimes caballeros a una constelación de aventureros insertados en los ámbitos empresariales y financieros.

En contraste, esta disponibilidad de los medios de difusión para con los sectores mencionados se vuelve tamiz interesado, por criterios de "rentabilidad", con el mundo de la cultura.

Salvo en contadas y honrosas ocasiones, lo noticiable y rentable sólo se encuentra en los comportamientos personales escandalosos de los protagonistas, nunca en sus aportaciones nobles al ámbito artístico en que se desenvuelven. Esta actitud sigue consagrando en nuestra sociedad el secular menosprecio hacia los creadores y sus obras, haciendo un flaco favor a nuestra democracia.

Con estas "cuestiones puntuales" va concluyendo su discurso mi colega Juan A. Hormigón y añadiendo un extenso, brillantísimo y justificado muestrario de medidas encaminadas a conseguir que el Teatro ocupe el lugar que le pertenece como "instrumento privilegiado de exploración de los hombres en sociedad".

Juan Antonio Hormigón, dramaturgo, ensayista, director de escena, profesor de esta materia en la RESAD, secretario general de la Asociación de Directores de Escena e incansable investigador, conoce el mundo de nuestro Teatro tan a fondo, en todas sus vertientes, que a lo largo de este relato desarrolla un análisis ecuánime y revelador de todos los elementos confluentes en su estado de permanente "crisis", desvelándonos en cada circunstancia las incompetencias o intereses embozados bajo el diagnóstico de "estado terminal" que se le adjudica insistentemente, desde los modos tardo-franquistas latentes en los administradores culturales que padecemos, que en un máximo arrebato de neo-liberalismo brutal han llevado a decir auno de ellos: "Si el Teatro no interesa, que se cierren", y a otros al despilfarro incontrolado en mastodónticos eventos que todos conocemos, que sólo han servido como escaparate de una tienda inexistente o como reclamo populista, hasta la falta de autoestima de los profesionales del Teatro, pasando por los costos de producción, falta de coordinación entre los escasos recursos que las distintas administraciones proporcionan, la especulación que ha hecho desaparecer tantos locales, la mísera visión empresarial que sólo aspira a sobrevivir con el mínimo riesgo y consecuentemente el descenso en el número de espectadores que cada año acude a la convocatoria de los escenarios.

"Un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto está moribundo" dijo Federico García Lorca.

Hormigón expone de forma prolija las causas que han llevado a las Artes Escénicas a la fase terminal en que se encuentran, pero paradójicamente no es el TEATRO el que está enfermo porque si el número de espectadores decrece, el número de producciones teatrales "heroicas" aumenta y en países más afortunados de nuestro entorno viven con buena salud. Es nuestra sociedad, como decía Lorca, la que está moribunda. El Teatro no puede estar sometido a las leyes del mercado como sugieren algunos de nuestros políticos, porque es un bien social.

Nuestros políticos, gobernantes y opositores utilizaron el Teatro en los últimos años de la dictadura como vehículo de concienciación. Si conocen su poder, saben de su utilidad como "lugar privilegiado de reflexión sobre la condición humana, que provoca dudas e interrogantes sobre nuestra existencia". Que está unido a la salud mental de un pueblo y a la construcción y profundización de la democracia", que "el espectador establece procesos mentales de mayor complejidad y penetra con mayor agudeza en las causas que los provocan".

Si conocen esos "poderes" y un día los utilizaron; si constantemente nos bombardean en sus "actuaciones" con esos propósitos programáticos; ¿Por qué hemos llegado a esta situación? ¿Se han olvidado? ¿Les da miedo?

No olviden que el Teatro es quien mejor nos ha contado la historia de los pueblos y que en los tiempos en que ha sido amordazado hasta la asfixia no consiguieron impedir su resurrección y el Teatro tomó de ellos cumplida venganza.

> José Oscar Romero Gómez Profesor de Dirección Escénica Director de la ESAD Málaga

El sentido actual del teatro

por JUAN ANTONIO HORMIGÓN

En las postrimerías de este siglo XX, quizás a muchos pueda resultarles pintoresco o incluso inútil seguir ocupándose de teatro. Aquí, en España, es esa una sensación difícil de evitar observando nuestro entorno. No faltan para corroborarlo y hacerlo más palpa-

ble, viejos amigos que al encontrarte después de muchos tiempo te preguntan con sorna: «¿y tú, sigues en eso del teatro?» Quizás no sepan muy bien en qué consiste «eso del teatro» al que aluden, o sean simplemente demasiado permeables a la opinión que se fabrica a su alrededor y de la que acaban convirtiéndose en gregarios reproductores.

No obstante, esta anécdota no tendría ningún valor indicativo si no se dieran otras circunstancias mucho más reveladoras. Nuestros políticos nunca hablan de cultura y si alguna vez lo hacen, se limitan a repetir la cantinela de manidos lugares comunes eludiendo toda referencia, por supuesto, al teatro. Se les puede ver en estadios de fútbol, en ciertos bares o cafeterías, en

plazas de toros, incluso en algunos conciertos y en la ópera, pero salvo contadas excepciones o en determinadas ocasiones consideradas como sublimes, nunca en un teatro. Uno de los riesgos de convertir la política en un simple ejercicio de mercadotecnia, puede conducir al convencimiento de que el pueblo elector está en los campos de fútbol o en las plazas de toros y en ningún caso en los teatros.



Foto 1

Evidentemente, el arte escénico no goza en España del prestigio social que le acompañe en la mayor parte de países europeos. Nuestra atribulada historia teatral tiene bastante que ver con este estado de cosas, pero no es desdeñable en este sentido la evolución social acaecida que ha convertido en bienes anhelados y en referentes de prestigio social determinados logros materiales, despreciando con hastío todo aquello que se refiere a la esfera humanística, espiritual, cultural en definitiva.

La prueba más palpable de este estado de cosas nos la ofrecen los medios de comunicación, su actitud es fiel reflejo en líneas generales del desdén hacia la cultura y al teatro en particular. Nuestras «estrellas» del periodis-

mo se han refugiado en el chismorreo político, articulado aparentemente como gran preocupación por los avatares de la patria, pero enmascarando con dificultad un ansia desmedida por convertirse en gobernan-

tes desde la sombra, sin responsabilidad ninguna ni ante el electorado ni ante la opinión, y tan sólo respecto a la empresa que los contrata por razones e intereses mercantiles. Los periodistas de a pie, los que cubren a diario la información, relatan con frecuencia las dificultades que tiene para hacerse con un mínimo espacio destinado a la cultura. De esta situación hay que rescatar algunos medios periodísticos y ciertos programas televisivos que se ocupan de la cultura, pero el teatro ocupa una parte minoritaria de su contenido. Como contrapartida podríamos reseñar otros medios escritos, radiofónicos a audiovisuales que justamente hacen lo contrario: muestran su permanente enemiga contra el teatro, lo denigran, lo devalúan quizás porque su negocio esté centrado preferentemente en el ámbito de la imagen.

Si a los medios de comunicación se les puede exigir que informen con veracidad, también se les podrían plantear que sean conscientes de que inducen un determinado estado de opinión y que pueden generar actitudes favorables hacia ciertas actividades. Es sobre todo en este sentido que podemos hablar de un déficit notable y de una postura negativa. El teatro apenas encuentra un apoyo decidido como práctica artística en sus páginas o sus programas y no pocas veces no sólo hay silencio sino desdén o denigración.

Con estos antecedentes quizás tenga algo de pintoresco hablar de teatro pero quizás por ello, pueda ser más urgente todavía hablar del sentido del teatro aquí y ahora: mirando al futuro. No pretendo especular gratuitamente sobre una actividad humana que pudiera tener su lugar en el museo, cosa que tampoco me parecería desdeñable ni mucho menos. Lo hago desde el convencimiento de que el teatro siempre cuenta con la comtemporaneidad que le otorgan los espectadores que asisten a un hecho escénico. Quizás muchas formas de expresión artística se modifiquen con la incorporación de tecnologías nuevas o de canales de difusión variopintos. El teatro sin duda se ha enriquecido con dichas incorporaciones pero lo esencial de su forma expresiva: los actores que cuentan una historia en un espacio y tiempo coexistente con los espectadores, es irremplazable y lo distingue de cualquier otra forma de expresión artística que pueda darse.

Las páginas que siguen constituyen un mosaico de reflexiones en torno a las preocupaciones manifestadas hasta aquí o que de ellas se derivan. En principio eso es todo.

I. EL SENTIDO ACTUAL DEL TEATRO

¿Por qué el teatro? ¿Qué razones existen para que el hecho escénico merezca ser discutido, analizada su situación presente, escrutado su porvenir? Si nos limitáramos a aceptar las opiniones genéricas que emanan de buena parte de los medios de comunicación, deberíamos convenir que el teatro muere, perece víctima de su propia condición, es una antigualla incapaz de sobrevivir y tener sentido en los tiempos que corren. Algunos «medios» se esfuerzan con particular denuedo en promover, adoctrinar y crear este estado de opinión. Algunos profesionales del teatro también, aunque en este caso sea sólo apariencia y filón coyuntural.

Por otra parte el sector teatral padece una crisis muy particular, acentuada por la existencia de elementos colaterales y síntomas, ciertos pero también aparentes, que le confieren tintes de extrema gravedad. La aplastante primacía de los medios audiovisuales y el paralelo descenso de franjas concretas de público, unidos a problemas intrínsecos de producción, ha provocado una evidente desazón entre la mayor parte de los sujetos del trabajo teatral.

Es igualmente necesario considerar que en los últimos diez años se han producido una serie de hechos contradictorios, que inciden de forma compleja y bastante negativa en la situación presente. Por un lado se incrementaron de forma paulatina las inversiones de las diferentes administraciones del Estado en los distintos apartados de la actividad teatral: la cifra de dieciocho mil millones de pesetas en 1991, es bastante elocuente y marcó el punto álgido de este proceso. No obstante, dicho crecimiento no se vio acompañado de un diseño de política teatral coherente y consecuente, que articulando sus propuestas desde el gobierno de la nación a los autonómicos, lograra estabilizar y definir la producción, ampliar el repertorio, conceder espacio a nuevos autores, consolidar y ampliar el público, dignificar y profundizar los oficios teatrales, modificar el sistema de valores propio del mercantilismo simplista sustituyéndolos por los de calidad artística e interés cultural y cívico, elevar el sentido del teatro como actividad ilustrada en una sociedad moderna, etc.

Dadas las circunstancias, el aumento de recursos económicos para el teatro no supuso el afianzamiento de estructuras y de la estabilidad profesional, sino que desembocó con frecuencia en dispendios gratuitos, apariencias grandilocuentes y pirotecnia banal que alcanzó su cénit perverso en el año 1992, tan estéril y absurdo para los intereses de nuestro teatro.

Sin embargo, dicho todo esto, la del teatro no es desde luego una cuestión banal y su problemática no es de cortas miras. Analizado globalmente, observamos una complejidad de estratos y facetas que no permiten liquidar el tema de manera sumaria. Considerado desde la perspectiva de lo que cuenta, cómo lo cuenta y qué relaciones establece con sus espectadores, observamos un vasto territorio abierto al debate y al análisis permanente. Por todo ello, creemos que existen una serie de evidencias que conviene recordar como alimento de reflexión pública:

1.- El teatro es un acontecimiento humano y social de extraordinaria complejidad respecto a sus mecanismos y motivaciones profundas, mediante el cual ciertos individuos adquieren la capacidad de desdoblarse y construir entidades de ficción, a las que denominamos personajes, cuyas vicisitudes, peripecias, acciones y decisiones son presentadas ante la colectividad que las contempla como ejemplos, modelos o formas de comportamiento que por su tipicidad son capaces de generar interés en quienes los observan. Según esto, el teatro se convierte en un instrumento privilegiado de exploración de la vida de los hombres en sociedad, de sus ilusiones, fantasías, anhelos y fantasmas, también de sus miedos y esperanzas ante lo desconocido.

2.- Respecto a otras formas de expresión dramática como el cine o la televisión, lo específico de la teatralidad estriba en su carácter efímero e inmediato: cada acto teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que los espectadores que lo contemplan. Todo ello le confiere la condición de obra única, irrepetible y marcadamente artesanal; imposibilita su reproducción mecánica o electrónica en tanto que tal, o se hará a costa de alterar su propia naturaleza.

3.- Con independencia del desarrollo técnico de los elementos escénicos, la producción teatral sigue siendo prioritaria y eminentemente artesanal. El hecho escénico ha admitido y admite la racionalización de los procesos de trabajo, pero en absoluto su industrialización en el estricto sentido que el término posee. Otra cosa bien distinta es la posible aplicación de criterios de mercado a la distribución. 4.– La conexión entre el hecho escénico en cualquiera de sus manifestaciones (teatro, ópera, danza, etc) y el espectador, supone, en la medida en que involucra a éste en el desarrollo del acto creativo de forma directa e inmediata, un complejo entramado de relaciones entre los sujetos de la peripecia y los espectadores, así como de éstos entre sí. Desde la empatía más alienante hasta la actitud radicalmente crítica, pueden describirse múltiples variantes al respecto que tanto la psicolinguistica como la semiótica de la recepción, pero también la psicoacústica o la psicoóptica siguen estudiando y estableciendo propuestas causales más o menos esclarecedoras.

El espectador como individuo, asiste al espectáculo integrado a su vez en una colectividad. Ello produce interrelaciones enormemente versátiles que unidas a los referentes individuales y colectivos que el público maneja, consciente o inconscientemente, configuran un paisaje de marcada especificidad que sólo el teatro posee y proporciona.

Las investigaciones relativamente recientes de Laborit y Pradier, tienden a establecer el carácter del teatro como liberador de pulsiones negativas del individuo, que no pocas veces conducen a su autodestrucción por caminos diversos: suicidio, drogadicción, etc. En este sentido podríamos hablar de su valor como terapia sociocultural genérica, respecto a las pulsiones que no encuentran de forma natural la adecuada salida para convertirse en acción.

5.- A lo largo de su historia, el teatro ha sido siempre un vehículo de ideas. Si aceptamos el esquema propuesto por Tuñón de Lara (Medio Siglo de Cultura Española), las elaboraciones ideológicas de los grandes grupos y clases sociales encontrarían en el teatro en particular, así como en la literatura, la docencia, la prensa, el cinematógrafo, los «agentes de difusión» que divulgarían en la «base social» las ideas –nuevas o viejas, progresistas o reaccionarias, podríamos añadir– inicialmente formuladas, incidiendo así sobre su propia práctica. Por último, la base social por canales y procedimientos múltiples, generaría una presión o influencia sobre los elaboradores de ideología, lo que determinaría la necesidad de proponer renovadas respuestas, originando una estructura dialéctica en el proceso creación–difusión–recepción.

Este planteamiento que puede ser aceptado sin dificultad por ser fácilmente constatable, permite comprender el teatro como un espacio privilegiado en el que, a lo largo de la historia, se han permeabilizado las ideologías y debates ideológicos de cada época, poniéndolos en contacto, de forma directa e inmediata, con el público espectador. Las estructuras técnicas y formales que el teatro ha ido escogiendo, son la traducción a su medio específico de expresión de las ideas y debates que se pretendían transmitir.

6.— El teatro es en la actualidad una expresión artística dirigida a grandes minorías – como el cinematógrafo, por otra parte—. Su objetivo no puede ser nunca su emulación competitiva con la televisión, sino encontrar su público propio, tanto desde el punto de vista numérico como sociocultural.

7.- Observado desde el punto de vista de su historiografía intrínseca, lo que podríamos entender como repertorio universal, el teatro aparece como una gigantesca obra de cultura que recoge experiencias y transformaciones estéticas diversas, formas diferentes de instituir la textualidad dramática y de transformarla en escenificaciones configuradas mediante elementos de significación concretos, convenciones específicas, espacios escénico- escenográficos distintos, etc. El teatro es en consecuencia un testimonio activo del proceso cultural y civilizador de la humanidad, desde el período de consolidación de las ciudadesestado mediterráneas hasta la fecha, cuando menos, y sólo por ello sería merecedor de una actitud de conservación y estudio prioritarios.

8.– Pero el teatro en su dimensión estrictamente escénica, que es la que le corresponde y define, es un acontecimiento contemporáneo de los espectadores que lo contemplan. Dicha contemporaneidad transforma todos los materiales que en ella se integran, en ele-

mentos de significación que el imaginario referencial del espectador codifica como suyos y en tanto que tales promueven su interés o su rechazo. Todo ello nos propone una aproximación al teatro en la que la dimensión histórica -al contrario que en otras formas de expresión artística, el cine incluido-, queda inmersa en la contemporaneidad como elemento connotativo.



Foto 2

9.– Los costos de producción del teatro son muy bajos respecto a otras formas de expresión dramática que requieren soportes de fijación y mantenimiento. El tiempo de creación es también más corto. Merced a ello tiene la capacidad potencial de recoger problemáticas cotidianas, reaccionar con rapidez ante acontecimientos próximos, promoviendo espectáculos a partir de textos de autores que los construyen como respuesta o reflejo del mundo circundante. 10.- El teatro propone al espectador una forma de ver y comprender la historia, por parte del espectador. Establece convenciones, síntesis temporales, estilización de comportamientos, sugerencias metafóricas, deslizamiento del sentido de los elementos de significación, etc, que incitan a quien lo contempla a establecer procesos mentales de mayor complejidad que lo que la común elementalidad y obviedad le exigen. En este sentido, el teatro se convierte en un

> procedimiento para captar los acontecimientos, sean cuales sean, y penetrar con mayor agudeza en las causas que los provocan.

