

I. MARCO SOCIOPOLÍTICO EN EL PRIMER TERCIO DE SIGLO. NUEVAS DIRECCIONES DEL PENSAMIENTO		LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN LOS DRAMATURGOS DE LA PROMOCION REALISTA (1849-1905)	431
RODICA Y MELODRAMA EN EL TEATRO DE GALDOS		IV. LA RESPUESTA A LA AUTARQUIA	
<i>Gonzalo Sabejana</i>	13	LA POLEMICA DEL POSIBILISMO TEATRAL. SUPUESTOS Y PRESUPUESTOS	255
RODICA Y MORAL EN EL TEATRO COMERCIAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX		<i>Luis Iglesias Tejero</i>	27
<i>Serge Satoun</i>	27	EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA	271
LA CIUDAD BABILÓNICA EN EL CINE Y EL TEATRO		<i>Mariano de Paeo</i>	271
<i>C. Brian Morris</i>	49	EL TEATRO DE HUMOR COMO ESCAPE SOCIAL. EL EXITO DE JARDIEL PONCELA	285
EL TEATRO DE LA SUBJETIVIDAD Y LA INFLUENCIA DEL PSICOANALISIS FREUDIANO		<i>Antonio A. Gómez Yebra</i>	285
<i>Jose Paulino Ayuso</i>	69	V. LOS CAMINOS HACIA LA TRANSICION	
MUJER, SOCIEDAD Y ROEITICA EN EL TEATRO DE LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO (1900-1936)		ATAcando AL PATRIARCA DO. LOS TIEMPOS DE GALA Y NIEVA	301
<i>Filar Novo de la Paz</i>	87	<i>Phyllis Zaitin</i>	301
CRITICA TEATRO Y SOCIEDAD. MERCHOR FERNANDEZ ALMAGRO EN LA VOZ (1927-1933)		TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA. EL FERNANDO. CRITICA DEL ABSOLUTISMO COMO MENSAJE PARA LA SOCIEDAD EN LA DICTADURA DE FRANCO (1972)	317
<i>M. Teresa Garata Añad Garata</i>	107	<i>Klaus Partl</i>	317
II. LOS AUTORES CANONICOS ANTE LA SOCIEDAD DE SU EPOCA		ARRABAL EN EL TEATRO OCCIDENTAL	327
ROEITICA Y PRACTICA DE LA FARSA. LA MARQUESA ROSALINDA DE VALDE INCLAN		<i>Angel Beranguer</i>	327
<i>Dino Daudbello</i>	125	FONDOS DOCUMENTALES PARA EL TEATRO DE POSGUERRA EN ESPAÑA	335
FEDERICO GARCIA LORCA Y EL TEATRO DE SU EPOCA. EN TORNO A EL SUENO DE LA VIDA		<i>Andrés Peláez</i>	335
<i>Diego Marañón</i>	145	VI. RETOS DEL TEATRO CONTEMPORANEO	
EL TEATRO JUVENIL DE FEDERICO GARCIA LORCA		TEATRO HISTORICO Y VISION DIALECTICA. ALGUNAS OBRAS DRAMATICAS DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA	371
<i>Margarita Eodan</i>	157	<i>Martha T. Halsen</i>	371
FEDERICO GARCIA LORCA Y LAS VANGUARDIAS CATALANAS		TEATRO PUBLICO/TEATRO ENCLAUSTRADO. UN DEBATE ABIERTO EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO	399
<i>Ricard Saldaña Ferrer</i>	175	<i>M. Francisco Vilaltes de Frutos</i>	399
IDEOLOGIA POLITICA EN VARIAS OBRAS DE YACINTO BENAVENTE		BIBLIOGRAFIA	
<i>Luis T. Gonzalez del Valle</i>	197	<i>Andrew A. Anderson</i>	371
III. DOS MOMENTOS HISTORICOS. VOCES DE RENUENCIA		BIBLIOGRAFIA LORQUICA Y RECENTE	371
LA GUERRA CIVIL Y EL TEATRO DE MIGUEL HERNANDEZ			
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i>	215		



540

FGRL

19-20

CUANDO EN LA ACTUALIDAD SE HABLA DEL TEATRO cada vez se cuestiona más la existencia de unos teatros públicos. ¿Por qué tiene que producirse una intervención del Estado sobre el teatro? ¿No nos hallamos en una economía capitalista donde se valora cada vez más negativamente la participación del sector público? ¿Puede permitírsele la economía española?

EN DEFENSA DE UN TEATRO PÚBLICO

Si se repasa la prensa periódica de la década comprendida entre 1983 y 1993, se puede apreciar cierta escasez de declaraciones en defensa de una mayor intervención del sector público en el teatro. Esto no debe resultar extraño puesto que durante este período ha habido una clara hegemonía del teatro público sobre el privado. Y ha sido en este teatro donde han trabajado algunos de los más notables profesionales de la escena española formados en grupos independientes y estéticas alternativas, que tras 1982, con el acceso del PSOE al poder, pasaron a dirigir centros de producción y gestión teatral de carácter público.¹

Esta integración de directores implicó, entre otros aspectos, notables cambios en las relaciones entre la Administración y el teatro, llevó a la configuración de un teatro público hegemónico frente al privado, y, por supuesto, alejó a sus protagonistas de los circuitos críticos habituales —debates, prensa periódica diaria,

* Deseo agradecer la colaboración de José Ibáñez Haro en su trabajo como ayudante de investigación.

¹ Lluís Pasqual y José Carlos Plaza en el Centro Dramático Nacional; Adolfo Marsillach en la Compañía Nacional de Teatro Clásico; Guillermo Heras en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas; Hermann Bonninn en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya; Rudolf Sirena y Antoni Tordera en el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana; Manuel Canseco en el Centro Dramático de Extremadura; Ricardo Iniesta en el Centro Andaluz de Teatro, y José Luis Gómez y Miguel Narros, en el teatro Español de Madrid, por citar sólo algunos de los más relevantes en el campo de la dirección de escena. La lista podría completarse con destacados directores que han trabajado dentro del sector público al frente de importantes festivales de teatro. Se puede mencionar a Juan Pedro Aguilar, Mario Gas, Juan Margallo, César Oliva y José Sauchis Sinisterra, entre los más significativos.

revistas...² Sin embargo, nadie debe llamarse a engaño en relación con esta estrecha colaboración entre los que fueron miembros de destacados colectivos alternativos y los teatros públicos, si se tiene en consideración que entre los objetivos prioritarios formulados en el I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón figuraron la reivindicación de la condición social del teatro, la renovación en lenguajes escénicos y repertorios, gracias al conocimiento y la divulgación de los autores más significativos de la vanguardia europea y española, y el planteamiento de su labor a escala nacional, no circunscrita a ciudades o públicos concretos. Allí se presentó por primera vez la necesidad de dar "al llamado *teatro amateur* la posibilidad de superar sus precarias condiciones de existencia y de llegar a ser, además de un vehículo de cultura, un instrumento capaz de intervenir en los procesos de transformación de la vida social".³ Al iniciarse la transición política estos aspectos —la rentabilidad social del teatro, la descentralización, la recuperación de la vanguardia histórica y la modernización de los lenguajes escénicos— hallaron un vehículo idóneo en las propuestas de la política teatral del momento.