COROLARIO

La relación analítica que acabo de establecer, debería bastar por sí sola para erigirse en corolario denegador de la posible desaparición del teatro, de su falta de interés actual o su carencia de sen-

tido en los tiempos que corren. Muy al contrario, parece evidente que el arte teatral sigue poseyendo una vitalidad intrínseca a los mecanismos humanos de autoexploración y autorreconocimiento que se atribuye y se instituye como su cometido fundamental.

No obstante, las aseveraciones anteriores nos confirman también que estamos ante un hecho complejo y globalmente muy amplio. Reducirlo a uno sólo de sus espacios de producción y existencia, supone cercenar las dimensiones reales que posee desde el punto de vista de su significado ideológico, cultural y su proyección en la sociedad. Limitarlo a una simple cuestión de mercancía que se compra y se vende, representa un reduccionismo peligroso que, en este caso si, podría determinar su desaparición como tal mercancía, pero no en las profundas implicaciones que la teatralidad tiene con los colectivos humanos.

Justamente lo que las sociedades desarrolladas han comprendido es el valor del teatro como actividad que explora, indaga o testimonia los mas variados aspectos de la existencia humana. En consecuencia, se formula como un hecho cultural de extraordinaria profundidad y versatilidad, que establece los rasgos sustanciales de nuestra historia individual, proyectándolos sobre el presente en un constante proceso de invención y desvelamiento. El teatro aparece ligado a la identidad nacional de cada pueblo y a su dimensión universal: «un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto está moribundo», decía Lorca. Pero, además, como resultado y conjunción de todo lo anterior, se erige también en lugar privilegiado de reflexión sobre nuestra propia condición humana. En un espacio de liberación y revitalización capaz de provocarnos dudas e interrogantes sobre cualquiera de los variados aspectos que constituyen nuestra existencia. Una forma de vernos, de ironizarnos y entendernos. Según esto, no sería muy osado afirmar que el teatro está intrínsecamente unido a la salud mental de un pueblo y a la construcción y profundización de la democracia.

El apoyo de las instituciones públicas al teatro es una cuestión prioritaria en una sociedad democrática, no un acto de benevolencia, de maquillaje filantrópico y culturalista, de parcheo coyuntural para salir del paso. Adoptar estas actitudes representa una falta de convicción y voluntad política, que supone sin lugar a dudas el problema más grave que padecemos. Bastaría con participar auténticamente de la concepción del teatro como servicio público y bien de cultura, cuyo acceso potencial debe propiciarse al conjunto de la ciudadanía, para que muchos equívocos desaparecieran y pudiéramos debatir en torno a una política teatral consecuente con estos principios.

II. LA LEY DE LA FATALIDAD DE COSTOS DEL TEATRO

En uno de los ensayos que integran su libro Las Máscaras, Pérez de Ayala decía ya que, en rigor, la palabra crisis debe aplicarse al teatro cuando de su economía se trata, habida cuenta que las dificultades financieras no tienen por qué ir acompañadas de un declive de la literatura dramática, el nivel actoral o la solvencia y creatividad de la puesta en escena. Lógicamente la cuestión podría plantearse también en sentido contrario.

Como hemos dicho y repetido en diferentes ocasiones, la naturaleza de nuestra crisis teatral reúne aspectos que se dieron en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, junto a otros, altamente significativos por otra parte, que son privativos de nuestro momento y circunstancias actuales. Parece en este sentido, que además de la negativa correlación que se adivina entre la crisis económica general y la economía del teatro, habría que sopesar por lo que se refiere a España, el impacto que ha producido la presencia masiva de los medios electrónicos de difusión, la indefinición de las franjas de público respecto a repertorios y formas teatrales consecuentes, la ausencia de coordinación y política globalizadora entre los distintos ámbitos de producción, etc.

Con cierta socarronería amarga solíamos comentar hace ya tiempo, lo duro que sería el 93 cuando hubiera que pagar las deudas del 92... Parece que el futuro no será radicalmente mejor. Sin entrar en las grandes instancias macroeconómicas, cuya jerga está perfectamente concebida para que no entendamos una palabra, lo que sí puede adivinarse con cierta lógica es que las grandes inversiones del 92 –entre las que debemos incluir el llamado Madrid Cultural–, han detraído del presupuesto nacional cantidades de tal magnitud que las arcas se han quedado vacías, sin posibilidad de llenarlas por las buenas con la fabricación ad libitum de papel moneda, dado que se hubiera producido un aumento, todavía más indeseable, de la inflación.

El terreno cultural, y más específicamente el teatral, ha sido claramente golpeado por esta situación. Se han producido a lo largo del último año sucesivos recortes en los presupuestos acordados y se anuncian otros más para el 94. Dichos recortes han afectado al Ministerio de Cultura, pero también a los gobiernos autonómicos y a numerosos ayuntamientos que viven una situación de grave endeudamiento. Lo más preocupante es que se ha producido la cruel paradoja de que, mientras en las magnas celebraciones se dedicaban cifras millonarias a «acontecimientos» de dudoso interés para nuestra vida cultural y de inexistente rentabilidad social, mientras se producían espectáculos megalómanos con un dispendio dinerario de proporciones indefinibles por su perversa monstruosidad, las magras aportaciones existentes para el teatro de todos los días, para la actividad teatral cotidiana, sufrían un recorte de inaudita magnitud. En un año de absurdas inversiones, propias de un país de dilapidadores nuevos ricos, la otra cara de la moneda ofrecía una situación desesperada para numerosos agentes teatrales que, ajenos al trajín de los fastos, se han visto reducidos a condiciones mendicantes.

Así las cosas, no debe parecernos excesiva la tendencia hacia la depresión o la desesperanza que ronda nuestro organismo teatral. Parece evidente que los males estructurales que afectan al teatro español y madrileño en particular, proceden de que se ha vivido de forma ilusoria por encima de nuestras posibilidades reales, de que se ha creado una economía artificial que en nada responde a los criterios de correcta utilización de recursos y de rentabilidad social, etc., pero de todo ello son en buena parte responsables las administraciones públicas que no se han planteado un programa coherente y coordinado de qué hacer en el terreno teatral con perspectiva de futuro a medio y largo plazo, más allá de apuestas coyunturales por ciertos nombres o compromisos políticos que consideraban de su interés.

En definitiva, el teatro y todo lo que le rodea ha sido tomado muy poco en serio. La sociedad española y sus gobernantes, de cualquier signo desgraciadamente, han pensado siempre que éste era asunto banal y vacuo, y no columna vertebral de la cultura y el ser de un pueblo. No pocas veces, lo que es peor por falaz e irresponsable, lo han equiparado en sus formulaciones a cualquier otro tipo de empresa que debe buscar su rentabilidad en el mercado libre. No han faltado manifestaciones de este tenor en boca de responsables económicos gubernamentales, lo cual no puede producirnos sino estupor ante el abandono de los más elementales principios respecto al sentido de la cultura y el teatro en una sociedad que se define como democrática y que aspira a la igualdad de oportunidades en el acceso a la información y la cultura para sus ciudadanos. Formulaciones de este tipo han impedido plantear correctamente los problemas de la economía teatral, y nos han llevado del proteccionismo público absoluto, al abandonismo del mercado puro y duro con la coartada estúpida y fraudulenta de la obtención de beneficio.

Hace unas semanas asistí a una reunión de gentes

ligadas al mundo cultural en la Embajada Española de un país iberoamericano. Entre nosotros se encontraba una persona ligada a una fundación privada, experto en temas de artes plásticas y ocupante de cargos públicos con el gobierno socialista en el pasado. Hablábamos de la situación del teatro en España y particularmente en Madrid, de la desaparición de edificios teatrales, del descenso de espectadores en algunos segmentos, de la producción escénica, etc. Inopinadamente, nuestro querido amigo se arrancó con una declaración concluyente: «si el teatro no interesa no hay porqué mantener los teatros abiertos mejor convertirlos en cualquier otra cosa. El teatro que se hace ahora en Madrid está muerto y no le interesa a nadie y la culpa la tienen las subvenciones públicas. España es el único país en el mundo en que el estado da dinero al teatro...». Y se quedó tan ancho. No sólo yo sino alguno más de los que allí estaba respondimos cumplidamente a tan indocumentada afirmación. Supongo que serviría de muy poco. En verdad es sorprendente la ignorancia en que con frecuencia nos enquistamos frente a los problemas de la economía de la cultura, sin querer observar y comprobar realmente como funciona en el resto de la Europa Comunitaria y en Estados Unidos y parte de Latinoamérica. Esa actitud nos conduce a la adpoción de lugares comunes como el que sustentó nuestro amigo perteneciente al ámbito de las artes plásticas que como todo el mundo sabe tampoco participan de la colaboración del dinero público-, que nos impiden profundizar minimamente en el asunto que tratamos y favorecer su desarrollo progresista. Así nos va.

De este estado de cosas tiene su parte alícuota de responsabilidad la propia profesión teatral, que no ha sido capaz de establecer unos parámetros valorativos de su trabajo y prestigiar su labor como corresponderían a la actividad que desarrolla. En muchas ocasiones se ha dicho que una profesión que no

se respeta a sí misma no puede exigir ser respetada, y con demasiada frecuencia observamos que en el teatro las cosas han sucedido de este modo. Pero quizás lo más grave consista en la incapacidad mostrada para elaborar planteamientos coherentes y realistas que establezcan proyectos de futuro, así como la de hacer del arte escénico un hecho atractivo, sugestivo y denotativo de una mayor profundidad cultural de quienes asisten al teatro como espectadores. Incluso en algunos casos, determinados agentes teatrales se han rendido al encantamiento de la falacia del mercado teatral en su vertiente pura y dura -aunque las musicales dulzainas escondan matices bien distintos-, han reprobado lo público por principio y, resucitando viejas alegorías que no son más que eso, pretenden seguir obsesivamente manejando el principio del beneficio como ley suprema legitimadora, aplicada a situaciones que han desaparecido ya y que difícilmente volverán: si volvieran algún día es que estaríamos mucho peor.

Volviendo al principio, es necesario admitir que el teatro español y madrileño padecen una crisis que en su vertiente económica convendría cuando menos delimitar. Si partimos del hecho de que el teatro es un producto artesanal, las condiciones de su producción no pueden medirse con los criterios que rigen la industria. Si los viejos telares manuales fabricaban un metro de tela al día, los últimos artilugios textiles producirán miles. Cada transformación técnica introducida en las máquinas, ha supuesto a lo largo de la historia un aumento de la producción y un descenso de la mano de obra necesaria para conseguirla. En el extremo opuesto, pongamos por caso la alfarería, que es seguramente la más antigua de las actividades creativas humanas, las innovaciones técnicas como el torno o los diferentes sistemas de hornos y de vidriado que se han incorporado, han permitido dar nuevas calidades y formas a los objetos resultantes del proceso, pero cada

objeto ha mantenido su carácter artesanal de pieza única. Pagado en términos de hoy, el objeto de alfarería debe alcanzar cifras muy altas o el alfarero se ve reducido a condiciones de trabajo tercermundistas.

El símil que acabamos de establecer es válido para el teatro en líneas generales. Ello nos permite comprender algunos aspectos de la economía teatral que no podemos obviar en absoluto al plantearnos su problemática. A este respecto, desearíamos recoger algunas

citas bastante amplias del libro Les publics du Théâtre, de J.M. Guy y A. Girard (París 1988), que nos parecen suficientemente esclarecedoras:

Propicia a la expresión de las pasiones esta ideología de la crisis es cegadora, dado que nunca se ha escrito tanto para el teatro, nunca tantos franceses han practicado el arte dramático, nunca la creación teatral ha sido –si se



Foto 3

juzga por el número de espectáculos montados— tan viva. ¿Tendrá por tanto el teatro mejor salud de lo que se proclama? Ciertamente no, responde el economista: el teatro sufre de una enfermedad crónica — que William Baumol denomina el «costo disease», la fatalidad de los costos— y que procede del carácter artesanal, algunos dicen arcaico, de la actividad teatral, incapaz de obtener ganancias de productividad. Peor aún, el irreversible crecimiento de los déficit financieros generaría lo que ha dado en llamarse un

«déficit artístico», cuya manifestación más temible es sin duda la disminución del número de actores por obra montada y, por vía de consecuencia, la amenaza de desaparición o el declive que acecha a los espectáculos con elencos grandes, y por tanto a la escritura de dichas obras. Esas «leyes» económicas, que han sido precisadas en Francia por investigadores como Xavier Greffe, Xavier Dupuis, Dominique Leroy, Alain Busson, y Dominique Sagot-Duvauroux, no se pueden prácticamente soslayar: pudo soñarse un tiempo

> con diversificar la financiación adaptando a la pantalla espectáculos concebidos inicialmente para la escena, pero sin hablar incluso de la desnaturalización estética que para algunos representa un ejercicio semejante, el remedio se rebeló económicamente no rentable y, a veces, acentuó el mal que pretendía conjurar. Mas recientemente, el aporte de finan-

ciaciones privadas, alentado por las políticas nacionales de incitación al mecenazgo, ha podido aparecer como una nueva esperanza si no para invalidar la susodicha ley de Baumol, al menos para aliviar un sector económicamente incurable. Pero los fondos privados, en el momento actual, apenas llegan para los festivales y las grandes instituciones ya provistas de recursos, y además son mínimos.

Estos problemas económicos estructurales se inscri-

ben en un contexto que se presta mal a su atenuación: el de una oferta pletórica de espectáculos para una declinante demanda.»

Para corroborar dicha afirmación, los autores proporcionan dos ejemplos ilustrativos de cómo los momentos de crisis económica y estructural, se ven con frecuencia acompañados de un insólito aumento de la oferta. Aunque referidos a Francia, pensamos que son interesantes también para nosotros:

«Con ocasión de los encuentros organizados en Avignon en julio de 1985 por la Asociación Técnica para la Acción Cultural, en torno al tema: El comerciante, el artista y los demás, M. Philippe Tiry, director de la Oficina Nacional de Difusión Artística, señalaba que el número de creaciones dramáticas había pasado de unas doscientas en 1970 a mil trescientas en la actualidad. Otro indicador de esta vitalidad es el crecimiento del número de expedientes de petición de subvenciones examinados por el Ministerio de Cultura. De 123 en 1972, se pasó a 445 en 1980, 851 en 1984 y 1005 en 1986. En cuanto al número de compañías dramáticas pueden citarse dos cifras: el número de compañías profesionales se estima en 1000 por la Asociación Profesional del Espectáculo y del Audiovisual, y el de compañías de aficionados en 3500 por la Federación Nacional del Teatro Amateur.

El regocijante dinamismo de la creación teatral que testimonian estas cifras se contrarresta desgraciadamente con una caída regular de la frecuentación de los teatros. En 1973, primer año para el que disponemos de datos fiables, el 12% de los franceses de más de quince años iban al teatro al menos una vez al año. Sólo eran el 10% en 1981 y la tasa cayó al 7% en 1987. Esta desafección del teatro alcanza a todas las categorías socioprofesionales, a todas las clases y edades. Más aún, el público adulto, numéricamente res-

tringido, tiende al cabo de los años a hacerse cada vez más homogéneo, en una palabra se aburguesa y envejece. Es decir, que tampoco el sociólogo apenas proporciona respecto a la realidad actual del teatro, una mirada más optimista que el economista.»

Los autores concluyen esta primera parte de la introducción a su estudio con un párrafo valorativo concluyente:

«El teatro se encuentra en una situación paradójica: es amado, sostenido con fervor por su público más fiel, suscita vocaciones, sus creaciones son diversas, numerosas e imaginativas. Y sin embargo todo parece abrumarle: la concurrencia de otras distracciones y de los grandes medios de masas, la relativa falta de organización de su red de distribución, la incapacidad de influir sobre los determinantes sociales que limitan su público, los modos de gestión con frecuencia anticuados, las dificultades financieras permanentes.»

Hasta aquí el texto de J. M. Guy y A. Girard. Es evidente que la primera de nuestras lamentaciones deba dirigirse hacia la actitud y nivel analítico de nuestros economistas o comentaristas económicos. Salvando honrosas excepciones, cuando hablan de teatro se limitan a aplicar criterios económicos del más atávico neoliberalismo, exigiéndole la supervivencia por sus propios medios: la taquilla, como legitimación suprema de su existencia y viabilidad actual -alguno incluso pidió que este mecanismo rigiera para el Museo del Prado que, según él, podía vivir con las entradas de los visitantes y que los españoles, tan listos ellos, no dejarían perecer-. Nada les lleva a estudiar las condiciones del fenómeno en sí, las características de su producción y distribución, los medios necesarios para realizar su trabajo con solvencia, etc. La aplicación mecánica de los principios neoliberales al

presente y futuro del teatro, ofrecen sin duda un porvenir sombrío del que son buena muestra algunos países europeos, el Reino Unido de la Gran Bretaña en particular, respecto a lo que ello supone.

De lo que no cabe duda es de que si la pieza del alfarero se ha podido realizar en un tiempo menor y en mejores condiciones, gracias a las adquisiciones técnicas que se han incorporado, el teatro precisa de una cantidad de tiempo mayor que antes para la realización de un espectáculo. Evidentemente no estamos hablando ni de lujos ni de caprichos insensatos, sino de unas necesidades intrínsecas al propio desarrollo teatral, a quienes lo realizan y a las exigencias del público espectador. En el siglo XVII o XVIII, bastaban tres ensayos para estrenar una obra. En su Carta del 14 de junio de 1799, dirigida por Moratín al Corregidor de Madrid, pidiéndole permiso para controlar las representaciones de sus propias comedias, señala entre muchas otras cosas que «se ensayará toda la comedia en el teatro cuantes veces lo juzge conveniente y en los términos que me parezca. Hasta que yo crea, en vista de los ensayos generales, que están los actores en disposición de poder desempañar con acierto sus papeles, no se pondrá la comedia en lista ni se fijará sin mi consentimiento el día en que se puede representar. Los dos últimos ensayos generales han de hacerse con la decoración y aparato teatral que ha de servir para la representación. La decoración, los muebles de la escena y los trajes de los actores se presentarán con ocho días de anticipación a fin de ver si están como conviene, o se debe hacer alguna reforma en ellos». Don Leandro no sólo descubría en sus palabras los males de la situación existente sino las vías para superarlos. En lo sucesivo y en la medida que la puesta en escena fue adquiriendo una entidad individualizada mayor, que acentuó en definitiva su carácter de obra única, el tiempo de ensayos aumentó. Ha sido una necesidad para actores, directores, escenógrafos, figurinistas, etc., en ningún caso una ventolera de artistas exquisitos.

Cuando el teatro se producía con escasos ensayos, actores con sueldos no pocas veces de miseria, con decorados que se utilizaban una y otra vez para los espectáculos más diversos, con los primitivos sistemas de iluminación de diablas, candilejas y reflectores laterales que los teatros precariamente poseían, sin ningún tipo de Seguridad Social para los trabajadores del teatro, cabía la posibilidad de asumir el coste de producción con los ingresos de taquilla e incluso dejar beneficios. Un espectáculo podía durar en cartel simplemente tres días porque de inmediato era sustituido por otro. A fines del siglo XIX, si una obra alcanzaba los treinta días de representación constituía un éxito sonado. No hay que asustarse, con la literatura sucedía algo parecido y don Juan Valera confesaba que las ganancias que le había dado la publicación de nada menos que Pepita Jiménez, sólo alcanzaron para comprarle un vestido a su mujer. Todavía en los años 40, el precio de una entrada de teatro era superior a lo que cobraba al día un joven primer actor. Desde Moratín y Larra hasta la fecha, tenemos una amplia saga de comentarios sobre todo lo que decimos, tan abundante y prolija que no vale la pena extenderse más.

Todo esto ha cambiado radicalmente. La práctica teatral actual conlleva unas necesidades que como ya hemos señalado, son fruto tanto del propio desarrollo escénico como de las exigencias del público, así como de la presencia de otros medios que compiten con el teatro. Cada espectáculo aspira a ser una obra de arte única, conscientemente, lo cual supone un diseño plástico visual, una organización del espacio, la búsqueda de unas definiciones estéticas y estilísticas que le son propias e intransferibles. Ello repercute en el costo de producción al tener que realizar una estenografía, un vestuario, un diseño de iluminación, etc, para cada proyecto. Por otra parte, los actores, técnicos y otros trabajadores del teatro han conseguido emolumentos respetables, que en la mayor parte de los casos no son sino similares al de profesiones del mismo rango social. Que estos trabajadores tengan además garantizada su Seguridad Social no es sino un derecho inalienable. A pesar del aumento del precio de las entradas, el montante de las recaudaciones en pocos casos cubre el presupuesto de producción y mantenimiento que entraña un espectáculo en la actualidad. Con ello no queremos decir que el teatro sea caro sino que precisa de unos recursos necesarios, si queremos mantenerlo en niveles dignos y aceptables, no podemos esperar que sea exclusivamente la taquilla quien los soporte. A todo ello habría que añadir que en determinadas franjas de la producción y distribución teatral, los recursos emanados de la taquilla sufren diferentes divisiones entre los distintos agentes teatrales. Es imprescindibles tener todo esto presente a la hora de abordar la cuestión.

Es verdad que en este proceso se han cometido notables actos de irresponsabilidad o de picaresca ramplona. Hemos visto el crecimiento abusivo de los costos de producción, cifras inauditas en la retribución diaria de algunos actores-estrellas, dispendios suntuarios en elementos ajenos al espectáculo en sí y también a su funcionalidad específica (programas, publicidad, etc). Problemas de este tipo se han detectado tanto en el área pública como en la privada de sello más comercial.

Salvando estos procedimientos anómalos por tantas razones, lo cierto es que podríamos afirmar que un espectáculo realizado con un presupuesto riguroso, llenando todos los días sus butacas, puede entrañar pérdidas constantes si nos referimos exclusivamente al binomio: costos de producción y mantenimientorecaudación de taquilla. Ello puede deberse tanto a que el espectáculo tenga un amplio reparto y producción compleja, como al hecho de que por sus características propias o por el espacio en el que se desarrolla, acoja a un número de espectadores reducido.

Las razones de la «Ley de fatalidad de Costos» enunciada por Baumol, creo que quedan suficientemente
expresadas. En ello radica la necesaria contribución
de los poderes públicos e instituciones privadas a la
producción teatral, en aras fundamentalmente del
mantenimiento de la dignidad del teatro, de su valor
cívico y cultural en la plena expresión del término.
Pero exige también por parte de los agentes teatrales
la aceptación de estos conceptos así como la comprensión de su trabajo como servicio público, lo cual
supone la superación de los viejos esquemas del mercado teatral para dotarse de una mentalidad nueva y
adecuada a nuestro tiempo y a las condiciones concretas que rodean la práctica teatral.

III. CASTILLOS DE NAIPES

Paulatina desaparición de los teatros en Madrid

El cierre anunciado hace pocas semanas del Teatro Cómico, la suspensión de actividades, no sabemos hasta cuando, del Teatro Calderón, el hundimiento y amenaza de ruina del Teatro Martín son los episodios más recientes de la constante destrucción que se está produciendo en la fábrica teatral madrileña. Unida a la constante destrucción de locales teatrales que se ha producido en los últimos años, proporciona un balance descorazonador respecto a lo que puede ser el futuro de la capital de España en lo que a infraestructuras escénicas se refiere. El problema es lo suficientemente importante y grave como para que merezca una aproximación a las causas que han pro-

vocado este estado de cosas, proponiendo posibles vías de solución.

A MANERA DE BALANCE

En el primer tercio de nuestro siglo, las ciudades españolas tenían todas un teatro grande en funcionamiento y las más pobladas incluso varios. Por poner un ejemplo, en 1.908 Zaragoza poseía cinco teatros en funcionamiento dedicados a comedia, ópera, zarzue-

la y otros espectáculos musicales. Barcelona, evidentemente, muchos más. La irrupción del cinematógrafo y los cambios que el desarrollo industrial produjo en las costumbres cotidianas, provocaron el cierre, la transformación e incluso el derribo de muchos de estos locales.

La capital se vio afectada por un proceso de raíz símilar aunque de consecuencias

diferentes. En la postguerra, algunos de los mejores teatros de Madrid se transformaron en cines. Así sucedió con los de escenarios más grandes y salas de mayor capacidad: el «Lope de Vega» y el «Carlos III» en particular; pero también con otros ciertamente adecuados para el teatro cómico y dramático, como el «Gran Vía» y el «Progreso».

Hablando en puridad, la fábrica teatral madrileña ha sido bastante deficiente. Los edificios teatrales surgieron incrustados en la trama urbana, abriéndose paso con los codos entre las construcciones colindantes. El Teatro Español, que se asienta en el espacio teatral más antiguo de Madrid, el del Corral del Príncipe primero y el Coliseo después, es buena prueba de ello. Sólo el Teatro Real se construyó como edificio totalmente exento, siendo dotado de todos los servicios adyacentes, accesos y áreas laborales propias de un teatro destinado a la producción de grandes espectáculos operísticos. La consecuencia inmediata ha

sido que los teatros madrileños en general, constan fundamentalmente de un vestíbulo apañado, una sala coquetona, unos camerinos lúgubres y algún despacho, pero carecen de medios tan elementales como salas de ensayo y perfeccionamiento, almacenes, talleres, archivo, laboratorios, etc.

Los edificios teatrales de Madrid que

responderían netamente a la consideración de teatros a la italiana aceptables, son los de La Zarzuela, Español, Nuevo Apolo (antiguo Progreso) –con algún reparo respecto a su hombro derecho–, Albéniz, Comedia, Olimpia, Alcázar, Calderón, etc. Lo predominante sin embargo es un tipo de construcción teatral orientada a la representación de comedias urbanas, de único o pocos decorados y corta nómina de personajes. En general poseen escenarios pequeños y salas de proporciones verdaderamente grandes, como puede



Foto 4

verse en el María Guerrero –al que las reformas han dotado de excelente equipamiento–, Infanta Isabel, Reina Victoria, Fígaro y otros más. Un ejemplo palmario lo ofrece el teatro Pavón, hoy reducido a estado de carcasa: posee una estructura excelente de forjado de cemento, una cuidadosa distribución de espacios, una sala de gran capacidad, pero un escenario minúsculo. Anasagasti, un excelente arquitecto de la época, lo diseñó en 1923, en un momento en que se construyeron otros de parecidas características.

En resumen, la fábrica teatral madrileña se vio sensiblemente reducida con la conversión en cines de varios de sus edificios más notables. Se acondicionaron entonces diferentes espacios, algunos de mísera disponibilidad teatral, pero que sirvieron para mantener una nómina amplia de teatros en la Capital, centro de las administraciones públicas u lugar de encuentro forzoso de todos aquellos que quería resolver cualquier problema relacionado con su actividad.

TEATROS PRIVADOS

Los teatros madrileños de propiedad privada, reaccionaron de forma netamente negativa a los cambios surgidos en su explotación, determinados tanto por las transformaciones en las costumbres como en la producción y gestión teatral. En los años sesenta, sólo en algunos casos seguían los propietarios al frente de las empresas y eran contados los que producían espectáculos. Lo habitual era que los locales fueran administrados por primeros e incluso segundos intermediarios. Este estado de cosas hizo que la especulación inmobiliaria se llevara por delante muchos locales o se transformaran en negocios que se consideraban más rentables. Sus propietarios no actuaban como empresarios de teatro, sino como simples propietarios de algo de lo que deseaban obtener un beneficio pero con el menor desembolso posible. A causa y en

razón de ello no se realizaban apenas inversiones en la escena, el equipamiento, los servicios o la sala-y cuando se hacía algo sólo en ésta-. Por este camino, el deterioro de los teatros ha ido alcanzando una situación alarmante en muchos casos, o con una carencia de equipamiento total. Alguno de ellos, de los de mayor capacidad, siguió hasta fecha reciente manteniendo una acometida eléctrica ridícula y obligando a las compañías a costear una línea provisional desde el transformador hasta el escenario, mientras la propiedad se gastaba alegremente los beneficios en los casinos sin reinvertir nada.

Lo cierto es que el recuento de locales teatrales desaparecidos en Madrid, es de todo punto sobrecogedora. Hasta fines de 1982, habían sido derribados o cambiada su utilización, el Eslava, Barceló, Arniches, Valle Inclán, Recoletos, Goya, Arlequín, Club y el antiguo Cómico. Después cayeron el Beatriz, Espronceda, Lara, Lavapiés, Martín y Benavente. Hace unas semanas, el Nuevo Cómico cerró también sus puertas y puso cartel de «se vende». En este período solamente se ha recuperado el Nuevo Apolo, antes Progreso, merced a su adquisición por una entidad bancaria; el Albéniz, mantenido en régimen de alquiler por la Comunidad de Madrid; el Príncipe (construido en 1975), y una pequeña sala en el remodelado Real Cinema, todavía en los inicios de su andadura.

La ausencia en el pasado de una normativa protectora de los locales teatrales, posibilitó que muchos se derribaran y otros se transformaran en cualquier otra cosa. La ordenanza que impide el cambio de uso de estos locales, aplicada con una flexibilidad un tanto inaudita, permitió su conversión en discotecas o bingos. En el colmo de los despropósitos perversos, el propio Ayuntamiento no vaciló en derribar el Teatro Lavapiés en el verano del 93, aunque careciera de autorización para ello.

Tal y como aparecen en su conjunto, los teatros privados de Madrid ofrecen un aspecto desolador en casi todos los apartados de su arquitectura y equipamiento. Todo ello afecta no sólo a su inadecuada capacidad técnica como instrumento de trabajo sino a la comodidad de los espectadores y el atractivo que puedan suscitar. La falta de reinversiones por parte de sus propietarios en el pasado, demuestra su total abandono y la carencia absoluta de interés hacia lo que debiera ser su medio productivo. Si los comparamos con la situación de los teatros privados en Londres o París -las ciudades europeas que cuentan con un mayor número-, que se encuentran cuidados y bien dotados, con la particularidad que se trata en muchos casos de edificios antiguos que requieren atención especializada, las diferencias que pueden apreciarse a simple vista son sobradamente esclarecedoras.

La situación actual sigue por otra parte conservando pesadas herencias del pasado. Durante la dictadura franquista, el Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos, promulgado curiosamente en 1935, fue el instrumento más o menos explícito para impedir que pudieran abrirse espacios teatrales, o en cualquier caso los que ellos no querían, pero sobre todo obstaculizó la apertura de espacios transformables, que necesitaban unas ordenanzas distintas en lo referente a la seguridad. En 1.982 se actualizó el reglamento vigente mediante un real decreto, pero en realidad sólo se trataba de un discreto lavado de cara. Dado que son los poderes locales quienes deben aplicarlo con cierta discrecionalidad, constituye sin duda un elemento obstaculizador para la puesta en pie de nuevos espacios escénicos.

SALAS ALTERNATIVAS

En los últimos años, varios equipos de trabajo merced a un enorme esfuerzo y voluntarismo, han logra-

do transformar lugares con frecuencia inhóspitos, en salas teatrales transformables. La Cuarta Pared, Ensayo 100, Triángulo y otras más, son ejemplos palpables. A este respecto es preciso señalar que el Ayuntamiento de Madrid ha ejercido presión respecto a estas iniciativas, La Cuarta Pared en particular, del mismo modo que lo hizo hace algunos meses con el Teatro Alfil, utilizando el citado Reglamento. Por iniciativa del INAEM del Ministerio de Cultura, en respuesta a las demandas de la ADE y la Unión de Actores, una comisión interministerial ha promovido la redacción de un anteproyecto de «Proyecto de Normativa de Espectáculos Públicos en locales de pública concurrencia destinados a teatro», que recoge en un texto denso y prolijo las aspiraciones defendidas durante años por muchos profesionales del teatro. Confiamos que una vez aprobada, esta nueva normativa permita abrir espacios más versátiles y posibilite planteamientos estéticos amplios.

IV. SEÑAS DE IDENTIDAD: BREVE DIAGNOSIS SOBRE LA SITUACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL

No es mi intención en absoluto hacer en las páginas que siguen, un estudio pormenorizado del teatro español en la actualidad. Abordar sus diferentes estratos, ámbitos, géneros y tendencias supondría un esfuerzo grande y un espacio del que carecemos. Voy a intentar simplemente establecer algunas pautas genéricas que, en mi opinión, constituyen signos básicos para una diagnosis de la situación actual. Subrayo por tanto que voy a tratar cuestiones amplias y significativas eludiendo las circunscritas y específicas. Creo no obstante que las primeras enmarcan de forma fehaciente a las segundas y que, en cierto modo, las explican.

- FORMAS DE PRODUCCIÓN

Tradicionalmente, los dos grandes centros de contratación españoles fueron Madrid y Barcelona, con una neta superioridad porcentual de la primera con respecto a la segunda. Madrid fue la ciudad que más teatros tenía, cuando nuestras ciudades contaban con muchos teatros abiertos. Era donde se producían fundamentalmente los estrenos, se formaban las compañías, etc. Este fenómeno hizo que en Madrid se concentrara un elevado porcentaje de la profesión teatral: actores, directores, autores, escenógrafos y figurinistas. La aparición de la televisión acentuó todavía más si cabe este hecho, dado que abrió un importante mercado de trabajo para los actores en particular.

Hablar pues del teatro en Madrid supone, en consecuencia, plantearnos el problema de una buena parte del teatro que se hace en España. La consolidación del hecho autonómico ha propiciado el inicio un proceso de descentralización en este sentido, altamente saludable, que ha alcanzado un evidente desarrollo en Cataluña y es constatable en Galicia, Andalucía, País Valenciano, Euskadi, etc. Pero todavía hoy, la ciudad de Madrid ocupa un espacio vital dentro de la producción escénica de nuestro país.