Guillermo Heras, director durante diez años del C.N.N.T.E. (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), antes integrante del grupo "Tábano", una de las personas más conocidas de los grupos independientes españoles de los años setenta, escribía en 1984:

Y sin embargo, aún en este momento, hay muchas de esas ideas a las que no se puede renunciar —referidas a los teatros independientes—: descentralización efectiva, rentabilidad social, incorporación de nuevos públicos al hecho teatral, investigación de diferentes líneas estéticas que configuren un auténtico teatro con identidad nacional, consolidación de

² En 1983 Haro Tecglen relacionó este hecho con la desaparición del teatro independiente: "el teatro independiente agoniza, como tantas otras formas creadas contra el franquismo; ha perdido la noción de enemigo, el objetivo. Ya no es independiente" (E. Haro Tecglen, "La difícil y deplorable herencia del teatro español", *El País* [7-I-1983], p. 20). Puede verse otro enfoque del tema en M^a Francisca Vilches de Frutos, "Tendencias predominantes de la escena española en la década de los ochenta", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, 1-3 (1992), pp. 207-220.

³ Véase José Sanchis Sinisterra, "I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón" y "Los planteamientos de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales" apud Alberto Fernández Torres (coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 21-24 y 31-33. Para un acercamiento global consúltese también M^a Francisca Vilches de Frutos, "El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)", en Andrés Peláez (coord. y ed.), *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1975)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, pp. 127-149. En los "Planteamientos de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales", las conclusiones presentadas demostraron:

—Las limitaciones que impone el engranaje profesional a una labor eficaz que aspirara a inscribir el teatro en las necesidades de nuestra sociedad y

—Las dificultades que los grupos no profesionales encuentran en este sentido como resultado de su desconexión y falta de apoyo (*Primer Acto* [marzo 1994] apud Alberto Fernández Torres, op. cit., pp. 31-33).

una dramaturgia propia, lo suficientemente representativa como para poder hablar de *modernidad* en nuestro teatro, ampliación del criterio de teatro como servicio público, confrontación de nuestras producciones en mercados exteriores, etcétera.⁴

No obstante, habría que recordar que el modelo propugnado desde el ámbito ministerial a partir de 1982 ha sufrido una variación a lo largo de estos últimos años. Ya en 1995 el Ministerio de Cultura en su *Mapa de necesidades en infraestructuras y operadores culturales* (1995) recogía entre sus cinco objetivos prioritarios: "propiciar la mejora de la calidad de las actividades culturales promovidas por los sectores públicos y privados", opinión coincidente con las declaraciones del entonces Director General del I.N.A.E.M. (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales), Juan Francisco Marco, que declaraba refiriéndose al modelo del teatro público: "el modelo está en crisis y, para superarla, queremos abrir los teatros públicos para que sirvan como dinamizadores del teatro español".⁵

No es extraño, pues, que haya sido a partir de 1993, fecha del inicio de la transformación del modelo de financiación pública imperante —con reducciones de presupuestos— cuando hayan empezado a aparecer los debates más importantes.

Quiero incidir en que la defensa del mantenimiento de un teatro público como consecuencia de la valoración del teatro como un servicio público no es nueva. El estudio de los ensayos más relevantes y de la prensa periódica de los años veinte y treinta da a conocer que la mayor parte de los problemas planteados en la actualidad ya existían en esa época. Muchas de las iniciativas legislativas emprendidas en los veinte últimos años pueden rastrearse en el período de preguerra. Por ello, hablar actualmente de la dicotomía entre teatro privado y teatro público no constituye sino la vuelta a un elemento más de la tradición.

Los debates sobre el papel del sector público en relación con el fenómeno teatral se encuentran durante las décadas mencionadas en las secciones teatrales de todos los periódicos con un denominador común: todas las opiniones localizadas coincidían en exigir al Estado una mayor atención y protección hacia el teatro para ayudar a dignificar la escena española. Alberto Insúa ya había aportado una clave del debate en 1923 al insistir en el carácter patriótico de un teatro nacionalizado:

Proteger el teatro es tan urgente en España como sanear la Hacienda, instituir la escuela obligatoria y reducir la mortalidad espantosa de la infancia. *Hacer arte es hacer patria.*⁶

⁴ Guillermo Heras, *Escritos dispersos*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1994, p. 10. Las declaraciones de Guillermo Heras resultan coherentes si se contrastan con las declaraciones de los grupos independientes en la década de los setenta que él mismo recogió en su artículo "Teatro Independiente: ¿Resurrección o Autopsia?", *Pipirijaina* (septiembre-octubre 1979) apud Alberto Fernández Torres, op. cit., pp. 415-423.

⁵ Diego Muñoz, "Entrevista a Juan Francisco Marco", *La Vanguardia* (11-III-1994), p. 48.

⁶ Alberto Insúa, "La protección del teatro", *La Voz* (4-XII-1923), p. 1.

Los críticos y profesionales del teatro escribieron numerosos artículos en la prensa diaria en los que planteaban la necesidad de que el Estado español valorara el aspecto social del teatro. En el *Heraldo de Madrid* de hace nada menos que 66 años se puede leer:

Nuestros gobernantes desde hace muchos años demuestran una animadversión hacia el teatro completamente inexplicable y suicida.

El teatro español, lejos de ser favorecido, es la cenicienta de las actividades nacionales. Todo son trabas y cortapisas, gabelas e impuestos, exigencias y fiscalizaciones, como si se pretendiese por todos los medios entorpecer su desenvolvimiento y procurar su ruina o desaparición.⁷

La nómina de aquéllos que defendían la intervención del Estado en términos de creación de unidades de producción, supresión de las cargas impositivas de carácter fiscal y colaboración con compañías privadas, fue muy amplia. Recordemos que en 1929 se exigía la conversión del teatro Español en teatro de carácter nacional con una compañía propia, dirección artística y técnica, y repertorios nacionales y vanguardistas. Juan Chabás escribía: "Es necesario para lograr un verdadero teatro nacional crear un organismo teatral poderoso que sea realmente nacional, y no municipal, y que tenga el valor de una escuela activa del teatro: escuela de actores y de público. Esto no se conseguirá si no es por obra del Estado".⁸ Cipriano de Rivas Cherif propugnaba "libertad de comercio e industria teatrales y un cierto número de teatros oficiales subvencionados por el Estado e intervenidos por la Administración".⁹

Las razones de la intervención del Estado fueron planteadas claramente por Gómez de Baquero —como otros muchos—, quien en su ensayo "El teatro del pueblo" argumentaba que sólo el Estado se podía permitir el lujo de acercar el teatro al pueblo, ya que "Lo que no pueden hacer las empresas privadas es ofrecer a los públicos populares, de balde o a precios insignificantes, representaciones bien montadas de obras dramáticas que puedan educar el sentido artístico del pueblo. [...] El Estado sí puede introducir, entre sus servicios de cultura, la cultura dramática".¹⁰ A su vez, Margarita Xirgu no vaciló en señalar la "democratización del arte puro" como una de las finalidades del Teatro Nacional.¹¹

⁷ "El teatro en relación con los poderes públicos: Impresiones del reglamento de Espectáculos", *Heraldo de Madrid* (13-VIII-1930), p. 5.