Los cambios que se han sucedido en el conjunto del Estado y el deterioro de la Capital en diferentes aspectos de la vida social, incluso el cambio de los hábitos y costumbres que se ha ido gestando, han traído como consecuencia problemas nuevos y a veces graves en el desarrollo teatral. Quizás ello explique pueda constatarse un paulatino deterioro de la situación del teatro en Madrid, mientras en el resto de España en líneas generales, puede apreciarse un crecimiento de la producción, del público e incluso de la atención hacia el teatro.

- TEATROS PÚBLICOS

Un buen ejemplo de la concentración de la producción escénica lo constituye la mera enumeración de las instituciones y empresas dedicadas a este menester ubicadas en Madrid.

El Ministerio de Cultura cuenta con tres instituciones actualmente en funcionamiento: el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela, el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Todas ellas poseen edificio teatral, las dos primeras propiedad del Ministerio y la tercera en régimen de alquiler. Se trata de centros de producción y ocasionalmente, de exhibición de espectáculos de producción ajena. En el campo de la danza, el Ministerio de Cultura mantiene la Compañía Nacional de Danza, con salas de ensayo propias pero sin teatro, así como al Ballet Nacional de España.

La estructura teatral madrileña se completa con el Teatro Español y del Centro Cultural de la Villa, propiedad del Ayuntamiento de Madrid. El primero funciona como centro de producción. El segundo, que posee dos espacios, se dedica fundamentalmente a la programación de producciones ajenas, entre las que se incluyen ciclos de zarzuela. Finalmente, el teatro de Madrid aunque es de propiedad municipal, ha sufrido un proceso de privatización por lo que respecta a su funcionamiento.

Desde 1986, la Comunidad de Madrid mantiene en régimen de alquiler el Teatro Albéniz, que fue restaurado con cargo a su presupuesto. Funciona exclusivamente en la actualidad como espacio de exhibición, acogiendo tanto espectáculos operísticos como dramáticos o coreográficos.

En Cataluña, el Gobierno Autónomo creó el Centre

Dramatic de la Generalitat de Catalunya, asentado en el Teatro Romea. Igualmente proyectó un teatro nacional de Catalunya, para el que se ha construido un edificio teatral de nueva planta y que todavía no ha iniciado su funcionamiento regular. Espacios públicos de exhibición son también el Teatro Poliorama, el Mercat de les Flors y el Grec. Las iniciativas decentralizadas en Cataluña son particularmente activas; baste citar como ejemplo el Centre Dramatic del Vallés, ubicado en Terrassa, que como el de Osona,

depende desde el punto de vista pedagógico del Institut del Teatre de Barcelona y mantienen una temporada regular con producciones propias.

A lo largo y ancho del Estado surgieron a mediados de la década de los ochenta una serie de centros dramáticos que en ocasiones reprodujeron de forma bastante mimética, las luces y sombras del Centro

y sombras del Centro

Dramático Nacional, el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, el Centro Dramático Galego, el Centro Andaluz de Teatro, el Centro Dramático de Extremadura, etc., son algunos de ellos. En la actualidad su funcionamiento es bastante dispar y mientras algunos mantienen su vitalidad otros están en fase de franca regresión. Quizás lo más reprobable de la actuación de alguno de estos centros fue el manejo de presupuestos inusitados para espectáculos que a

veces no daban sino un puñado de representaciones.

El objetivo de promover sucesos extraordinarios se instauró con frecuencia como norma, olvidando la labor en profundidad tendente a crear un elenco, un repertorio, un público que hubiera dado forma y sentido a proyectos de esta importancia y envergadura.

REDES DE TEATRO

El desarrollo de la acción de gobierno en el ámbito cultural, ha provocado cambios sustanciales en las

> distintas autonomías en las que se articula el estado español. Así, las poblaciones que podríamos situar demográficamente en el segundo escalón de las diferentes comunidades e incluso algunas capitales de provincia que carecían de ello, se han ido dotando paulatinamente de espacios teatrales de cierta cualificación. Todo ello ha contribuido a crear redes



de teatro en las diferentes autonomías, más densas y articuladas en Cataluña, en el País Valenciano, en Andalucía, etc, pero que en cualquier caso han supuesto una evidente transformación en cuanto a las posibilidades de difusión de un espectáculo teatral.

La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, por ejemplo, agrupa a los espacios teatrales de los núcleos urbanos de su ámbito territorial. La red tiene una configuración desigual, cuenta con teatros de gran valor histórico, bien dotados y restaurados, como el Coliseo Carlos III de El Escorial, junto a edificios de nueva planta e incluso a escenarios de Centros Culturales de equipamiento más elemental. No sería aventurado asegurar que la Red posee dos escalones diferentes en cuanto a capacidad y equipamiento de los escenarios, lo que condiciona sin duda la circulación de unos espectáculos u otros.

Al igual que en otras de las grandes ciudades españolas, en la trama de la ciudad de Madrid existe una red potencial de espacios escénicos integrada en los Centros Culturales que poseen los diferentes distritos. También en este caso, las diferencias entre unos escenarios y otros pueden ser notables. Los hay que tienen una amplitud y posibilidades elevadas y otros que no pasan de un carácter rudimentario. Este conjunto de espacios está actualmente desactivado merced a la política municipal que ha eliminado los presupuestos que a ello se destinaban. También existen proyectos de privatización al respecto. Barcelona por el contrario posee una red de teatros municipales mucho más activa.

En este apartado de infraestructuras teatrales de propiedad o gestión pública, debemos recordar la próxima reapertura del Teatro Real, remodelado para que recupere su función originaria como centro de producción operística, que será gestionado por un consorcio formado por el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid.

PRODUCCIÓN PRIVADA

Con independencia de los repertorios escogidos o de la dimensión económica de los proyectos, la producción estrictamente privada, es decir la que carece de cualquier tipo de ayuda pública, adopta dos formas distintas. En primer lugar, algunos teatros de propiedad privada producen sus espectáculos aunque también sirven de espacio de exhibición a otros. Por otra parte, existen algunas compañías que financian sus propias producciones en torno a un actor o una actriz o promovidas por un empresario. Dedican su repertorio a espectáculos musicales arrevistados y comedias ligeras. Las compañías en lo concerniente a su exhibición, deben seguir las pautas establecidas para estos casos en los mecanismos de contratación con las salas.

El sistema habitual que rige en las relaciones entre las empresas de los teatros y las compañías, consiste en que la recaudación de taquilla se reparte, una vez descontados los derechos de autor y el IVA, a un porcentaje del 50 por ciento, o del 40 y 60 para una y otra. Con frecuencia la empresa de local se reserva un «fijo», es decir que si no se llega a esa cantidad concreta no hay reparto y lo recaudado queda pasa íntegramente a la empresa de local. Cuando no se alcanza dicha cantidad, el espectáculo baja de cartel. Normalmente la publicidad es pagada por ambas partes según estas proporciones.

La empresa de compañía –sea cual sea su forma de organización– debe cubrir con su porcentaje la financiación de la producción, nómina actoral y de técnicos a su cargo, cachés del director, escenógrafo, etc; alquiler de equipamiento de iluminación y sonido cuando el teatro, cosa frecuente, carece de ellos o son insuficientes para la correcta realización del espectáculo; editar los programas y carteles; hacerse cargo de las brigadas de carga y descarga, la recogida, etc. Esta proporción desigual en los riesgos y las inversiones, así como la raíz misma del planteamiento que divide las recaudaciones por razones no productivas, hace muy difícil la supervivencia teatral de este tipo de iniciativas.

En cuanto a la producción en sí, el teatro privado se

articula en primer lugar en empresas regentadas por una persona física concreta, pero también adopta la fórmula de sociedades anónimas o sociedades limitadas. En este caso sería necesario considerar la solvencia profesional del productor, es decir, cuál es su inversión en infraestructura, almacenes y equipos de iluminación y de sonido, su capacidad de economizar gastos manteniendo los mejores niveles de calidad, cumplimiento de los requisitos laborales y del buen funcionamiento de la empresa, etc., para concederle el rango de tal. Este marchamo de profesionalidad sería exigible respecto a todas las categorías de la producción.

La segunda modalidad de producción que se da con bastante frecuencia, es la del director de escena autoproductor de sus espectáculos. Se trata de profesionales de la dirección escénica que consiguen recursos financieros públicos y/o privados, para poner en pie los espectáculos que desean realizar. En muchos casos no pretenden en absoluto ejercer de empresarios de compañía y se ven avocados a ello dadas las condiciones de trabajo existentes. A este sector se debe sin duda una parte importante del mejor repertorio teatral que se escenifica. Estas producciones tienen que supeditarse a las condiciones de exhibición antes señaladas, que rigen en los teatros privados, pero ni aún así consiguen con frecuencia encontrar un espacio adecuado en donde presentar sus espectáculos. En este caso se produce uno de los fenómenos más negativos de la situación actual: crear un espectáculo con financiación pública y no poder encontrar un teatro para representarlo.

En tercer lugar señalaremos la producción ligada a las compañías de estructura grupal, herederas unas de los antiguos teatros independientes y de nueva creación otras, formadas fundamentalmente por elencos jóvenes. Las antiguas estructuras cooperati-

vas han dejado paso, en la mayor parte de los casos, a formas empresariales jurídicamente no muy diferentes de las de los empresarios del primer grupo. El elemento diferenciador substancial remiten al repertorio que abordan, con textos que no pocas veces están escritos por miembros del propio elenco o escritores que colaboran directamente con ellos; a la participación de quienes integran el equipo en tareas diversas y al deseo de consolidar una infraestructura básica que les permita seguir existiendo. Algunas reciben ayudas del sector público, pero otras recurren a créditos o préstamos individuales para financiar sus producciones. Este difícil recorrido, al que hay que añadir los múltiples problemas que encuentran para acceder a las salas de exhibición, hace que muchas de ellas desaparezcan a los primeros envites.

Las denominadas «salas alternativas», constituyen con frecuencia centros de producción además de gestionar otra serie de actividades. Estos espacios funcionan también en ciertas ocasiones como lugares de exhibición de espectáculos promovidos, preferentemente, por jóvenes compañías. Algunas de estas salas están concertadas a través del INAEM y cuentan con la ayuda de las consejerías de cultura de los gobiernos autonómicos y de los ayuntamientos de las ciudades en que se asientan.

Por «joven compañía» entiendo un tipo de organización empresarial o cooperativa, cuyo elemento artístico y técnico está constituido por profesionales egresados recientemente de los centros de formación. Este es un concepto operativo en diferentes países de Europa pero que en España no ha tenido fortuna como formulación. Creo que no sólo sería importante establecerlo para hacer valoraciones adecuadas del trabajo, sino para proponer una ordenación racional del territorio. Su repertorio suele ser de obras contemporáneas de jóvenes autores o adaptadores.

- ALGUNAS CIFRAS

A continuación y a manera de ejemplo, recogeré algunas cifras concretas intentando delimitar prototipos de producción escénica correspondientes a los modelos descritos.

TEATROS PÚBLICOS

Por lo que respecta a las unidades de producción del INAEM del Ministerio de Cultura, los datos generales que poseemos son los siguientes:

* Centro Dramático Nacional

Presupuesto global para 1994: 563,4 millones de ptas, 92,8 menos que en 1993.

Distribución por partidas:

Capítulo I

* Personal: 232,5 millones ptas, 14 más que en 1993

Capítulo II

* Funcionamiento: 57,1 millones ptas, 14 menos que en 1993

Capítulo VI

 Inversiones directas: 8,8 millones ptas, 5,8 millones más que en 1993.

Operaciones comerciales: 264,9 millones de ptas,
 98 millones menos que en 1993.

Ingresos previstos: 304 millones de ptas.

Con este presupuesto el CDN tiene previsto realizar hasta el mes de junio una producción y acoger diferentes compañías invitadas.

* Compañía Nacional de Teatro Clásico

Presupuesto global para 1994: 660,8 millones de ptas., 95,4 millones menos que en 1993. Distribución por partidas:

Capítulo I

* Personal: 156,2 millones de ptas., la misma que el año anterior.

Capítulo II

Funcionamiento: 156,9 millones de ptas.,26,4 millones menos que en 1993.

Capítulo VI

Inversiones directas: 1 millón de ptas.

Operaciones comerciales: 346,7 millones de ptas.,
 66 menos que en 1993.

Ingresos previstos: 257 millones de ptas.

Con este presupuesto la CNTC tiene previsto hacer una nueva producción, una coproducción con Valencia, la reposición de un antiguo montaje, el mantenimiento de dos obras en repertorio y la recepción de una compañía invitada. También debe pagar el alquiler del teatro que constituye su sede.

* Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas Presupuesto global para 1994: 290,2 millones de ptas, 24 menos que en 1993

Distribución por partidas:

Capítulo I

* Personal: 116,4 millones de ptas., el mismo que en 1993.

Capítulo II

* Funcionamiento: 51,8 millones de ptas.,1,5 menos que en 1993.

Capítulo VI

 Inversiones directas: 1 millón de ptas., 2 menos que en 1993. * Operaciones comerciales: 120,8 millones de ptas., 20,7 menos que en 1993.

Ingresos previstos: 24,125 millones de ptas.

Con este presupuesto el CNNTE realizará la exhibición de un montaje de la temporada pasada, una producción de ópera contemporánea y la acogida de seis espectáculos de diferentes comunidades autónomas. Así mismo debe pagar el alquiler de la sala que constituye la sede del centro.

* Teatro Español de Madrid

La única cifra que tenemos es la de su presupuesto global para 1992, que fue 472 millones de ptas. Asistieron un total de 103.000 espectadores.

ODIOSAS COMPARACIONES

A la vista de estos datos podemos establecer algunas comparaciones. En 1991, la Comèdie Française tuvo un presupuesto de más de 121 millones de francos (unos 2.420 millones de ptas.); el Odeon, 45,7 millones de francos (unos 914 millones de ptas.) y el Teatro de la Colline, 30,4 millones de francos (unos 609,5 millones de ptas.)

* En cuanto al área alemana, daré una cuantas cifras globales correspondientes a mediados de los año 80, es decir relativamente antiguas pero en cualquier caso significativas. La administración pública destinaba en aquel tiempo en la antigua República Federal Alemana unos 1.800 millones de marcos (aproximadamente 105 mil millones de ptas.) al teatro. De ello correspondían a Berlín Occidental 121 millones de marcos (unos 7.000 millones de ptas.); a Munich 110 millones de marcos (unos 6.400 millones de ptas.); y a Franckfurt 170 millones de marcos (unos 4.100 millones de ptas.) sólo para ópera, teatro y ballet, más

un millón de marcos (unos 62 millones de ptas) en subvenciones para teatros privados.

Para describir la situación de un teatro en concreto, pondré como ejemplo la Kammerspiele de Munich:

El presupuesto global para 1989 fue de 30.012.981,98 millones de marcos (unos 1.890 millones de ptas.)

- Subvención pública: 24.969.824,80 millones de marcos (unos 1.525 millones de ptas.)
- * Aprovechamiento de las localidades: 95,5%
- * Precio de la entrada: de 6 a 53 marcos
- Cifra total de espectadores: 213.103
- * Cifra total de representaciones: 496 (Kammerspiele + Taller)

Empleados:

- * Directores del teatro: 2
- * Artistas: 89
- Funcionarios: 2
- Contratados: 59
- Operarios: 151
- * Ayudantes: 43
- Acomodadores y encargados de guardarropa: 3
- * Directores invitados: un mínimo de 6

Con este presupuesto, la Kammerspiele de Munich tenía un repertorio en julio de 1990 de 20 producciones que se ofrecían de forma rotativa.

Indudablemente podríamos seguir estableciendo comparaciones respecto a otros muchos países e instituciones teatrales, pero pienso que sería un procedimiento abrumador. Por ello remitimos como fuente de muchos de estos datos al nº 31/32 de la Revista ADE- TEATRO, correspondiente a septiembre de 1993, dedicada al Pasado y presente de los teatros públicos.

- COMPAÑÍAS CONCERTADAS

Como ejemplo de compañías concertadas reproduzco los datos correspondientes a Els Joglars. El balance económico de la producción de su producción Yo tengo un tío en América, dirigido por Albert Boadella, fue el siguiente según el informe proporcionado por la propia compañía:

 Costos de producción del espectáculo: 109.863.000 ptas

Contribución de las instituciones públicas:

* V Centenario	79.000.000 ptas
* Diputación de Barcelona	10.000.000 ptas
* Ayuntamiento de Barcelona	3.000.000 ptas
* La propia compañía	17.800.000 ptas

No se hacen constar aquí los 20 millones de pesetas recibidos del INAEM en calidad de Compañía Concertada; cantidad que recibió igualmente en los tres ejercicios anteriores, siendo de 22 millones en 1.988.

El costo de mantenimiento de la compañía y el espectáculo durante catorce meses, ascendió a 228.800.000 ptas (doscientos veintiocho millones ochocientas mil pesetas) y fue financiado del siguiente modo:

* Ingresos por contratación	225,400,000 ptas
* Ayuda a giras del INAEM	3.500.000 ptas

Según la compañía, el ejercicio sólo ha cubierto gastos. Els Joglars ofreció 191 representaciones de dicho espectáculo.

COMPAÑÍAS MIXTAS

A título de ejemplo citaremos tres que corresponden a formatos de producción grandes. Las dos primeras se asientan en teatros privados, la tercera es una productora sin sala propia. Los datos corresponden a 1993.

*La compañía Teatro Fígaro S.L., estableció un presupuesto de 12.391.000 ptas. para el montaje de la obra Las hermanas Rosensweig, de Wendy Wasserstein. La ayuda recibida del INAEM fue de 5 millones de ptas. La obra se representó en el Teatro Fígaro de Madrid. Esta empresa recibió ayudas por montaje (5 millones de ptas.) e infraestructura (7 millones de ptas.), en 1992.

* La Compañía Marquite S.A. del Teatro Marquina, cifró su presupuesto para la producción de La loba de Lilian Hellman, en 18.907.500 ptas. La ayuda recibida del INAEM fue de 12.5 millones de ptas. La obra se representó en el Teatro Marquina de Madrid, de noviembre de 1993 a febrero de 1994. Esta compañía recibió 5 millones de ptas. en 1992 para producción y gira y 8 millones para infraestructura.

* Andrea D'Odorico, como peticionario del proyecto de producción de La doble inconstancia de Marivaux, estableció un presupuesto de 36.482.600 ptas. El INAEM le concedió una subvención de 12,5 millones de ptas. y la Comunidad de Madrid una cifra cuyo monto no hemos podido determinar. El espectáculo se presentó en el marco de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y realizó giras por la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid y del resto de España.

- JOVEN COMPAÑÍA

Como ejemplo de joven compañía citaré a la denominada «Don Duardos». El director y tres actrices constituye el núcleo empresarial. El CEyAC de la Comunidad de Madrid les concedió una ayuda de 2 millones de ptas, para el montaje de *Dar tiempo al tiem*po, de Calderón de la Barca. Del 18 al 30 de enero de 1994, la compañía actuó en la Sala Galileo de Madrid dando un total de 10 representaciones. El total de entradas vendidas fue 498, con una recaudación de 408.000 ptas. A ello hay que añadir 485 invitaciones, muchas de ellas de alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid que es la institución que gestiona la programación de la citada Sala. Una vez descontado el 10% que percibe la SGAE, el 20% del porcentaje de la RESAD, 7.000 ptas de gastos de gestiones de la Sala y 175.000 de los gastos

de la compañía, resta una cantidad de 103.600 ptas que es lo que ha podido repartirse entre los actores y técnicos.

- EL PÚBLICO

Si hacemos una evaluación empírica del comportamiento del público, podemos afirmar que el número de espectadores que asiste a los teatros ha descendido en la Capital y ha ascendido en el resto de la Comuni-

dad así como en el conjunto de España, particularmente en Barcelona y Sevilla. No obstante hay que señalar que carecemos de estudios globales y comparativos y que a este respecto nos movemos siempre en estimaciones empíricas. Moviéndonos por tanto en este contexto debemos recordar que mientras Madrid partía de cotas relativamente altas de asistencia, segmentos cuantitativamente importantes del territorio español partían de niveles casi inapreciables hasta hace pocos años en cuanto a la asistencia de público a los teatros.

Si nos remitimos a los datos sobre los que tenemos acceso, referidos a Madrid capital por lo que se refiere a la temporada 91–92, los números nos hablan de 1.836.282 localidades vendidas, en relación a 300 espectáculos ofrecidos y para un total de 7.098 representaciones. Partiendo de las cifras de recaudación puede estimarse que 540.000 localidades correspondieron a teatros institucionales, unas 240.000 a espectáculos dramáticos y 300.000 a los de música, lírica y danza.

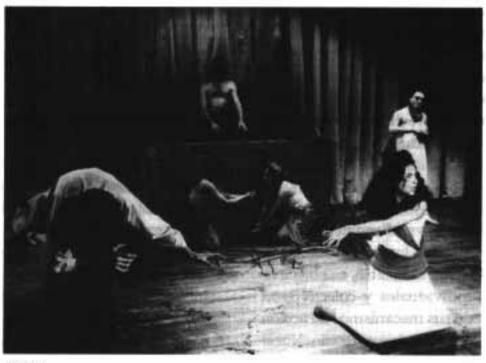


Foto 6

Por otra parte deberíamos señalar que el número de espectáculos programados ha seguido en progresivo aumento: doscientos treinta y dos en la temporada 89-90, doscientos ochenta en la 90-91 y trescientos en la 91-92, por no hablar nada más que de las tres últimas. El número total de representaciones ha descendido sin embargo de

7.776 a 7.488 y 7.098 para el mismo período. Disminuyó igualmente el número de teatros en funcionamiento de 32 a 28. Habría además que establecer el número de espectáculos dramáticos que se deducen del computo global. De los 232 espectáculos ofrecidos en la Temporada 89–90, 168 correspondieron a este apartado.

El precio medio de las localidades aumentó un 52'4 por ciento a lo largo de seis años, mientras la recaudación sólo lo hizo en un 38'4 por ciento. También es perceptible una cierta disminución de la permanencia de los espectáculos en cartel.

Todos estos datos indican una tendencia al aumento del número de producciones para tentar una demanda descendente. Esta inflación no conlleva la atracción del público y acrecienta sin duda los costos de lanzamiento, publicidad, recuperación de la inversión, etc., sobre todo en los teatros de iniciativa privada total o con participación pública.

En el segmento de las «salas alternativas» es perceptible un aumento y consolidación del público que antes, en muchos casos, no asistía a espectáculos teatrales. Predominan los espectadores jóvenes pero no únicamente. Este fenómeno está prácticamente por evaluar y aunque en términos de cantidad sea relativamente escaso, cualitativamente adquiere una gran significación.

Al contrario que en otros países de Europa donde los sindicatos juegan un papel muy importante en la difusión e incluso la producción del teatro, estableciendo sistemas de abonos individuales y colectivos a través de las empresas o de sus mecanismos de acción cultural, en España carecemos de algo parecido. Nuestras centrales sindicales están implicadas en la lucha reivindicativa en el ámbito económico y se limitan a realizar afirmaciones genéricas en torno a la cultura, pero no existen ni planes ni proyectos que supongan la puesta en pie de mecanismos para que los trabajadores accedan y participen en el hecho teatral.

- EL REPERTORIO

Como complemento y quizás como consecuencia de estos datos, habría que señalar que se ha ido produciendo una contracción paulatina en el repertorio teatral. Obras de importancia internacional no han sido nunca estrenadas, autores de gran valor son desconocidos, dramaturgias completas ignoradas. Un análisis comparativo del repertorio madrileño con el de otras ciudades europeas, demuestra hasta qué punto las ausencias que se dan entre nosotros son alarmantes y significativas.

Las condiciones que hemos descrito anteriormente explican el predominio que hoy existe de un repertorio conservador, estética e ideológicamente hablando, en gran parte de los teatros privados e incluso públicos. También las dificultades que encuentran los autores españoles contemporáneos para un acceso consecuente a los escenarios.

- TEATRO VOCACIONAL

Un aspecto importante de la actividad teatral corresponde a lo que podríamos denominar genéricamente como teatro vocacional. En España este concepto está francamente devaluado y sin embargo, no existe ningún país con un teatro profesional cualificado y desarrollado que no posea a su vez un amplísimo movimiento de teatro vocacional o «amateur», si por una vez se nos permite el galicismo. Aunque la situación en las diferentes comunidades es algo distinta entre unas y otras, en líneas generales podríamos asegurar que uno de los problemas que existen entre nosotros radica en que muchos vocacionales pretenden pasar por lo que no son: profesionales, y algunos profesionales desprecian olímpicamente el teatro vocacional como si no sirviera para nada, en la medida en que no es objeto de lucro. Esta concepción cerradamente economicista del teatro es sin duda uno de los graves prejuicios que lastran la comprensión del fenómeno teatral en su conjunto.

Dentro de las distintas franjas del teatro vocacional,

la que cuenta hoy con un desarrollo mayor es la que podríamos denominar como «teatro escolar». A pesar de las dificultades que existen para la obtención de datos precisos, pasaremos seguidamente a estudiar el estado de la cuestión:

ESTATUTO LEGAL DEL TEATRO EN LA ENSEÑANZA

El teatro tiene muy poca presencia dentro del currículo de la enseñanza no universitaria. No existe como tal en EGB ni en Formación Profesional (aunque existen cursos del INEM de formación de técnicos teatrales). Sólo en BUP se contempla como asignatura: es la EATP (Enseñanzas Artísticas, Técnicas y Profesionales) de «Teatro y expresión corporal», que, como todas las asignaturas de esta denominación, se imparte en 2º y 3º como optativa entre las distintas asignaturas que ofrezca cada centro. Es decir, no todos los institutos tienen esta opción, y donde existe no todos los alumnos de esos cursos eligen la asignatura. Como todas las EATPs, tiene asignadas dos horas semanales de clase. El programa no está unificado: cada centro, al solicitar del M.E.C. la aceptación de la asignatura, debe presentar su propio programa.

Con la reforma de las Enseñanzas Medias, la situación ha cambiado en parte. Se ha publicado un currículo detallado, con orientaciones básicas y desarrollo muy minucioso, de la asignatura «teatro», pero no se le ha asignado un lugar propio. No se ha llegado a hacer realidad un Bachillerato Artístico de Arte Dramático, tal como estaba previsto en el anteproyecto de la reforma, de modo que sólo existe el Bachillerato Artístico de Artes Plásticas y Diseño. En cuanto a la E.S.O (Enseñanza Secundaria Obligatoria), el teatro no aparece entre las materias básicas, sino dentro de los talleres que cada centro puede ofrecer como opcionales a sus alumnos. Existe también la posibilidad del teatro como «actividad extraescolar», hasta hace muy poco la única actividad en que el teatro tenía presencia en los centros, que hoy en día se mantiene vigente en muchos casos en forma de grupos que trabajan al margen de las clases.

LA SITUACIÓN EN MADRID

Aunque parezca mentira, las mismas autoridades del Ministerio de Educación desconocen cuántos Institutos de Bachillerato tienen establecida la EATP de Teatro. Teniendo en cuenta que en la red pública hay unos 200 institutos de Bachillerato, 50 de Formación Profesional y unas decenas de institutos de Enseñanza Secundaria, una estimación prudente sería la de considerar entre 50 y 70 el número de institutos con enseñanza reglada del teatro. Si a esto le sumamos los grupos extraescolares, debe de haber por lo menos unos 100 grupos de teatro en los centros públicos. Si a ello añadimos que los colegios privados tienen también sus propios grupos (como EATP o como actividad extraescolar), no debe de haber menos de 150 grupos de teatro escolar en la Comunidad de Madrid.

Los medios de que disponen estos grupos son siempre muy limitados y rudimentarios. Los buenos locales son escasísimos (algún instituto antiguo y algún colegio privado disponen de buenos teatros), y la mayoría no son malos, son infames. Apenas hay dotación presupuestaria, y los medios humanos no tienen siempre la formación necesaria. Casi todo se suple con buena voluntad. No hay que olvidar el grado de colaboración de las instituciones. El M.E.C no suele ofrecer más apoyo que el hecho de considerar la materia como reglada, además de un curso que cada año organiza con el INAEM. La Comunidad tiene un programa de creación de nuevos públicos, pero nada específicamente dedicado al teatro que se hace en los centros. La mayor ayuda suele venir de los ayuntamientos, algunos de los cuales otorgan subvenciones y organizan certámenes de teatro escolar, a menudo utilizando locales municipales.

Con todo ello, se hacen abundantes representaciones que no suelen tener otra proyección que el propio centro educativo. El repertorio es enorme, y en general muy superior al del teatro comercial: Sófocles, Molière, Bertolt Brecht aparecen junto con Lorca, Valle Inclán o los autores más actuales.

DOS EJEMPLOS

El instituto Cardenal Cisneros, situado en el centro de Madrid, tiene la EATP de Teatro desde hace siete años. En la actualidad hay seis grupos (tres de Segundo y tres de Tercero de BUP) que reciben esta enseñanza, con un total de 150 alumnos.

Por su antigüedad, el Instituto dispone de un Salón de Actos amplio, muy apropiado para hacer teatro, aunque poco dotado de medios materiales. Dentro de los objetivos de los cursos, está el de hacer representaciones de las obras que se estudian y preparan cada año. En el curso 93–94 se trabajaron obras de Buero Vallejo y Molière. En años anteriores se representó a Genet, García Lorca, Valle Inclán, Maquiavelo y una obra de creación propia.

Recibe una ayuda del Ayuntamiento de Madrid al estar incluidos en el Certamen de Teatro Escolar que organiza dicha institución. (En este curso participan 33 centros escolares).

El Instituto Getafe VIII es un centro de nueva creación (lleva funcionando cinco años) situado en el pueblo de Getafe. Desde sus inicios tiene la EATP de Teatro. En este curso asisten setenta alumnos distribuidos entre Segundo y Tercero de BUP.

No dispone de salón de Actos. Para las actividades de teatro se utiliza el Gimnasio y la Sala de Usos Múltiples. Participa en los certámenes organizados por el Ayuntamiento de Getafe, y recibe ayuda para ello. El curso pasado participaron cinco institutos, de los diez ubicados en el municipio, en dicho certamen.

Actualmente se encuentran ensayando una obra de Goldoni. En cursos anteriores han representado a Sófocles, Brecht y Vampílov.

TEATRO UNIVERSITARIO

El teatro universitario que en otros tiempos tuvo una amplitud relativamente grande, se encuentra en una fase de lenta reconstrucción tras un período de práctica desaparición. En diferentes facultades y escuelas en las distintas universidades, han vuelto a aparecer grupos de teatro estudiantil que en general, cuentan con un gran entusiasmo y con proyección escasa.

Encuentro muy interesante la experiencia que se está produciendo con la Universidad Autónoma de Madrid en la que actores universitarios vocacionales se reúnen junto a un actor o actriz profesional y un director igualmente cualificado, para realizar espectáculos de formato relativamente grande. Este puede ser sin duda un camino a seguir por el teatro universitario.

El teatro universitario que cuenta con mayor tradición actualmente en España es sin duda el de Murcia, heredero inmediato de la historia que hemos enunciado. La razón de dicha continuidad debemos atribuirla sin duda al papel jugado por el profesor César Oliva que ha mantenido viva a lo largo del tiempo dicha institución, impulsándola de forma constate.

TEATROS DE EMPRESA

Por lo que respecta a otras formas de teatro vocacional, grupos de empresa, de asociaciones culturales,
etc., es imposible poseer un censo del número de elencos existentes. La falta de continuidad de muchos de
ellos hace difícil establecer un balance pormenorizado.
Tengo la impresión de que su número ha descendido
en los últimos años y este hecho es atribuible no sólo
al posible alejamiento del teatro de quienes lo hacían
-cosa que no creo, con sinceridad- sino fundamentalmente a la falta de estímulos y de organismos que
coordinen y propicien esta dimensión concreta y cualificada del ocio creativo. Sin duda este sería un tema
que merecería una reflexión y profundización mayores.

TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

El teatro infantil y juvenil se encuentra igualmente en una situación de relativa indefinición y bastante abandono en cuanto a su estructuración y objetivos concretos. No pocas veces por teatro infantil se ha entendido un juego escénico elemental y simplón, solamente capaz de entontecer al público infantil que se congrega en su entorno. Sin embargo tanto el teatro infantil como el juvenil constituye una franja fundamental de la producción escénica y juegan un importante papel en la formación de futuros espectadores y en la educación cívica y estética de los ciudadanos.

En la ciudad de Madrid, por ejemplo, existe sólo una sala, la San Pol, que se dedica monográficamente al teatro infantil. Accidentalmente otros espacios, Centro Cultural de la Villa, La Cuarta Pared, Triángulo, acogen certámenes o representaciones de este tipo. Algunas jóvenes compañías alternan un espectáculo para adultos con otro dirigido al público infantil, a fin de captar un espectro más amplio de espectadores.

La entidad que agrupa este segmento de la producción teatral es La Asociación Española para el Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ), que tiene un carácter internacional y concede premios entre los cuales figura uno dedicado a textos sobre literatura dramática para niños. Acción Educativa es otra Asociación que trabaja en este mismo campo, así como la Asociación de Profesores para la Expresión Dramática en España (PROEXDRA), que publica un boletín titulado «Homo dramaticus».

No obstante, el ámbito del teatro juvenil está todavía más abandonado. Carecemos de espectáculos, temática y estéticamente dirigidos a espectadores entre 12 y 18 años, que están en la antesala de ser espectadores adultos. Indudablemente éste es un aspecto que muestra la falta de estructuración de nuestro teatro, al menos en este sentido.

TEATRO DE CIEGOS

La excepción más coherente que encontramos en el ámbito del teatro vocacional, la constituye sin duda la acción promovida por la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE), que posee en este caso un cierto carácter ejemplar. Nacida al término de la guerra civil para encontrar acomodo a los generales y altos mandos militares del bando vencedor que habían sufrido total o parcialmente la pérdida de visión, gracias a su capacidad de autogobierno alcanzó con la transición una entidad propia y la elección democrática de sus cuadros dirigentes.