⁸ Juan Chabás, "El teatro nacional: Problemas y anhelos", *Heraldo de Madrid* (31-III-1931), p. 5.

⁹ C. Rivas Cherif, "Teatro crítico", *Heraldo de Madrid* (16-X-1926), p. 4.

¹⁰ E. Gómez de Baquero, "En torno al Teatro Nacional. El Teatro del Pueblo", *El Sol* (26-IV-1928), p. 8.

¹¹ *Informaciones* (1-III-1927), p. 1.

EN CONTRA DE LA INTERVENCIÓN PÚBLICA

No obstante, en la actualidad el panorama resulta menos uniforme. Hay personas, cuya profesionalidad y conocimiento del ámbito teatral nadie pone en duda, que se muestran reacias a cualquier intervención pública. ¿Causas? Todos parecen coincidir en señalar la incompatibilidad entre los modos de gestión de los teatros públicos y el respeto al espíritu crítico y a la libertad de los creadores. Así en una entrevista realizada para *El País* por Rosana Torres, Albert Boadella se sintió en la necesidad de precisar que las ayudas concedidas constituían "un 15% del presupuesto. Ello no quita que se pueda hacer una crítica feroz de lo que llamaríamos el teatro de Estado, el teatro público [...] Si no fuera así, si se piensa que la subvención sirve para comprar, confirma totalmente mi teoría de que está hecha para conseguir un cierto tributo de vasallaje; un vasallaje del creador hacia su señor. Desde luego, mi silencio no se compra con un 15%".¹²

Eduardo Haro Tecglen ha señalado algunas de las causas de este rechazo: el sector público ha ahogado los movimientos teatrales anteriores, ha favorecido la figura del director-productor en detrimento de los otros integrantes del proceso teatral, no ha apoyado suficientemente a los autores vivos, ha potenciado en las autonomías el *teatro-espectáculo* y no ha creado público.¹³

Creo que algunos de estos aspectos deben explicarse por otros condicionamientos, como más adelante veremos, y, en cualquier caso, deben integrarse entre los retos que deben solucionar los teatros públicos.

A FAVOR DEL INTERVENCIONISMO CONTROLADO

En un término medio se situarían otros profesionales, que lo que cuestionan no es el modelo de teatro público sino su gestión. En su artículo "Los males del Teatro Nacional" (1993) Fermín Cabal defendía la intervención del sector público puesto que "No hay un solo país democrático donde el Estado no proteja la libre y plural expresión artística, y donde no considere absolutamente

¹² Rosana Torres, "Boadella: Si dependiera del contribuyente, me llevaría más subvenciones", *El País* (16-I-1994), p. 32.

¹³ "El teatro ahora", *El País, Babelia* (6-II-1993), p. 6.

prioritaria una política de incentivación de la producción nacional".¹⁴ Para Fermín Cabal, como para muchos, el problema radica en la gestión de los procesos de intervención.¹⁵ Todos parecen coincidir en los mismos puntos:

-El fortalecimiento del teatro público ha supuesto una competencia desleal hacia la iniciativa privada. Para este sector, la intervención del Estado debe dirigirse a la creación de "unos centros de producción muy concretos, allí donde no alcance la iniciativa privada", que en ningún caso aspire a "hegemonizar la vida teatral".¹⁶ Hay que llamar la atención sobre el hecho de que de los 387 teatros con programación estable recogidos por la S.G.A.E., 279 eran de titularidad pública, es decir, aproximadamente un 72%. Además, si se repasa la evolución de espectadores por temporada en Madrid desde 1982 hasta 1994 presentada por Pérez Coterillo a partir de datos ofrecidos por la S.G.A.E., se puede apreciar que mientras los teatros públicos han experimentado una subida de 360.459 a 640.984 espectadores, los privados han sufrido un descenso de 1.788.501 a 856.119 espectadores.¹⁷

-La subordinación del teatro a planteamientos políticos hipotecaría el futuro del teatro a un modelo de gestión sometido a los cambios políticos, con lo que se produciría un vacío importante ante la posibilidad de un cambio de sistema que no contemple la protección del sector público. Noticias como el descenso de espectadores a partir de 1993 deben relacionarse con la reducción de presupuestos de los teatros públicos. La impresionante oferta que presentaba el C.N.N.T.E. antes de su desaparición apenas ha sido "enjugada" por las salas alternativas.

-Los autores teatrales consagrados españoles han sufrido una marginación del sistema de los teatros públicos.¹⁸

¹⁴ Fermín Cabal, "Los males del Teatro Nacional", *ABC* (14-V-1993), s. p.

¹⁵ "Yo sostengo que el intervencionismo estatal es cada vez más asfixiante y no tiene parangón en nuestra área cultural. El Estado central es, sin duda alguna, el mayor empresario de España, y si sumamos la acción autonómica y municipal su presencia es abrumadora" (Ibídem). Estas opiniones son compartidas por otro destacado profesional del teatro catalán, Mario Gas, quien en 1993 declaraba: "Lo terrible, creo, es la absoluta sombra prepotente de la Administración sobre los teatros que, lógicamente, tienen que depender de ella porque son un bien cultural. Ahora, la posibilidad de un teatro público, la posibilidad de devolver a los ciudadanos parte de los presupuestos a través de una labor cultural no tiene que ser necesariamente rentable. En este sentido creo que el Estado tiene que invertir en teatro. [...] Aunque sí estoy de acuerdo en que el planteamiento de las administraciones, estatal, municipal y autonómica con el teatro es aberrante" (Santiago Fondevila, "Entrevista a Mario Gas, director", *La Vanguardia* [15-X-1993], p. 40).

¹⁶ Fermín Cabal, "Los males del Teatro Nacional", art. cit.

¹⁷ Moisés Pérez Coterillo, "Los teatros de Madrid: Temporada 1994-1995", *ABC Cultural* (10-XI-1995), pp. 22-23.

¹⁸ Ya en 1990, Alberto Miralles escribía: "Las obras que mayor éxito y recaudación obtuvieron en temporadas pasadas fueron de autores españoles vivos, esos que con persistencia margina de su programación el Centro Dramático que no sé por qué se empeña en llamarse Nacional" ("Lina Morgan al CDN", *El Independiente* [11-IX-1990], s. p.).

-Los modelos de gestión y selección resultan poco transparentes y no favorecen en ocasiones las mejores propuestas.

-El intervencionismo de los políticos conduce al escapatismo.¹⁹

UNA POSIBLE VALORACIÓN CRÍTICA

¿Qué valoración de los teatros públicos podemos hacernos en la actualidad?