La acción cultural ocupa un lugar preferente entre las actividades que la ONCE promueve entre sus afiliados. La mayor parte se sitúa a medio camino entre la terapia personal y social de quienes han perdido el sentido de la vista y su realización específica como seres humanos. El teatro en este sentido no sólo no es

una excepción sino que se convierte en instrumento preferencial en ambas direcciones. Al mismo tiempo, por la condición y la manera de abordar dicha tarea por quienes la realizan, se convierte en una aportación decisiva en el ámbito del teatro vocacional

A lo largo de estos años la ONCE ha ido creando hasta 23 elencos distribuidos por toda la geografía española, que unen a su incipiente formación actoral la realización de espectáculos que responden a estéticas dispares, a temáticas diferentes pero que expresan siempre el deseo de superación de quienes participan en duchas aventuras. Son antes de nada y al margen de la calidad intrínseca que pueda darse, acontecimientos de extraordinario valor humano por lo que suponen de confrontación, en condiciones adversas, con un medio expresivo que en un principio les es hostil y al que logran dominar, controlar y utilizarlo como expresión.

Estos 23 elencos constituyen sin lugar a dudas una sustancial aportación en el acontecer teatral de nuestro país. Dirigidos en la mayor parte de los casos por directores con una formación profesional media, expresan a las claras esa simbiosis de lo profesional con lo vocacional que está presente con tanta frecuencia en dicho movimiento. Las cortas miras que con frecuencia agobian a determinados profesionales del teatro en España y la ceguera conyuntural que domina en la información cultural, hace que la valoración de iniciativas de este tipo no sea ni lo adecuada ni lo justa que merecen. Es más cómodo reducir el teatro español a unos cuantos nombres de directores, autores y actores y dejar en el silencio desertizado todo lo demás.

- FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN

La instauración de la LOGSE ha traído consigo la con-

versión de los estudios escénicos en enseñanzas de nivel superior que otorgarán licenciaturas al concluirse los estudios. En los planes de estudio están previstas tres especialidades: interpretación, dirección de escena-dramaturgia y escenografía. A la condición de nivel superior sólo han accedido determinados centros que reunían las condiciones de infraestructura y profesorado para impartir dichas enseñanzas.

Los dos centros más cualificados son sin duda la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona. El Instituto Andaluz de Teatro, junto a las escuelas de Valencia, Málaga, Córdoba, Murcia, Instituto del Teatro de Asturias, etc. adecuan paulatinamente sus condiciones para responder a las exigencias previstas.

Junto a esta enseñanza reglada y de carácter oficial, existen numerosas escuelas municipales tanto en capitales de provincia como en núcleos de población medianos, de nivel docente muy diverso. A ello habría que añadir un sin número de escuelas privadas que van desde las que cuentan con equipos de larga trayectoria en este campo hasta las que sobreviven de forma bastante improvisada. La mayoría se configuran en torno a una determinada personalidad teatral que transmite su «saber» de manera monográfica.

A la vista de los centros docentes aquí enunciados, podríamos pensar que la oferta es amplia y solvente. Los resultados concretos parecen no obstante contradecir un panorama en apariencia tan risueño. No es difícil detectar notables carencias técnicas, teóricas y culturales en muchos profesionales del teatro, incluidos los egresados de estas instituciones.

Sin deseo de exhaustividad ninguna, podríamos decir que estar formado supone que un profesional posea las condiciones para asumir sus responsabilida-

des específicas con solvencia y eficacia, sabiendo de lo que habla y cuándo debe hablar, teniendo claro el sentido de cooperación con el colectivo para establecer el sentido globalizador propuesto en cada espectáculo, conociendo la naturaleza de sus instrumentos expresivos y procurando su utilización correcta cuando menos. En definitiva, debe ser consciente de las razones y los porqués de lo que hace.

Esta no es una aspiración tan difícil de alcanzar y es

un hecho ampliamente consolidado en los países con centros de formación adecuados y responsables. De todos modos conviene no olvidar las siguientes cuestiones:

* La formación teatral no puede ser nunca un fenómeno masivo, sino que exige una relación personalizada entre alumno y profesor.

* Los centros y los profesores que en

ellos trabajan, están obligados a establecer planes y objetivos tendentes a dicha formación profesional, según el nivel que les corresponde, eludiendo toda tentación primariamente divulgativa en los de índole superior.

* La situación interna de nuestro teatro, en la que incluyo a los espectadores, no prima e incluso es reacia a la formación. Un profesional bien formado puede encontrar justamente por ello más dificultades para trabajar que quien no lo está.

En cuanto a la investigación teatral hay que señalar que carecemos de centros dedicados a la investigación sistemática del teatro como escenificación, como proceso de comunicación o sobre cuestiones relacionadas con su recepción. Siguen dominando en este terreno los estudios circunscritos al campo de la literatura dramática. Los trabajos que emanan de la Universidad y del Instituto Superior de Investigaciones Científicas así lo atestiguan. El Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, trabaja so-

bre temas de historiografía del teatro, ámbito privilegiado de su competencia.

Los trabajos específicos de investigación escénica, quedan reducidos a aportaciones individuales, realizadas al margen, por lo general, de centros concretos.

La situación de las bibliotecas españolas en general por lo que se refiere a los fondos teatrales y el panorama editorial,

son en buena medida reflejo de todo lo anterior. Hay un corto número de bibliotecas especializadas y en las de índole general, los fondos relativos al teatro son bien escasos.

Entre las bibliotecas especializadas las más importante sin duda son las del Institut del Teatre de Barcelona y la Biblioteca Nacional de España. Ambas poseen fondos de extraordinario valor aunque de carácter un tanto diferenciado. Junto a ellas habría que citar la



Foto 7

de la Fundación Juan March de Madrid, la del Instituto Cervantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la del Ateneo de Madrid, etc.

Sin duda alguna, muchas bibliotecas municipales o de centros docentes, pueden sorprendernos con la conservación de auténticos tesoros bibliográficos, pero se trata sin duda de hechos casuales dado que la amplitud y actualización de la bibliografía actual es muy corta en casi todos los casos.

CONSIDERACIONES FINALES

He intentado exponer a grandes rasgos los aspectos sustantivos que estructuran el teatro español en la actualidad. El trazo ha sido veloz y cada uno de ellos precisaría una profundización mucho más amplia sin duda. Por otra parte, determinados aspectos no han sido ni tan siquiera expuestos dado quizás su carácter tangencial aunque, es preciso subrayarlo, enormemente trascendentes en no pocas ocasiones.

La impresión general que proporciona este cómputo de informaciones y cifras no lleva precisamente a la adopción de posiciones catastrofistas a las que tan dados somos, sino más bien a la constatación de que nos hallamos ante una trama escénica en sus distintos ámbitos de acción, abundante, capaz y llena de posibilidades. La raíz del problema quizás haya que situarla en la deficiente organización de todo este entramado, en una todavía inadecuada articulación entre las diferentes instituciones responsables de promover y definir la política teatral, en la búsqueda de una mejor utilización de los recursos financieros y de infraestructura, como consecuencia de la correcta elaboración de todo lo dicho. Por supuesto que sería inútil pensar que las soluciones deben proceder tan sólo del campo de las administraciones. Quienes hacen y estudian el teatro tienen ante sí el reto de establecer urgentemente los puentes productivos entre teoría y práctica, profundizar en su formación y competencia profesional, huir de lujos innecesarios y combatir por lo que es imprescindible para la correcta creación escénica, desechar actitudes gregarias respecto al público pero tener presente que hay que conquistarlo enriqueciendo su capacidad receptiva, etc. Todos estos retos no son de fácil consecución pero sin proponernos su resolución nunca lograremos avanzar de manera ostensible hacia un auténtico desarrollo teatral y una más alta valoración del teatro en la sociedad española.

V. VIAS DE ACCIÓN

PARA UN RESURGIMIENTO TEATRAL

A la vista de lo expuesto hasta aquí, pasaré a formular algunas líneas de acción que considero imprescindible asumir para la resolución de los problemas que se nos plantean y propiciar un resurgimiento del teatro. No se trata en absoluto de sugerir medidas concretas sino más bien de sintetizar temas de reflexión cuyo, debate debería ser previo a su adopción. Por otra parte, a manera de principio básico quisiera subrayar que sólo en la medida en que se alcance un acuerdo amplio entre los diferentes sectores profesionales y las administraciones, podrán acometerse con solvencia.

Quizás el término «resurgimiento» pueda parecer grandilocuente en exceso al referirnos a las actividades escénicas. Lo utilizo como contrapeso al de postración, que parece dominar a veces en la sociedad española respecto al teatro e incluso ha prendido en algunos sectores profesionales. Resurgimiento implica un cambio profundo en las actitudes del que pueden derivarse acciones específicas y mejorías ostensibles.

CONSOLIDAR LA PRODUCCIÓN

Las administraciones deberían tender a la consolidación y solvencia de los diferentes segmentos de la producción: público, semi-público, mixto y privado. Todos ellos plantean problemas concretos que deben conocerse en profundidad y abordarse de forma diferente. Los objetivos que consideramos tendrían que proponerse son entre otros:

* Aumentar la oferta de espectáculos teatrales, la versatilidad del abanico de títulos y formulaciones estéticas, ampliando el número de representaciones. Con ello se conseguiría en primer lugar la captación de los diferentes públicos potenciales, al ofertar espectáculos que puedan ser de su interés y de los que ahora quizás carecen. En segundo, se conseguiría una mayor rentabilidad económica y social de los mismos. Esta cuestión, por supuesto, está sujeta a previsiones y estudios pormenorizados sobre los que no conviene hacer generalizaciones a la ligera.

* Crecimiento de los puestos de trabajo, tanto en el área artística como técnica, y estabilidad de los mismos. Todo ello supondría no sólo un deseable desarrollo laboral sino la autentificación de los segmentos profesionales de manera fehaciente.

* Garantizar producciones ajustadas en cuanto a los costos, evitando desmesuras faraónicas o caprichos arbitrarios pero también el miserabilismo cutre y polvoriento. Asimismo se aseguraría igualmente el cumplimiento de las legislaciones laborales vigentes.

* Estabilización de las diferentes franjas de producción teatral, para que respondan a las expectativas y objetivos que le son propios. Para ello podría pensarse incluso en formas de organización y autorresponsabilización de los distintos sectores. Se trataría también de establecer criterios de cooperación de las diversas administraciones con cada uno de los sectores productivos, en función de las varias formas de producción que se dan actualmente y del interés sociocultural de los proyectos que planteen. Deberíamos evitar de una vez por todas el debate, bastante estéril y cerrado, entre las distintas franjas de producción, eludiendo la tentación de que una pretenda dominar sobre otra y sugiriendo por el contrario la noción de complementariedad responsable como parte de la totalidad del teatro que se realiza.

- REHABILITACIÓN DE TEATROS

Es imprescindible consolidar y restaurar los teatros de propiedad privada. Para ello parece urgente poner en marcha un plan de rehabilitación al que contribuyan económicamente las administraciones que operan en las diversas Comunidades Autónomas, así como la empresa propietaria del local. En este sentido, un ejemplo a reseñar lo constituye el Consorcio para la rehabilitación de teatros, integrado por el INAEM del Ministerio de Cultura, la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid, para abordar la restauración de los teatros de la capital.

En cualquier caso, dichas operaciones no deberían desvincularse del compromiso de la propiedad respecto al uso teatral del inmueble durante un número concreto de años, así como de la exigencia de establecer una programación de calidad. Habría que acabar de una vez por todas con esa ley de oro de capitalismo hispánico ramplón: «los beneficios para mí, las pérdidas para el Estado» —es decir las administraciones que, en definitiva, operan con el dinero público que procede de los impuestos pagados por la ciudadanía—.

Del mismo modo es importante ampliar y dotar los

espacios escénicos no convencionales, a fin de contar con instrumentos de trabajo teatral que posibiliten la creación de espectáculos de mayor versatilidad, tanto desde el punto de vista estético como de la transformación de las relaciones espectador-espectáculo.

En cualquier caso sería imprescindible que se lograra imponer de forma fehaciente la norma que impide el cambio de uso de los locales teatrales, en su vertiente estrictamente escénica, para aquellos lugares que posean una palmaria cualificación. Quizás pudiera estudiarse igualmente la expropiación como bienes culturales, de aquellos que están claramente abandonados o desatendidos.

- EN TORNO AL PÚBLICO

Conviene establecer proyectos coherentes y factibles para captar el público y atraer nuevos espectadores al teatro. En este caso considero que había que tener presente:

* La constitución de las diferentes franjas potenciales del público, en función de las preferencias estéticas e ideológicas, poder adquisitivo, ubicación en la trama urbana e incluso su miedo a acudir al teatro.

* La potenciación de mecanismos tácitos o expresos de organización de los espectadores, para generar su relación con los programas de determinados teatros o salas.

* Propiciar la creación de asociaciones de espectadores, sobre todo en los teatros públicos, semi-públicos o los que ofrezcan programaciones capaces de estructurarlas.

 Establecer ofertas grupales a escuelas, empresas u otros colectivos, elaborando planes de cooperación continuada con asociaciones representativas, sindicatos y grupos de empresa.

* Promover acciones concretas para que el espectador escolar interesado, pueda convertirse en espectador adulto.

PROFUNDIZACIÓN DE LA CONCIENCIA PROFESIONAL

Es importante que en todas las áreas de la actividad teatral se instaure un auténtico y contrastado sentido de la profesionalidad. Creo que no basta considerar simplemente como tal a quien vive de un trabajo artístico. Este planteamiento economicista es reductor y limita el concepto de «profesionalidad» a una especie de hecho consumado: «Si a alguien le pagan por lo que hace es un profesional», se viene a decir si se acepta dicha afirmación. Incluso basta que alguien se autodenomine como tal o desee «vivir de su trabajo», para que el carácter de «profesional» se le suponga.

No obstante la realidad es bien distinta. El ejercicio de cualquier profesión supone poseer un conjunto de conocimientos y el dominio de unos instrumentos de trabajo que le permitan ejecutarla con eficacia y solvencia, aspirando, mediante la acumulación paulatina de experiencia y estudio, a un cierto grado de maestría. Si esta profesión es además la del teatro en sus diferentes facetas, la de actor en particular, al dominio artesanal que le es propio y de laboriosa adquisición, se une la necesaria capacidad para la realización de un trabajo en colectivo y la condición ética, cultural y humanista de quienes aspiran a dirigirse a la comunidad. Por ello la profesionalidad auténtica debe basarse en estos elementos que se erigen como los verdaderos pilares de una profesión. La administración y quienes trabajan en el teatro, tendrían que profundizar conjuntamente en dichos criterios

para garantizar que los proyectos que se realizan respondan a planteamientos responsables y promuevan el prestigio social del teatro.

- CREACIÓN DE TEATROS PÚBLICOS

En las circunstancias actualmente existentes, había que contemplar la creación de instituciones teatrales públicas, impulsada por una o varias de las administraciones que concurren en las diferentes ciudades o au-

tonomías. Considero imprescindible señalar que un centro teatral así considerado debe responder a los criterios específicos de lo que es un teatro público en la concepción habitual Europea. Es decir, no se trataría en absoluto de entregarlo a un «artista» para que haga su obra, sino de establecer unas propuestas institucionales que definan un programa de objetivos y unas formas de



Foto 8

organización coherentes con su enunciado. Sus características y planteamientos tendrían que ser discutidos y sopesados, analizando criticamente lo hecho hasta ahora a lo largo del período democrático en el que en muchos casos se ha confundido el concepto de teatro de Estado e incluso de corte, con lo que debería ser un teatro público en su plena acepción.

- INSTITUCIONES TEATRALES SEMI-PUBLICAS

La creación de teatros semi-públicos aparece como

un objetivo deseable e incluso imprescindible, que ayudaría a resolver muchas de las cuestiones enunciadas hasta aquí. Sin ánimo de agotar un debate que parece mucho más amplio, definiríamos el teatro semi- público como una institución teatral cuya creación proviene de la iniciativa social (asociaciones, fundaciones, colectivos amplios, etc.), cuyos recursos proceden, en porcentajes variables, tanto del sector público como de aportaciones privadas o son generados directamente por la institución. Se asienta en un edi-

ficio, tiene diseñado un proyecto y un programa de los que el repertorio y las actividades complementarias son en buena parte su expresión determinante.

La creación de instituciones semi-públicas sólo puede ser resultado de un amplio acuerdo entre las admnistraciones y las entidades sociales que las promuevan. Dichos

acuerdos podrían articular la colaboración de tal manera que una administración cediera un espacio teatral y las otras garantizaran el equipamiento y contribuyeran a la financiación de las producciones por temporada. No cabe duda que son posibles muchas fórmulas diferentes, pero es imprescindible para poder estudiarlas que partan de la voluntad política clara y decidida de llevar a cabo proyectos de esta índole.

Por poner un ejemplo, si se estableciera en la ciudad de Madrid un plan que previera la creación de dos teatros semi-públicos en los dos próximos años y un total de cuatro en los próximos seis, no es difícil aventurar que supondría de forma inmediata la promoción de puestos de trabajo, contar con espacios para la representación de espectáculos que en la actualidad no los tienen ni pueden tenerlos, asegurar la ampliación de un repertorio de calidad, consolidar y captar al público espectador, etc. Todo ello redundaría sin duda en un notable enriquecimiento del tejido teatral madrileño y de la producción escénica. Dadas las complejas características de este tema, pienso que merecería una discusión pormenorizada en su momento, pero lo que acabo de decir sería fácilmente extrapolable a muchas otras de las grandes ciudades españolas.