Pienso que, salvo algunas excepciones, la sociedad española contemporánea continúa en la tradición de reivindicar la intervención del sector público al ser el teatro un baremo importante del nivel cultural de un país y tener una función social destacada. Con ocasión del homenaje ofrecido por la Feria de Libro de Madrid a Buero Vallejo, éste declaró: "Una sociedad que no presta calor y apoyo al teatro será una sociedad condenada a su propio suicidio".²⁰ Ahora bien, no debemos llamarnos a engaño; la valoración de los teatros públicos dependerá de la perspectiva ideológica de los sujetos, el modelo político defendido y de los desajustes en la gestión del sector público.

Diffícilmente se podrán hacer valoraciones y propuestas si no se acepta como premisa el carácter social del teatro, su condición de baremo cultural de un país y la necesidad de considerarlo como un instrumento más de educación. Los gestores públicos deben intervenir asegurando que esta función social esté al alcance de todos los españoles.

FÓRMULAS DE GESTIÓN DE LOS TEATROS PÚBLICOS

Aceptadas estas premisas, tendremos que analizar el actual modelo de gestión pública,²¹ considerar sus resultados y proponer algunas alternativas de cara a adaptarlo a los cambios que ha ido experimentado la sociedad española a lo largo de los últimos años y de corregir los posibles errores del sistema.

¹⁹ Moisés Pérez Coterillo declaraba: "El celo intervencionista de los políticos conduce directamente al escapatismo, la manipulación electoralista, la domesticación y el sectarismo" ("Los teatros de Madrid: Temporada 1994-1995", art. cit., p. 23).

²⁰ Lola Martínez, "La Feria del Libro de Madrid rinde homenaje a Buero Vallejo y le reivindica como escritor", *El País* (7-VI-1994), p. 35.

²¹ En este trabajo me detengo en los centros públicos dependientes de las Administraciones central y de las administraciones autonómicas y municipales, y en su canal de distribución -la Red Nacional de Teatros y Auditorios-. Dejo al margen, por supuesto, todo lo relacionado con el tema de subvenciones públicas a través de convenios y convocatorias públicas.

Aspectos positivos

Considero difícil cuestionar que durante el período comprendido entre 1982 y 1992 los teatros públicos han llevado consigo la potenciación de un proceso de descentralización al permitir la creación de una oferta estable en comunidades autónomas en las que antiguamente no existía apenas. Debe recordarse que hasta la década de los ochenta la programación teatral en las ciudades españolas se reducía casi en exclusiva a los espectáculos presentados en las fiestas patronales por compañías privadas. No en vano una de las cuatro propuestas de las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba consistía en la "Necesidad de una descentralización de la vida escénica española y del desarrollo de una actividad teatral autónoma en el marco de las provincias".²²

Esto supuso un gran aumento de las representaciones teatrales en relación con el período de 1975-1982 y mayor todavía si nos referimos al comprendido entre 1960 y 1975, tema en el que estoy trabajando en la actualidad y sobre el que podré ofrecer próximamente algunas estadísticas fiables. Lógicamente el extraordinario aumento de la oferta en el primer período de 1982 a 1986 no pudo seguir sosteniéndose en los años posteriores.²³ Sirva como ejemplo que el número de funciones llevadas a cabo en Andalucía en 1983 se duplicó en 1986.²⁴ Las buenas intenciones terminaron chocando con una realidad en la que no todas las ciudades podían permitirse grandes festivales y eventos teatrales. El ajuste entre la oferta y una demanda de público bastante menos ambiciosa ha sido uno de los grandes retos de los últimos años, ya que como ha manifestado José Luis Gómez: "La solución del teatro en España pasa por elevar el nivel de espectadores que tenemos".²⁵

La existencia de una programación estable y la convocatoria de festivales y certámenes han permitido ofrecer a numerosas compañías la posibilidad de presentar sus productos sin el coste de alquiler de unos locales. No debe olvidarse que ésta era una de las reivindicaciones de los profesionales del teatro desde comienzos del siglo XX. Sin embargo, como apuntaba con anterioridad, el ajuste de la oferta y de

²² Puede encontrarse en Alberto Fernández Torres (coord.), op. cit., pp. 45-46. Esta reivindicación todavía se recogería en el escrito presentado por los grupos profesionales de teatro a Francisco Mayáns con motivo de su nombramiento como Director General de Teatro (ibídem, p. 279-280).

²³ Véanse las diferentes estadísticas aparecidas en la revista *El Público* y en los distintos anuarios de los grandes periódicos. Consúltense los datos proporcionados por Fermín Cabal en *La situación del teatro en España*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994, y los informes de Moisés Pérez Coterillo, *Los teatros en Madrid 1982-1994*, y de Eduardo Galán, *Reflexiones en torno a una política teatral*, editados como Papeles de la Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 20, s. a.

²⁴ Véase Fermín Cabal, op. cit., cuadro 4.

²⁵ Diego Muñoz, "Carmen Alborch aparca el recorte de autonomía del teatro público", *La Vanguardia* (29-III-1994), p. 40.

la demanda a partir de 1986 llevó consigo la desaparición de muchas de esas compañías que habían proliferado al inicio de la década anterior y que no lograron mantenerse en el mercado.

Por otra parte, es difícil cuestionar la alta calidad de muchas de las producciones de la oferta del sector público. La llegada a los órganos de gestión pública de algunos de los mejores directores de escena españoles supuso una renovación de repertorios y lenguajes escénicos provenientes de los códigos de los teatros independientes.

Muchos de los textos de la llamada vanguardia histórica y del teatro clásico catalán han podido ser recuperados para la historia de la escena mundial gracias a grandes creadores que han dispuesto en el marco de los teatros públicos de los medios escenográficos adecuados y los dramaturgos mejor cualificados. Algunos de los éxitos de la década se han basado en textos de José Bergamín, Federico García Lorca, Àngel Guimerà, Josep Maria de Sagarra y Ramón M^a del Valle-Inclán, acercados a la sensibilidad contemporánea por excelentes directores teatrales. ¿Cómo no recordar espectáculos sobre textos de García Lorca como *La casa de Bernarda Alba* -José Carlos Plaza- [1984]; *El Público*, -Lluís Pasqual- [1987]; *Así que pasen cinco años* -Miguel Narros- [1989], y *Comedia sin título* -Lluís Pasqual- [1989], o sobre textos de Valle como *Luces de bohemia* -Lluís Pasqual- [1984], y *Comedias bárbaras* -José Carlos Plaza- [1991]. También continúan en la memoria de todos nosotros montajes como *La risa en los huesos*, de Bergamín -Guillermo Heras- [1989]; *Terra baixa*, de Àngel Guimerà -Fabià Puigserver- [1990] y *L'hostal de la Glòria*, de Josep Maria de Sagarra -Josep Muntanyès- [1992].²⁶

Asimismo los teatros públicos han producido notables espectáculos sobre textos extranjeros y han acogido la visita de importantes compañías y profesionales foráneos -en este caso, sólo tendría que matizar que hubieran sido deseables unas estancias más prolongadas de éstas más allá del marco de los breves días que ofrecen los festivales-.²⁷

También se puede apreciar cómo en estos años ha habido un interés especial por las propuestas de los grupos independientes -conviene recordar estas creaciones colectivas, olvidadas, sin embargo, en muchas de las estadísticas conocidas hasta el momento, pues constituyen un número elevadísimo frente al total de la producción de autores españoles-. Por primera vez, lejos de las experiencias emprendidas en los Teatros Nacionales de Cámara y Ensayo entre 1960 y 1975, los grupos independientes han saltado los límites de los teatros estables tanto públicos como

²⁶ Utilizo los corchetes para indicar que la fecha corresponde al estreno de ese montaje específico.

²⁷ Puede encontrarse una relación de espectáculos en mi trabajo "Spain: Artistic Profile; Theatre for Young Audiences; Puppet Theatre; Design; Theatre Space and Architecture; Criticism, Scholarship and Publishing" en Don Rubin (ed.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Europe, I*, London/New York, Routledge, 1994, pp. 790-804.

privados, manteniendo sus creaciones durante un largo período de tiempo. Hay que recordar la importancia de estos espectáculos colectivos, cuya calidad ha sido refrendada por el público y la crítica, a juzgar por el éxito nacional e internacional de algunos montajes de "La Fura dels Baus", "La Cuadra", "Els Comediants" o "Els Joglars", por citar sólo algunos de los que mayor proyección han tenido en el ámbito internacional.

Quizás uno de los méritos más sobresalientes de los teatros públicos haya sido ofrecer la posibilidad de estrenar a los autores españoles no consagrados. Los recientes éxitos de Sergi Belbel y de Ernesto Caballero han de calibrarse desde la óptica del apoyo institucional ofrecido por parte del C.N.N.T.E. y el C.D.G.C. (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya). ¿Quién podría cuestionar la importante labor realizada desde estos dos centros en favor del conocimiento del trabajo de nuevos creadores como Leopoldo Alas, Marisa Ares, Lluïsa Cunillé, I. García May, Javier Maqua, Ignacio del Moral, y Alfonso Plou, entre otros?²⁸ También hay que agradecer a los teatros públicos la atracción de destacadas figuras en otros géneros u oficios. El interés de los directores de escena por el juego con textos narrativos o por personalidades alejadas del mundo de la creación escénica ha permitido dar a conocer la capacidad teatral de autores como, Fernando Fernán Gómez, Javier Tomeo y Manuel Vázquez Montalbán.²⁹

Un esfuerzo semejante se ha realizado desde la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach y Rafael Pérez Sierra, entre cuyas producciones se encuentran algunos de los montajes de mayor calidad y de mejor recepción entre el público de la década 1982-1992. En la memoria de todos están obras de Calderón como *Antes que todo es mi dama* -Adolfo Marsillach- [1987], *El alcalde de Zalamea* [1988] y *La dama duende* [1990], presentadas por nuestro gran director, José Luis Alonso; *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega -Miguel Narros- [1986 y 1990], y *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón -Pilar Miró- [1991].³⁰

Otro de los aspectos más relevantes de la gestión pública lo ha constituido la creación en 1990 de la Red Nacional de Teatros y Auditorios, respondiendo a una preocupación que ya aparecía formulada en 1984, cuando el entonces Director General del I.N.A.E.M., José Manuel Garrido, cifraba el papel de los teatros públicos en

²⁸ La perspectiva es otra en Nuria Azancot, "Los noventa son de ellos", *ABC Cultural* (11-III-1994), pp. 16-23.

²⁹ Así, por ejemplo, de Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, dirigida por José Carlos Plaza [1982]; de Manuel Vázquez Montalbán, *El viatge*, adaptación teatral de *El pianista* por Josep Maria Benet i Jornet, en la puesta en escena de Ariel García Valdés [1989], o de Javier Tomeo, *Amado monstruo* [1989], *Los bosques de Nix* [1994] y *Diálogo en Re Mayor* [1995].

³⁰ No obstante, la oferta es muy reducida si se compara con la de los países de la Comunidad Europea. Y, sin embargo, ¿quién puede negar la importancia del conocimiento de nuestros clásicos y de la formación de los jóvenes en esta estética teatral, a pesar de que los criterios de rentabilidad no sean evidentes?

la coordinación de un sistema de giras, que podía ser posible gracias a que a partir de 1979, con las primeras elecciones democráticas, el Estado comenzaba a recuperar sus teatros públicos.³¹ Integrada por los teatros de gestión pública, surgió con el propósito de ofrecer un sistema de distribución para las compañías de teatro, tanto públicas como privadas.³²

La Red Nacional de Teatros y Auditorios ha demostrado su eficacia en la distribución de espectáculos en numerosas comunidades autónomas, potenciando así el paulatino proceso de descentralización, y ha permitido cierta agilidad en la gestión debido a la ausencia de limitaciones temporales para la presentación de producciones en todo momento -al contrario que la convocatoria anual de ayudas directas a la producción o mantenimiento-. La posibilidad de acudir a la representación de importantes producciones teatrales nacionales ha dejado de ser patrimonio de los dos grandes focos culturales. Quiero llamar la atención sobre este aspecto, puesto que no sólo atañe a grandes núcleos poblacionales como Bilbao, Sevilla, Valencia y Zaragoza, sino también ciudades y pueblos como Avilés, Baracaldo, Basauri, Cartagena, Lorca, Motril, Yecla, etc.³³ También ha integrado a centros ubicados en el extrarradio de las dos grandes ciudades, como los de L'Hospitalet, Terrasa, Sant Cugat, Mataró, Vic y Cornellá, en Barcelona, y Alcalá, Torrejón, Torrelodones, Móstoles, Alcobendas, San Sebastián de los Reyes y Alcorcón, en Madrid.

Un repaso a sus programaciones ofrece un alto índice de calidad e independencia, puesto que cada centro tiene la prerrogativa de elegir entre las propuestas ofrecidas aquéllas que mejor responden a las exigencias de su público. Además, el asegurar el mercado a las compañías privadas constituye un apoyo muy importante al mantenimiento económico de éstas -no hay que olvidar las ventajas que supone para las compañías contar con esta vía de distribución que les asegura el mercado para el año siguiente-.

³¹ A finales de 1984 se presentó la exposición *Arquitectura teatral en España*, que exhibía las propuestas del Programa de rehabilitación de teatros de propiedad municipal, promovido por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo junto con otros organismos, donde se planteaba la recuperación de teatros públicos abandonados y su adecuación a las necesidades técnicas del presente. Se destinaron a este fin 6.000 millones de pesetas.

³² Santiago Trancón, "Red Nacional de Teatros Públicos", *Primer Acto*, 247 (enero-febrero 1993), pp. 36-42. A comienzos de 1996, la adscripción a la Red era de 76 teatros públicos y 11 circuitos autonómicos.

³³ Sobre este tema véanse mis ensayos "Perspectivas del teatro español para el año 2001: Un enfoque sociológico", *Siglo XX/20th Century*, XII, 1-2 (1994), pp. 251-264 y "La oferta de los teatros públicos en España: Análisis crítico" en Alberto Fernández Torres (coord. y ed.), *Jornadas sobre Teatros Públicos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996 (en prensa).