APROVECHAMIENTO DE LOS RECURSOS

A lo largo de los años 80, al mismo tiempo que se producía un crecimiento de los recursos públicos para el teatro, se generaba un claro desajuste entre el costo de los espectáculos y la rentabilidad social de los mismos. Ello fue particularmente evidente en el sector público teatral en donde determinados caprichos, arbitrariedades e incoherencias en la planificación provocaron gastos abusivos, que se fundamentaron falsamente en la «libertad estética» o las necesidades imperiosas de un determinado «artista creador». Todos los sectores de la producción escénica se vieron arrastrados por esta práctica anómala, aunque los cachés desmesurados de algunos actores «estrellas» se vieron favorecidos fundamentalmente por algunos sujetos del teatro privado empresarial.

La contracción de los recursos que se ha producido en los últimos años, perniciosa en sí misma sin duda, puede tener su parte positiva si nos permite replantear de forma consecuente los costos del teatro. Partiendo del supuesto de que un espectáculo debe tener todo lo que necesite y nada que le sobre, todo lo que le sea necesario y nada de lo innecesario, podemos hablar de un abaratamiento de los costos y de una austeridad responsable a la hora de concebir los espectáculos que se producen.

Esto es igualmente aplicable a los salarios y cachés de directores, escenógrafos, actores, técnicos, etc. Parece evidente que para la consolidación profesional y el rendimiento de una producción, es más importante aumentar los períodos de trabajo, aunque ello suponga una contención razonable de los salarios, que disparar éstos disminuyendo extraordinariamente el tiempo de exhibición. Todo ello ha producido además una cierta desmoralización y la pérdida del sentido real de lo que supone hacer teatro para la comunidad y lo que significa el trabajo teatral en sí mismo,

- APOYO Y ESTRUCTURACIÓN DEL TEATRO ESCOLAR Y VOCACIONAL

El mayor problema que tiene el teatro escolar es la falta de formación específica de los que se dedican al mismo. No tiene especial importancia en el caso de los alumnos, ya que no se pretende que los colegios e institutos sean escuelas de actores. Sí sería deseable en cambio, que los profesores que se ocupan de esta área específica tuviesen una formación mínima en arte dramático. En la actualidad suelen impartir esta materia filólogos o historiadores, cuando no especialistas en educación física, filosofía o religión.

Por otra parte, la falta de continuidad y proyección exterior de dichas actividades teatrales hacen que éstas caigan en un círculo vicioso. Cada año se debe empezar de cero y acabar igualmente en cero.

Las necesidades, por tanto, serían fundamentalmente dos:

* Cursos de formación específica para los profesores.

* Organización de cualquier tipo de certamen, muestra, etc., que permita una proyección exterior del trabajo.

Habría igualmente que coordinar planes de transición de los espectadores escolares a espectadores adultos. Su carencia produce una grave pérdida en la ampliación del público espectador.

APOYO A LA INVESTIGACIÓN Y AL DESARROLLO BIBLIOGRÁFICO

Habida cuenta del débil desarrollo de las investigaciones específicamente teatrales, sería importante apoyar con medios diversos las que se propongan con rigor y coherencia. Una parte de esta investigación es además imprescindible para conocer con datos fehacientes el territorio escénico y socio-teatral en el que nos encontramos. Los postulados empíricos de los que debemos partir con frecuencia, posibilitan que las afirmaciones demagógicas o apriorísticas se sitúen en primer plano, dificultando la reflexión que pueda articularse a partir de datos precisos y cotejables. Cualquier via de acción que se establezca con rigor y con una perspectiva a medio plazo, necesita indudablemente de estudios provenientes de esta franja de la investigación. Ello no quita para que otras temáticas inherentes al hecho escénico, sean igualmente imprescindibles para el enriquecimiento y desarrollo de nuestro teatro.

En los últimos quince años, las editoriales españolas han dejado prácticamente de publicar textos teatrales. Esta situación afecta tanto a la literatura dramática como a los textos sobre teoría y técnica teatral. Se ha producido una paulatina contracción del repertorio escénico disponible y la ausencia de estudios fundamentales sobre teatro, tanto clásicos como contemporáneos. Por todo ello me parece importante apoyar las iniciativas que se dan en este sentido –algunas de ellas cuentan ya con un fondo bastante amplio–, que garantizan el enriquecimiento de nuestra bibliografía teatral y su difusión entre los sectores profesionales del teatro, investigadores, estudiantes y público interesado.

- AUMENTAR EL PRESTIGIO SOCIAL DEL TEATRO

En muchos países europeos, el teatro constituye un acontecimiento que disfruta de gran prestigio social. La gente de teatro es considerada como un sector profesional de alevada cualificación, cuya actividad es observada con respeto, valorada con seriedad y altamente considerada. La asistencia al teatro forma parte de los hábitos cívicos de los sectores sociales más responsables y activos desde el punto de vista de la construcción social. A pesar de la incidencia que los medios de comunicación electrónica han tenido al respecto, el teatro sigue gozando de un marchamo de prestigio y en los casos más simples, ocupa un lugar privilegiado dentro del ocio creativo. Por supuesto que la gente de teatro, por su formación y por el modo de abordar su trabajo y su proyección social, coadyuva en buena medida a que esto sea así.

Por razones históricas y también contemporáneas, en España las cosas han sido de otro modo. El teatro se ha visto siempre rodeado de una aureola de frivolidad, de superficialidad, de raptos intuitivos que nada tienen que ver con el esfuerzo y empeño que supone realizarlo con rigor profesional. La caverna hispana lo consideró sistemáticamente asunto de «putas y maricones» y en consecuencia lo despreció, aunque lo utilizó en la medida de lo posible para putear y mariconear. Esta opinión explícita en otro tiempo, subyace en determinadas actitudes del presente. Pero

además, tanto hablar de la muerte del teatro, de la agonía del teatro, de lo aburrido del teatro, de lo malo que es el teatro nos ha conducido a esta situación en que nuestro medio escénico debe recuperar la iniciativa y el prestigio social que debiera corresponderle.

Por todo ello creo que sería importante articular una campaña sostenida destinada a prestigiarlo, articulada con las asociaciones profesionales del sector y entidades cívicas sensibilizadas por el tema, para que el conjunto de la sociedad pueda conocer y comprender lo que el teatro es: cosa con frecuencia bastante distinta a la que le cuentan aquí y allá.

APOYO A LA LITERATURA DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA

En el marco de las diferentes estrategias que he enunciado, habría que considerar adecuadamente el impulso a la literatura dramática española contemporánea. Ello supondría el establecimiento de pautas definidas para que aquellos textos que tengan la calidad e interés necesarios, puedan escenificarse de forma coherente.

MUSEO DEL TEATRO Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN

El Museo Nacional de Teatro se ubica en la ciudad de Almagro. Barcelona cuenta con un Museo del Teatro, sito en el modernista Palacio Güell, dedicado fundamentalmente a la historiografía escénica catalana. En el sector ampliado del Teatro Español de Madrid se ha montado un pequeño museo del propio edificio. Tanto el museo de Almagro como el de Barcelona cuentan además con centros de documentación adjuntos y entre estos podríamos citar la existencia de los del Centro Andaluz de Teatro, Centro de Do-

cumentación de Teatro e Imagen de Canarias y Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, dedicado específicamente a este género.

Parece lógico que la ciudad de Madrid, dada su larga y rica historia teatral, debiera tener un museo propio. No estoy pensando en una institución de grandes proporciones sino más bien en el modelo londinense: un museo relativamente pequeño, con piezas importantes y sustantivas de la historia teatral, que permite ofrecer una información precisa y realizar recorridos didácticos complementarios de otras disciplinas. Quizás pudiera estar unido a una institución teatral, o contener un espacio escénico polivalente que le permitiera desarrollar toda una serie de actividades que aseguraran su vitalidad. Madrid que es punto de encuentro de muchas gentes de teatro de España y Latinoamérica, debía de este modo incrementado su patrimonio cultural pero también sus posibilidades de prestar un servicio a la comunidad teatral.

Por lo que respecta a los centros de documentación teatral, la primera reflexión que nos surge es que se trata de instituciones que no se improvisan. Su funcionalidad procede tanto de los fondos que hayan podido acumular, como de la organización interna que permita hacerlos accesibles para todos aquellos que quieran utilizarlos como lugares de consulta. Podríamos incluso afirmar que el hecho de consultar supone saber el por qué y para qué se realiza, cosa no siempre fácil de establecer. No obstante es necesario tener bien presente que sin la facilidad de acceso a los fondos el centro de documentación se convierte en una tumba de datos cuya utilidad es muy discutible.

Los centros de documentación existentes en España están, salvo el de Barcelona, en un claro proceso de acumulación de datos. La apuesta más importante que tienen planteada es justamente la integración de sus sistemas informáticos para lograr una total coordinación. Cuando esta se alcance, tendremos sin duda un instrumento de consulta y de trabajo de mucha mayor amplitud, lo que redundará sin duda en beneficio de todos.

COORDINACIÓN INSTITUCIONAL

Conseguir la coordinación institucional entre todas las administraciones del Estado español en torno a la cultura y al teatro en particular, es una cuestión fundamental sin la que muchas de las vías de acción aquí expuestas no pueden llevarse a cabo. Dicha coordinación, de la que se han venido dando algunas muestras puntuales y que se ha intentado profundizar en más de una ocasión, debe nacer de una convicción política al respecto que, por otra parte, supere criterios partidarios y asegure la estabilidad y desenvolvimiento teatral con ciertas garantías de futuro. Los políticos tendrían que esforzarse por acrecentar los recursos y proveer estructuras organizativas que aseguren el funcionamiento y control del gasto y la rentabilidad social de los diferentes segmentos de la producción teatral. Sin embargo debieran mantenerse alejados de las decisiones estéticas o artísticas que parece sensato queden en mano de los profesionales competentes encargados de su ejecución, cuya responsabilidad, esa sí, es ante quienes les nombran y la sociedad. En este sentido es imprescindible que las instituciones y proyectos teatrales, posean una dinámica propia con independencia de los cambios políticos que puedan producirse.

Considero por tanto que es imprescindible la coordinación institucional en el terreno de las inversiones teatrales, para que éstas se complementen de forma armónica y convergente y no se dupliquen de manera gratuita. Que se contemple la actividad teatral globalmente, no constreñida por clichés polvorientos respecto a lo que el teatro es o considerando que debe ser lo que siempre ha sido, cuando no siempre se sabe lo que eso significa y cuando además la sociedad y el teatro se han transformado tan radicalmente.

El teatro es un fenómeno tan amplio, tan rico en matices y expectativas que su práctica y difusión se inscriben en los más variados sectores de la vida social. Por ello concluiré diciendo que reclamo para él el respeto máximo, que se le trate muy en serio, como una actividad privilegiada que realizan los seres humanos, que se eludan los criterios mercantilistas más elementales a la hora de valorar su importancia o interés, que se le apoye con generosidad y se le exija con entusiasmo y ecuanimidad.

Cuestiones puntuales

EL FASCISMO QUE VIENE Y LA CULTURA

En la segunda noche del Mesingkauf, Brecht nos habla de la teatralidad del fascismo: «Los opresores de nuestro tiempo hacen teatro, no en el teatro, sino en la calle y en las salas de reunión, en sus viviendas y en sus cancillerías. Y cuando hablo de que hacen teatro, no quiero decir sólo que ajustan su comportamiento al papel que les ha tocado representar, sino que están utilizando a conciencia recursos teatrales para presentarse a los ojos del mundo y procuran que el público vea sus funciones y negocios como algo ejemplar».

Considerado en sus aspectos más ostensibles, la teatralidad del fascismo es un hecho evidente. Desfiles, banderas, tribunas, decorados, luces, ordenación del espacio y de las multitudes que lo pueblan, todo respondía a un diseño escénico y grandilocuente estructurado con minuciosidad naturalista. Quizás el momento epigonal de este tipo de parafernalia fuera la entrada de Pinochet en el llamado Valle de los Caídos, con su largo capote militar de color gris, entre filas de escuadristas que lo jaleaban, el día del entierro del dictador que hubo de soportar nuestra tierra. El cine norteamericano ha usado y abusado hasta extremos un tanto grotescos de esa teatralidad externa: en sus películas las ciudades aparecen permanentemente engalanadas con banderas y estandartes, como si ese fuera el elemento sustantivo y no el crudo sentimiento que asolaba las conciencias de los ciudadanos y que constituía el núcleo sustentador de la barbarie dominante.

Cuando Brecht habla de la teatralidad fascista, se está refiriendo a sus aspectos intrínsecos: la representación por parte de los dirigentes de personajes de ficción para consumo popular, la aureola grandilocuente de que se rodean, la búsqueda de la empatía entre el discurso del líder y la multitud que escucha, la consideración del ejercicio de la crítica como un delito.

El fascismo que viene apenas lo vemos pero con un poco de atención podemos oírlo y olerlo, hasta descubrir con sorpresa que lo tenemos a nuestro lado, que ha estado siempre a nuestro lado. Ese fascismo ha renunciado a las grandes manifestaciones de teatralidad externa porque no las necesita, pero lleva a sus últimos extremos la búsqueda de la empatía, la representación de personajes ficticios que ocultan los verdaderos intereses de quienes los interpretan y el aplastamiento de la crítica.

Hemos visto en los últimos años cómo la escasez de personal disponible para la ejecución de ciertas tareas, obliga a que un actor sea elegido para interpretar el personaje de presidente, después hubo que poner directamente a un policía. Hemos visto a sujetos de pasado proceloso en el mundo empresarial y financiero, convertirse gracias a sus dotes interpretativas frente al gran público en ecuánimes caballeros y respetables políticos. El arte de la interpretación utilizado como disfraz para mostrar lo que no se es o incluso lo contrario de lo que se es, no sólo está presente en lo que ciertos individuos manifiestan sino en la entraña de su discurso. El medio, claro está, cuenta enormemente en estos casos y el uso desaforado, inicuo y amoral de la televisión se convierte en instrumento imprescindible.

El fascismo que viene no alterará en apariencia las normas democráticas liberales – tampoco lo hizo Augusto y los que le siguieron respecto a la República romana–, pero las privarán de su sustancia. Mediante la instauración de determinadas leyes electorales, utilización masiva de la televisión como instrumento lobotomizador, invocaciones a la estabilidad confundidas con la dirección personalizada de los asuntos públicos, etc, puede articularse una maraña política en que los derechos democráticos de los ciudadanos queden reducidos a pura estenografía y el autoritarismo más procaz –la estructura calculada del fascismo que viene– nos invada lentamente hasta asfixiar nuestra condición de ciudadanos.

Hay síntomas de que este paisaje ya no es pura elucubración. Asistimos atónitos al enunciado de planteamientos que intentan supeditar por vía de hecho la autoridad de un presidente, que en el mejor de los casos sólo representa a un segmento de la población, frente a legislativos en que se muestran las diferentes opciones y tendencias políticas de una comunidad. Por eso no es anecdótico que cuando un presidente disuelve ilegalmente un parlamento y dado que los parlamentarios se resistan a abandonarlo, ordene su bombardeo, otros parlamentos y otros presidentes apoyen semejante atentado a una ley política fundamental. En el pecado llevan la penitencia y pueden sentir pronto en su propia carne como se utilizan contra ellos estrategias que no pasan por le Parlamento ni respetan la Constitución, sino que asaltan el poder desde fuera, acosando con la ayuda «desinteresada» y «veraz» de sus medios afines, articulando una forma de golpe de estado de nuevo cuño.

El fascismo que viene no va a utilizar, cuando menos en el tiempo inmediato, desfiles ni uniformes, un determinado color de la camisa de sus sicarios, un discurso propagandístico definido... Le bastará el dominio monopolista de los medios de comunicación, la televisión ante todo, a la que ha logrado dotar de una forma y temática que le permite a un tiempo suministrar concepciones elementales del mundo y de los seres humanos, y eliminar toda capacidad crítica de quienes se ven atrapados en sus redes.

Hay algo sin embargo que aparece claro y diáfano: el fascismo que viene no intenta construir un modelo cultural megalómano y restrictivo como el del viejo fascismo. Su cultura es la anti-cultura, su reducción a simple mercancía, su desdén por cualquier forma de expresión que suponga investigación, recuperación o crítica del pasado y el presente: que abra caminos hacia un futuro esperanzador. Su manifestación inmediata es la drástica negación de todo apoyo a la acción cultural. En definitiva: la cultura es sospechosa porque si es auténtica es siempre antifascista.

UN PORVENIR OSCURO

A lo largo de estos años España ha sufrido un notable cambio en su fisonomía. Cualquier observador objetivo que recorra nuestros pueblos y ciudades puede comprobar hasta que punto nuestros centros urbanos, grandes, medianos y chicos, han mejorado su aspecto, su infraestructura viaria e incluso no pocas veces, sus recursos deportivos o culturales. La excepción notable, muy notable sin duda, es Madrid, pero esto es otra historia que muchos intentan igualmente ocultar. Negar esto desde la oposición política o desde instancias sociales diversas, constituye una de las incongruencias que desgraciadamente privan de razones a toda la argumentación posterior que se quiera hacer.