Críticas más frecuentes

Si estos aspectos pueden ser considerados como grandes logros de la gestión de los teatros públicos, no por ello han dejado de estar exentos de críticas. Quizás la más frecuente sea la relativa a su actitud hacia los autores españoles contemporáneos de generaciones menos jóvenes. Gracias al apoyo del teatro público y salas concertadas fue posible durante el primer período de la gestión socialista recuperar creaciones de significativos autores españoles, algunas de las cuales ni siquiera habían podido ser estrenadas antes, a pesar de que sus autores han ocupado un lugar predominante en las historias de la literatura, como en el caso de Fernando Arrabal, Ángel García Pintado, Agustín Gómez Arcos, Manuel Martínez Mediero y Francisco Nieva. Pero lo cierto es que, con algunas excepciones esporádicas, casi siempre circunscritas a esos años antes mencionados, la diferente concepción de la puesta en escena entre los directores y los autores y los cambios generacionales en los códigos estéticos han llevado al progresivo alejamiento de éstos de la escena pública, circunscribiendo sus creaciones al ámbito alternativo y privado. Sería la circunstancia de creadores como Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Luis Matilla, Domingo Miras, Lauro Olmo, Luis Riaza, José M^a Rodríguez Méndez, Miguel Romeo Esteo y José Ruibal, entre otros. Lo mismo podríamos decir de la generación posterior, la forjada en los circuitos de los teatros independientes. Con algunas excepciones referidas, casi siempre, a los primeros años,³⁴ lo cierto es que, si se revisa la relación de producciones de los autores españoles, el balance no resulta tan positivo. Nuevamente, como en los años veinte y treinta, la rivalidad entre autores teatrales renovadores vivos y los directores de escena ha sido patente, y, estos últimos, con algunas excepciones, han preferido volver sus ojos, bien a los autores extranjeros, bien a los de la vanguardia histórica, bien a los más jóvenes. El resultado ha sido que algunos de los mejores textos teatrales del período no se han estrenado en circuitos públicos. ¿Cuáles son estos títulos? Podríamos mencionar casi todos los de Buero Vallejo y Antonio Gala, así como algunos de los grandes éxitos de otros autores consagrados.³⁵ Por eso no debe sorprendernos encontrar aceradas declaraciones de conocidos autores contra el modelo de gestión pública.

³⁴ Se puede citar como ejemplo *Vade retro*, de Fernán Cabal [1982], *El álbum familiar*, de Alonso de Santos [1982], *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera [1983], y *Orquídeas y panteras*, de Alfonso Vallejo [1984].

³⁵ En un informe publicado recientemente, basado en fuentes de la S.G.A.E., se ofrecían unas cifras bastante alarmantes para el período comprendido entre 1982 y 1994: 352 autores, incluidas las creaciones colectivas, con una proporción del 73% vivos. Sin embargo, de los 670 títulos registrados, sólo 106 se ofrecieron en los teatros públicos frente a 287 por empresas privadas y 277 por colectivos independientes (Moisés Pérez Cotterillo, "La escritura teatral pasa por taquilla", *ABC Cultural* [23-VI-1995], pp. 16-19). Entre los textos no estrenados en circuitos públicos, podríamos mencionar *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre [1985]; *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos [1985], *¡Ay Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra [1988], y *La guerra de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes [1989], por citar sólo algunos.

Además de esta crítica a la marginación de los textos de los autores españoles contemporáneos –insisto, no de los jóvenes–, a los altos costes de mantenimiento de un sector público prepotente y a la hipoteca que puede suponer para el teatro un cambio en los planteamientos ideológicos, las críticas más frecuentes se refieren a la *competencia con la oferta privada* y a la *dicotomía entre los criterios de taquilla y los artísticos*.

Cada vez es mayor el número de voces que se levantan denunciando una competencia desleal por parte del sector público que ha llevado a la desaparición de numerosos locales privados en Madrid cuando no a un mortecino mantenimiento, "abrumados" por los precios "políticos" de los teatros públicos. Esta desaparición ha supuesto un signo de alarma para unos profesionales del teatro que no encuentran compensación a la desaparición de los espacios clásicos "a la italiana". Por desgracia, los proyectos e iniciativas de carácter privado con fines no exclusivamente comerciales constituyen todavía excepciones y en la actualidad son minoritarios los sectores que defienden la necesidad de una oferta privada fuerte de carácter no comercial.³⁶ Creo poder afirmar, como más adelante veremos, que éste debe ser uno de los objetivos de los teatros públicos para el próximo lustro. Las gestiones llevadas a cabo con el Teatre Lliure y el Teatro de la Abadía podrían ser un modelo a seguir.³⁷

Otra de las críticas más frecuentes atañe al hecho de que los índices de taquilla parecen constituir un criterio ineludible a la hora de efectuar las programaciones de algunas salas teatrales públicas, lo que ya en 1989 llevaba a Lluís Pasqual a declarar:

...un teatro nacional en España, en estos momentos, debe asumir riesgos que puedan servir como banco de pruebas a otros teatros que no pueden [...] siempre debe haber espacio para la reflexión y la autocrítica, y eso no tolera la frivolidad de perseguir como objetivo los *ratings* de audiencia.³⁸

Ya he sostenido en varias ocasiones que la historia del teatro debe realizarse no sólo a partir de los éxitos de crítica, sino también de los éxitos de público, pero éstos no han de ser los únicos criterios manejados, puesto que la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos en claves de vanguardia –el gran reto de todos los verdaderos creadores–, ha de ser apoyada en la medida de los recursos disponibles, lo que a veces entra en abierta contradicción con los gustos de la mayoría del público.

Por último, también la Red Nacional de Teatros y Auditorios ha recabado críticas, relativas, sobre todo, a la competencia a los centros privados de distribución de espectáculos, al favorecimiento de las trayectorias profesionales consagradas,

³⁶ Véanse las declaraciones realizadas por Guillermo Heras en el *Boletín del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (septiembre 1990), pp. 1 y 3.

³⁷ Santiago Fondevila, "Las instituciones llegan al acuerdo final para la financiación del nuevo Teatre Lliure", *La Vanguardia* (28-XII-1993), p. 36.

³⁸ "Lluís Pasqual: *En un teatro público siempre debe haber autocrítica*", *El País* (6-II-1989), p. 34.

a su dependencia de la cualificación profesional del gestor y a la falta de control democrático sobre los mecanismos de contratación.

Efectivamente, la inclusión en la Red de espectáculos suele concederse en función de la trayectoria profesional de las compañías, de los autores o de los directores, puesto que en la mayor parte de los casos el producto se desconoce. Esto supone un perjuicio para los colectivos sin trayectoria amplia profesional o para los que, por circunstancias sociales e históricas, son habitualmente marginados. También favorece en muchas ocasiones la producción de montajes cuyos resultados no responden a las expectativas suscitadas. Por otra parte, la programación de unos espectáculos u otros depende de la profesionalidad de los gestores de cada uno de los centros: el éxito o fracaso de una producción dependerá del conocimiento que el gestor tenga de su público y por supuesto del interés de aquél por dar a conocer las producciones contratadas. Difícilmente podrán tener éxito las creaciones a las que no se les ha hecho la promoción adecuada. Además, conviene incidir en la influencia que la falta de independencia ideológica de los gestores puede tener.

RETOS PARA LA GESTIÓN DE LOS TEATROS PÚBLICOS

Partiendo de la aceptación de la fórmula de los teatros públicos, creo que éstos deben plantearse una serie de retos que podrían alcanzarse con la adopción de diversas medidas, entre las que serían prioritarias: impulsar la Red Nacional de Teatros y Auditorios, arbitrar nuevas fórmulas de protección a la empresa privada, efectuar un adecuado control del gasto público, prestar mayor atención a los textos de autores españoles clásicos y contemporáneos consagrados, realizar una promoción adecuada de los productos teatrales, adaptar el teatro a los medios informáticos, proteger a las asociaciones de espectadores y profesionales del teatro, y atender la formación continuada de estos últimos. Por supuesto muchas deberán emprenderse en colaboración con distintas entidades públicas.

En efecto, uno de los retos de la gestión pública está en impulsar la fórmula de distribución desarrollada en la Red Nacional de Teatros y Auditorios, que deberá tener en cuenta los siguientes aspectos:

-La conveniencia de subvencionar montajes ya estrenados. Sería quizás la mejor respuesta a la gestión del dinero del contribuyente. No creo conveniente que este sistema actúe como una subvención indirecta al sistema de producción de compañías públicas y privadas.

-La búsqueda de un equilibrio entre los criterios artísticos y los de taquilla. Considero que la Red no debe integrar producciones de baja calidad artística, aunque su aceptación entre el público sea alta.

-La selección de propuestas a través de un comité de profesionales de reconocido prestigio y carácter independiente en cada ámbito de acción con una importante presencia de las asociaciones profesionales.³⁹

-La exigencia de respuesta en los procesos de promoción a los responsables de los distintos centros y un control de sus programaciones por parte de un comité de profesionales de reconocido prestigio y carácter independiente.

-La inclusión de teatros privados en la Red Nacional de Teatros y Auditorios.

-El arbitraje de fórmulas de protección a las compañías de distribución de productos teatrales como parte de las obligaciones del Estado para fomentar iniciativas privadas de la misma índole.

Una segunda medida que debe ser tomada radicaría en arbitrar nuevas fórmulas de protección a la empresa privada en su condición de distribuidora, productora de espectáculos y gestora de salas para la presentación de montajes. Entre éstas deben citarse: la concesión de ayudas en infraestructura con medidas semejantes a las emprendidas por el Consorcio de Rehabilitación en febrero de 1995 con la concesión de créditos blandos para rehabilitar las salas privadas; el fomento a las empresas privadas de distribución de espectáculos; una mayor participación de las producciones de compañías privadas de calidad en los teatros públicos, y el ofrecimiento de producciones públicas de éxito a teatros privados.⁴⁰

Asimismo habría que efectuar un adecuado control del gasto público a partir de fórmulas que se concretarían, sobre todo, en la coordinación de las diferentes administraciones,⁴¹ la transparencia de los criterios para la selección de las producciones de las compañías privadas por parte de los teatros públicos, la independencia ideológica y profesionalidad de los comités de selección tanto de las propuestas de compañías privadas como de los profesionales que trabajen en el sector público, y el seguimiento en las ayudas concedidas directas e indirectas con procesos de evaluación.⁴²

³⁹ Entre éstas: Asociación Española de Productores de Espectáculos Teatrales, Sociedad General de Autores de España, Asociación de Autores Teatrales, Asociación de Productores de Teatro, Asociación de Directores de Escena, y Federación de la Unión de Actores del Estado Español. Recordemos que en las Jornadas sobre la situación del teatro en Madrid y la Comunidad, celebradas en noviembre de 1988, la Unión de Actores planteó la participación democrática en los órganos de gestión pública.

⁴⁰ Aunque queda al margen de las posibilidades de los gestores públicos culturales, no estaría de más recordar temas como la exención de impuestos con la supresión del IVA en las entradas o la aplicación de medidas de desgravación fiscal para entidades que fomenten las creaciones teatrales privadas.

⁴¹ En diciembre de 1991, el entonces director del I.N.A.E.M., Joaquín Marco, confesaba la descoordinación entre el Ministerio de Cultura y las autonomías. Se conocía que de los 355 millones dedicados al teatro por la Comunidad de Madrid 225 millones habían ido a parar al Festival de Otoño, pero apenas se podían ofrecer otras cifras.

⁴² Recordemos la polémica desencadenada por la Asociación d'Empreses de Teatre de Catalunya (Adetca) al rechazar al teatro Victòria en la programación del Grec 1994.

Pero, sin duda, uno de los retos más importantes es el de prestar mayor atención a los textos de autores españoles clásicos y contemporáneos consagrados. Al mismo tiempo se podría establecer una política de cupos que considere baremos como la pertenencia a comunidades autónomas con escasos medios teatrales, la condición de nuevos creadores, la participación femenina, etc. En la celebración del I Congreso de Autores Españoles (1991) se planteó la posibilidad de establecer un cupo del 50% de autores españoles vivos.

Estas medidas no tendrían sentido si no se realiza también una adecuada promoción de los productos teatrales. Ésta es una labor muy importante de los teatros públicos, ya que en la sociedad actual el teatro se encuentra en inferioridad de condiciones frente a otras ofertas. Con ocasión del estreno en Madrid de *El cerdo*, Juan Echanove confesaba: "Siempre se ha prescindido de quien lo hace, de promocionar. Uno tiene necesidad de saber quién lo hace. Para hablar de *El cerdo* yo tendría que ir a la *Máquina de la verdad*. En televisión se dedica más tiempo a la Liga de Noruega que al teatro. Debería haber una hora a la semana de divulgación teatral en la tele".⁴³ ¿Y por qué no? El teatro tiene un alto contenido cultural y educativo. ¿Quién no se siente invadido por la magia de programas como *Días de cine* o *Así se hizo*, donde conocidos actores y directores nos explican momento a momento el desarrollo de espectáculos que nos transportan después en la pantalla a ese abanico infinito de experiencias? Por mi parte, echo de menos la visión de la gestación de esos espectáculos que aún todavía después de tantos años siguen estando presentes en mis recuerdos. Tras la percepción de una escasa afluencia de espectadores a los escenarios barceloneses en otoño de 1993, el Ayuntamiento de Barcelona inició una campaña publicitaria que tuvo como consecuencia una asistencia masiva al teatro en los meses posteriores, llegando algunas de las salas a niveles de ocupación del 80%. Hay una gran responsabilidad de los gestores culturales y de los medios de comunicación en la difusión del teatro.

En este sentido, el teatro puede contar con un excelente aliado en la informática. Resulta paradójico que en una sociedad como la actual, en el que uno de los retos es la promoción de la cultura del ocio, todavía no esté generalizada la adquisición de localidades por teléfono. Ha habido que esperar hasta 1994 para tener en Madrid esa posibilidad, propiciada por la Asociación de Empresarios de Locales de Teatro.