Entre los cambios que se han dado, hay que reseñar el importante aumento de los presupuestos culturales que en líneas generales se ha producido, tanto en el gobierno central como en los autonómicos o locales. Sabemos de sobra que este crecimiento sufrió una quiebra y descenso hace tres años, pero así y todo el balance sigue siendo extraordinariamente positivo, aunque desigual respecto a la mayor parte de los países europeos de nuestro entorno, en líneas generales.

Estos datos genéricos indudablemente objetivos y objetivables también, no se han visto acompañados sin embargo de un desarrollo institucional y normativo suficiente como para garantizar que sea imposible una abrupta vuelta atrás. Ello se ha debido a partes iguales a una carencia en los programas de acción cultural, así como a la priorización de unos objetivos en los que se ha dado mayor importancia al boato, lo espectacular o lo populista en detrimento de iniciativas que tendieran a estabilizar el trabajo cultural mediante proyectos a medio y largo plazo, expresión de contenidos elocuentes, integradores y susceptibles de crear un tejido cultural denso en amplios ámbitos de la sociedad española.

- RECURSOS NECESARIOS

Con mucha frecuencia y a pesar de las transformaciones que antes hemos enunciado, entidades como la nuestra y otras más, capaces de generar recursos propios pero necesitadas ineludiblemente de la cooperación pública y privada para el desarrollo y crecimiento de sus actividades, tienen la sensación de pedigüeños o de recurrir a la beneficencia cuando plantean proyectos concretos que necesitan, obviamente, de recursos para llevarlos a cabo. En nuestro caso, suponemos que a estas alturas debiera ser evidente que nuestra capacidad de idear y proponer proyectos de acción en el ámbito teatral, de gestionarlos y organizarlos, es muy superior a la que pudiera derivarse de una forma mecánica de los recursos propios que logramos allegar.

En diferentes ocasiones hemos constatado como nuestra solicitud de recursos se confundía con la simple petición de dinero, cosa que es no sólo bien distinta sino que responde a planteamientos político-culturales que no debieran ser nunca patrimonio de las instituciones públicas y mucho menos si estas tienen una evocación constructiva y progresista.

- EL RIESGO NEOLIBERAL

Los planteamientos neo-liberales referidos a la vida económica y social de un país nos han parecido siempre altamente perniciosos, pero para determinados campos de acción como la educación, la sanidad o la cultura son mortales de necesidad. Su aplicación supone un deterioro tal de las conquistas y logros alcanzados por la ciudadanía, que llena de estupor pensar que pueda producirse un retroceso en ese sentido.

No obstante, los planteamientos liberales emergen como un fantasma del futuro en el horizonte español y como una realidad solapada en no pocas actuaciones del presente. Personalidades del centro-derecha español como Herrero de Miñon o Javier Tusell, han advertido incluso del peligro de aplicar el dogmatismo neo-liberal a estas y otras esferas de la vida social de un país, debido al coste que supondría y al riesgo que se corre de que desaparezcan prestaciones, servicios e iniciativas de indudable importancia.

El neo-liberal se encierra en su dogma estrecho y nos dice que todo debe subsistir de los recursos que genere, desde el Museo del Prado hasta una compañía teatral; que todo debe ser elementalmente privatizado -¡la privatización!: nuevo mito del fin de sigloque todo debe depender de los recursos que se extraigan del mercado. Evidentemente no dicen la enorme cantidad de actividades, creatividad o puestos de trabajo que desaparecerían aplicando estos axiomas de manera brutal e inmisericorde. Tampoco dicen que su brutalidad inmisericorde se acompañaría del mantenimiento de una serie de guindas culturales, conservadas como terreno propio, ni que siempre quedaría algún trozo del pastel que ofrecer a su clientela política en cada sector. Ejemplo suficiente de todo ello lo constituyen sin duda las inefables propuestas el señor Gringich y de la reacción republicana en Estados Unidos

Entre los grandes silencios programáticos que acompañan a la actitud generalmente vociferante de la derecha española, no es difícil percibir sin embargo cual es su perspectiva en el ámbito cultural: reducción de los presupuestos de cultura, privatización exultante de la actividad cultural o de su gestión, imposición de unos gustos culturales que son sin duda respetables, pero que en general nos remiten a lo más polvoriento y caduco, a lo más populista y contrario al ejercicio de la inteligencia que pueda darse entre nosotros, intervención –no sabemos hasta donde– en el proceso creador.

POLÍTICA CULTURAL

Es perfectamente plausible que un ciudadano que ocupa un cargo de dirección político-cultural, tenga unos gustos particulares por los que sus amores se repartan entre la zarzuela y las folclóricas, pero intentar hacer de eso el eje de la política cultural de la institución que representan constituiría un futuro sobrecogedor. Eso es lo que muchas veces hemos percibido en algunos dirigentes político-culturales y parece que podrá recrudecerse en el futuro. Es un mal que viene del franquismo, cuando uno de aquellos individuos que ocupaba ilegítimamente un cargo público, se convertía por el hecho de sentarse en el sillón de turno en el mayor conocedor de la materia que en el universo pudiera darse. La sola tentación de pensar que la ocupación de un cargo público supone la investidura equivalente en el conocimiento cultural, constituye no sólo una falacia sino una grave disfunción que planea sobre todo el trabajo creativo que pueda darse en su entorno.

Como hemos dicho en otras ocasiones, creemos firmemente que un buen político cultural es aquel que tiene una aceptable sensibilidad por los temas que trata pero sobre todo, una capacidad notable de obtener recursos, de situarlos en aquellos lugares que puedan dar un rendimiento mayor desde el punto de vista cultural, no monetario; que sea capaz de promover una organización mediante la cual las iniciativas serias y responsables encuentren un terreno benéfico e impulsor de su desarrollo; que promueva todo aquello que se plantee con seriedad y rigor en cuanto al contenido y la gestión, y consecuentemente desvele los proyectos banales y venales, regidos por meros atisbos coyunturales, carentes de perspectiva cultural y ligados al simple interés particular.

El político cultural que así lo hiciera –y algunos lo han intentado sin duda a lo largo y ancho del país–, no establecería la imposición de sus gustos o criterios estéticos unilaterales, sino que potenciaría un amplio abanico de posibilidades y de maneras diferenciadas, convergentes o contradictorias, de reproducir y comprender el mundo. Esa variedad representaría no sólo una riqueza creativa, sino una apertura en las perspectivas y debate de los ciudadanos en múltiples aspectos que afectan a su vida en común y a su existencia como seres humanos.

VITALIDAD DEMOCRÁTICA

En pocas ocasiones nos hemos encontrado con argumentaciones consecuentes y estructuras humanas y político-administrativas de este tipo. Si así fuera, la cuestión de la necesaria cooperación para allegar recursos estaría superada hace tiempo. Pero la situación se torna más grave todavía ante el porvenir que nos acecha. El problema no sólo reside en la amenaza de lo porvenir sino en la constatación de que entre fastos y boato quizás hayamos perdido mucho tiempo que debiera haberse empleado para implantar estructuras sólidas, entidades artísticas y culturales rigurosas, proyectos solventes a medio y largo plazo, etc.

Quizás también, el miedo no nos atenazaría como ahora porque difícilmente un desproyecto de gobierno determinado se atrevería a suprimir de un plumazo ese rico y denso tejido cultural.

Quizás, lo decimos de nuevo, porque un desarrollo de ese tipo hubiera logrado penetrar en amplios sectores de la ciudadanía haciéndoles comprender que el disfrute y protección de la cultura no es un lujo para unos pocos que pueden pagarla, sino un bien necesario, útil e imprescindible para que los seres humanos puedan considerarse como tales, para que un pueblo se dignifique y se sienta con entidad propia respecto a los otros y a su propio futuro, para que todos podamos sentirnos más libres y responsables en el ejercicio de nuestros derechos y deberes democráticos.

Ahí reside en definitiva la clave de la cuestión: la

cultura en su acepción más elevada, es siempre expresión de una democracia real, profunda y coherente. Una democracia que no se base exclusivamente en el mero ejercicio electoral sino en la corresponsabilidad de los ciudadanos ante las grandes tareas colectivas. No sería aventurado suponer que algunos de esos polvos traen muchos de los presentes lodos. Un país que no asume la cultura como bien propio y se pierde en la vacuidad y la charanga será fatalmente un país democráticamente débil y propenso a la inestabilidad.

LA FALACIA DEL INFORMADOR/A CULTURAL

Hay periodistas que no dudan en repetir una y otra vez con cuidada retórica que se limitan a ser «testigos de la actualidad». Es una lástima que tan encomiable actitud encuentre, con no poca frecuencia, una equívoca aplicación: quienes más lo dicen suelen ser quienes más la tergiversan. Quizás la razón de todo estribe sencillamente en que el informador tiene conciencia de ser poder y se solaza con la idea. Poder que no emana indudablemente de su valer, sino del medio en el que zurce mal que bien sus frases estereotipadas. Hay cronistas de sociedad -explícitos o solapados- que son temidos por quienes configuran un determinado segmento social, y a los que se baila el agua, se adula o se complace en espera de una cita benévola o un elogio pueril.

No pocas veces se ha escrito sobre la estructura de los medios de comunicación, sobre las fuerzas económicas que los sustentan, sobre su relación con la cultura y el teatro, etc. El 29 de marzo de 1994, apareció en el diario «El País» un artículo de Francisco Tomás y Valiente, catedrático de historia del derecho y antiguo presidente del Tribunal Constitucional que analiza de manera excepcional algunas cuestiones que se plantea el común de la ciudadanía mínimamente preocupada por el problema.

Así comienza diciendo:

«Que la prensa (lato sensu) es un, o el, contrapoder es una tesis no por antigua incierta. Pero conviene precisar, primero, que un contrapoder es también poder y en cuanto tal alguien o algo debe actuar a su vez como su contrapoder o su freno».

El autor del artículo asegura después que dicho poder, cuando se dirige contra el Gobierno o los poderes públicos en una sociedad democrática, no puede ejercerse sólo como oposición sino como crítica. «Razón crítica o crítica razonada» que no debe empañar, sin embargo, «la posible alabanza ocasional del sujeto de acción política convertida en sujeto pasivo de enjuiciamiento».

Tomás y Valiente pasa de inmediato a definir una cuestión fundamental cuyo desconocimiento supone una desvirtuación radical del juicio crítico. En definitiva, no es lo mismo ejercer la crítica desde un órgano de expresión sustentado por el accionariado popular, pongamos por caso, que desde el financiado por amplios sectores de la banca o, pongamos por caso también, de medios empresariales de extrema derecha. Que el ciudadano-lector pueda conocer estos datos se convierte en referencia insoslayable, que no aclara desde luego la rúbrica de «independiente» que preside la mayor parte de la prensa escrita española. ¿Independiente de quién, nos preguntamos con ironía mal disimulada?:

«Quien critica o juzga, y, sobre todo, quien siempre censura en público y para en el público influir, debiera hacer transparentes o dar a conocer los principios, normas e intereses desde los cuales se ejerce, a veces de modo implacable o justiciero, su contrapoder. El ciudadano-lector debería tener información cierta, por ejemplo, acerca del mundo empresarial que se oculta tras la cabecera de cada periódico o los equivalentes símbolos identificadores de otros medios (...) El who is who de los medios de comunicación social dista mucho de estar tan claro, salvo cuando algún mayúsculo escándalo financiero proporciona la ocasión propicia y malévola, pero acaso tardía, de hacer públicos y concretos hechos y datos que antes sólo fueron rumores difusos. La información veraz que el ciudadano tiene derecho a recibir debe comenzar por ser información sobre el informante».

La conclusión a todo esto parece obvia: establecer un marco en el que la libertad de expresión esgrimida como exclusiva de unos pocos, no vaya en detrimento de los derechos de otros muchos. Acabar con la falacia de quienes enarbolando la bandera de la libertad de expresión, se permiten mentir, difamar, calumniar, realizar su personal ajuste de cuentas con quien estimen oportuno. La perversión de un derecho fundamental como es la libertad de expresión, convertido en privilegio particular de quien detenta una parte del poder que le confiere escribir o perorar en un medio de expresión, es una cuestión lacerante que aqueja a nuestra democracia. Tomás y Valiente es conciso y claro al respecto:

«Contra todo poder, límites. Contra las libertades de expresión (también lato sensu) que corresponden a todos los ciudadanos, pero que día a día ejercen los profesionales del periodismo, límites jurídicos, límites que son derechos de otros. Tal afirmación es tan obvia como difícil de precisar. (...) Pero importa insistir en algo previo: cada periodista debe de tener conciencia de límite, de que su derecho-poder implica responsabilidades y límites, porque concurre con otros derechos

de otros sujetos. Así de elemental y así de olvidado. Demasiados periodistas con demasiada frecuencia actúan como si su derecho-poder careciera, y debiera carecer, de frenos, límites o controles, o con la conciencia de que si éstos, de existir, actuaran, deberían ser contrarrestados y deslegitimados en aras de una primacía absoluta de la libertad de expresión de los periodistas (tal vez no de otros sujetos), sacralizando así como intocable lo que sólo puede ser una preferencia circunstancial y limitada, establecida en función y garantía de valores e intereses superiores.»

Las consecuencias jurídicas o el autocontrol profesional que de estas aseveraciones pudieran desprenderse, no resta un ápice al hecho de que es el más elemental sentido democrático quien las dicta. Ignorarlas provoca el desagradable espectáculo cotidiano de ciertos periodistas o colaboradores periodísticos exultantes de prepotencia, que trasgreden los más elementales derechos individuales para hurgar en vidas y privacidades, que se sitúan por encima del bien y del mal y se erigen en fiscales y jueces de todo y de todos, sin que nadie les haya nombrado, y sin tolerar el más mínimo juicio que sobre ellos pueda hacerse. A la postre todo es lo mismo, poder ligado al poder superior del medio en el que colaboran y al que los afectados tienen con frecuencia un miedo reverencial. No pocas veces los ministros más que nadie.

En el escalón más bajo de esta actitud se encontraría el informador/a situado a medio camino entre el cronista de sucesos y de sociedad, que se permite tergiversar los datos, alterar una simple enumeración de participantes, excluir la presencia de unos y magnificar la de otros en un acto o actividad concreta. Llevar el navajeo y el ajuste de cuentas a los niveles simples de la descripción, es verdaderamente falaz pero también miserable dada la nimiedad del procedimiento utilizado. El poder del medio es en ocasiones tan abusivo, que transforma la mentalidad del informador/a que se siente adulado y contemplado, sabiéndose en su fuero interno un mediocre y un ignorante sobre la materia que toca.

La información cultural en nuestro país ha sido, en los últimos años, coto no pocas veces para comportamientos de este tipo. Quien desee recordar ciertos hechos culturales durante el franquismo, no podrá dirigirse a la prensa diaria porque nunca los recogió. Lamentablemente, también en el período democrático se han dado situaciones parecidas, o se han producido omisiones deliberadas que para felicidad de todos, no son unánimes. A veces nos cuesta explicar a muchos colegas extranjeros, por qué en nuestro país hay medios periodísticos claramente conservadores o sensacionalistas que tienen, no obstante, una información cultural amplia y precisa, mientras que otros que aparentan empaque y seriedad carecen de ello o, lo que es peor, pueden utilizar imperturbables la falacia displicente. También en este caso, como señaló de forma impecable y oportuna Tomás y Valiente, estamos ante un problema de poder.

Indice

I.	EL SENTIDO ACTUAL DEL TEATRO	8
II.	LA LEY DE FATALIDAD DE COSTOS DEL TEATRO	12
ш.	CASTILLOS DE NAIPES. PAULATINA DESAPARICIÓN DE LOS TEATROS DE MADRID	18
IV.	SEÑAS DE IDENTIDAD: BREVE DIAGNOSIS SOBRE LA SITUACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL	21
V.	VÍAS DE ACCIÓN PARA UN RESURGIMIENTO TEATRAL	36
	CUESTIONES PUNTUALES:	
	- EL FASCISMO QUE VIENE Y LA CULTURA	45
	- UN PORVENIR OSCURO	46
	- LA FALACIA DEL INFORMADOR/A CULTURAL	49

Fotografías

- Taller de Dirección Escénica (E.S.A.D.D. de Málaga).
 Macbeth, de William Shakespeare.
 Sala Falla de la E.S.A.D.D. de Málaga. 1990-91.
 Fotos. Antonio Usero.
- Taller de Dirección Escénica (E.S.A.D.D. de Málaga).
 Ubu Rey, de Alfred Jarry.
 Sala Falla de la E.S.A.D.D. de Málaga. 1991-92.
 Fotos. Sonia Cervera.
- 5 y 6. Taller de Dirección Escénica (E.S.A.D.D. de Málaga). Las Bacantes, de Eurípides. Sala Falla de la E.S.A.D.D. de Málaga. 1992-93. Fotos. Julian Torregrosa Castillo.
- 7 y 8. Taller de Dirección Escénica (E.S.A.D.D. de Málaga). El público, de Federico García Lorca. Sala Falla de la E.S.A.D.D. de Málaga. 1994-95. Fotos. Rafael González Melul.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

Miguel Romero Esteo
 Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.

2. Francisco Valcarce

Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).

José Antonio Sánchez

Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.

4. Marianne Van Kerkhoeven

La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.



UNIVERSIDAD DE MALAGA

Impreso natire Papel Ecologico