Todo esto carecería de valor si no se tiene en cuenta la necesaria colaboración con las asociaciones de espectadores y profesionales del teatro que enmarcan a los autores, directores, actores, salas, público, etc.⁴⁴ Una alternativa de gran inte-

⁴³ Ritama Muñoz-Rojas, "Una escena con clase", *El País* (12-III-1994), p. 11.

⁴⁴ En relación con el funcionamiento de las salas, el teatro Albéniz presentó su proyecto de Asociación de amigos del Albéniz tomando como modelo la práctica de abonos de gran parte de las salas europeas basada en la selección de lugares preferentes sobre una oferta conocida con antelación, lo que en la práctica también favorece la programación de las propias compañías.

rés ha sido la creación de la Coordinadora de Salas Independientes, que ha permitido el mantenimiento de este tipo de salas, tan importantes para el presente y el futuro del teatro español, pues en éstas suelen gestarse algunas de las iniciativas más interesantes del teatro español —por ejemplo, las creaciones de pequeño formato— y se forman nuestros futuros profesionales. Lo mismo podemos indicar sobre la colaboración con las escuelas de arte dramático públicas y privadas. La convocatoria de talleres en el marco de los teatros públicos ha tenido unos excelentes resultados. Es importante la integración de los alumnos de estas escuelas en las programaciones de los teatros públicos.

Al margen de estas medidas, habría que contemplar otras acciones a medio y largo plazo, entre las que figurarían: la atracción de espectadores infantiles y juveniles y del público de la tercera edad y la adaptación del teatro a los cambios de hábitos de la sociedad española motivados por los desplazamientos demográficos de los centros de las ciudades a la periferia.

En efecto, la escasa oferta de un teatro infantil de calidad está dinamitando las bases del teatro como género mayoritario. Los gustos estéticos se educan durante estas etapas de la vida y difícilmente irá al teatro la persona que, siendo niño o adolescente, no se dejó embargar por la magia de la escena.⁴⁵ ¿Por qué no educar al público en los distintos géneros teatrales desde la niñez? El teatro, como el cine, la narración o la música, ofrece múltiples lenguajes que pueden ser aprendidos desde las distintas fases del proceso evolutivo del ser humano. Potenciar la educación teatral y musical de los niños y jóvenes ha de ir unido a la financiación de grandes espectáculos de éxito asegurado en el marco de los festivales. Sin ello, lo segundo tendrá escaso sentido.

En este proceso es muy importante el fomento del teatro infantil con productos presentados en un adecuado soporte de calidad. No basta ofrecer una obra de teatro sin medios. Además conviene seguir incidiendo en la firma de convenios con centros educativos que deberán contemplar la presencia de profesionales del teatro en los centros escolares,⁴⁶ una adecuada información y reducción de precios a los profesores de Enseñanza Primaria, Secundaria y Universitaria —incrementar la afición por el teatro de los docentes influirá sin duda en su transmisión a los escolares y estudiantes—, y el fomento de la asistencia masiva de estudiantes a los teatros.

⁴⁵ Coincido con Carlos Ballesteros cuando declara: "únicamente un sistema educativo eficaz puede procurar una solución haciendo que niños y jóvenes se identifiquen claramente con la literatura teatral y sean acostumbrados a una discretamente frecuente asistencia al teatro" ("De cómo ayudar al teatro", *ABC* [15-V-1993], p. 115).

⁴⁶ En la actualidad algunos Ayuntamientos se hacen cargo de los honorarios de profesores de teatro que imparten clases en estos centros. Véase al respecto Marga Piñero, "El teatro en la escuela", *El Mundo, Campus* (21-IX-1994), p. 2.

Esta atención deberá extenderse también a los espectadores de la tercera edad. La prolongación de la esperanza de vida en la sociedad española debe ir unida a una mayor atención hacia este sector con actividades que llenen su ocio. El teatro debe aceptar este reto e intentar atraer la atención de este sector a partir de campañas de difusión.

Como tercer objetivo convendría incidir en la necesidad de adaptar el teatro a los cambios de hábitos de la sociedad española motivados por los desplazamientos demográficos del centro de las ciudades a la periferia. Las voces que se levantan para protestar contra la competencia con la oferta de los teatros privados tradicionales no contemplan un fenómeno de carácter sociológico que para mí es evidente. Me refiero a los cambios migratorios poblacionales. El envejecimiento del público asistente a los teatros se debe, en buena medida, a la marcha de varias generaciones al extrarradio. Las largas jornadas de trabajo en las grandes ciudades y el éxodo nocturno dificultan la asistencia al teatro de personas con un poder adquisitivo medio, que se resisten a "prolongar" entre semana sus estancias en los centros de las ciudades o "romper" su descanso para acercarse a una ciudad donde el aparcamiento resulta cada vez más difícil. La realidad se impone y muchos de los que sostenían el teatro en los colegios mayores hace veinticinco años, e incluso habían participado en grupos independientes, han ido "renunciando" poco a poco a frecuentar el teatro. A lo sumo, asisten a representaciones de éxito asegurado, necesarias para "estar al día".

Me interesa llamar la atención sobre este aspecto, porque cuando se realizan los cálculos de los teatros en Madrid no se consideran los numerosos espacios dedicados al teatro en salas y centros culturales dependientes de los Ayuntamientos y la Comunidad. Han desaparecido algunos teatros, pero han surgido numerosos espacios, en algunos de los cuales se han podido ver montajes de gran interés teatral. La idea de que el triunfo se logra en espacios a la italiana de ciudades como Madrid y Barcelona y en los medios de comunicación sigue pesando sobre unos profesionales que apenas consideran las representaciones en salas de la periferia. ¿Qué publicidad de las programaciones teatrales se realiza en tantos centros culturales existentes en el extrarradio? ¿Cuántas veces nos hemos acercado a éstos y nos hemos encontrado con que no pueden ofrecer un programa de mano de la obra? Además, los hábitos infantiles y juveniles de asistencia al teatro se podrían fomentar en espacios cercanos a los domicilios de los escolares. ¿No habría que cambiar este concepto centralista de los canales de distribución? Si el futuro del teatro como género mayoritario pasa por la creación de nuevos públicos, ¿no habría que potenciar teatralmente estos centros periféricos, más asequibles al habitante de las grandes ciudades en sus horas de ocio?⁴⁶ Es conveniente la habilitación y construcción de centros polivalentes que ofrezcan tea-

⁴⁶ Ya Haro Tecglen reflexionaba sobre ello en "El teatro, en una sociedad mutante", *El País* (21-III-1983).

tro, música y danza en los núcleos poblacionales del extrarradio. Las comunidades autónomas y los ayuntamientos tienen aquí una responsabilidad muy importante.

Creo que todos tenemos que colaborar para que el teatro se vaya adaptando a los cambios actuales y vaya transformándose en un género mayoritario. Mi visión es optimista. He intentado ofrecer algunas alternativas, casi todas expuestas ya por los profesionales del medio. No obstante, no querría finalizar este ensayo sin incidir en la necesidad de trabajar en equipo, aceptar la pluralidad de perspectivas, asumir las críticas, y, sobre todo, incidir en cierto espíritu constructivo, necesario para seguir adelante.