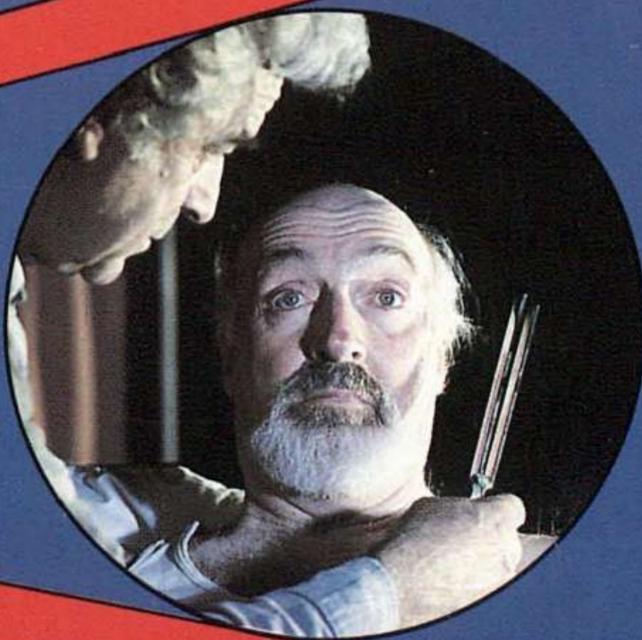


Z. 510



El Teatro en GRAN BRETAÑA

24

CUADERNOS
EL PÚBLICO

Z. 510



El Teatro en GRAN BRETAÑA

Cuaderno preparado por
NICOLÁS SOLA

EL PÚBLICO



MADRID, MAYO 1987

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:
Redacción: 270 57 49 y
279 32 96
Suscripciones: 270 51 99.

Portada:
Antonio F. Reboiro.

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito Legal: M-524-1985.
NIPO: 302-87-001-X.
ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 44.

Perspectivas inciertas del teatro británico (Nicolás Sola) 7

LONDRES

El ICA: 40 años de protesta creativa 11
Los once años del National Theatre 19
Un difícil equilibrio para la Royal Shakespeare Company 25
West End: la gran industria teatral 29
"Fringe Theatre": el otro lugar para el teatro 31

LAS PROVINCIAS

El teatro en provincias o la lucha por la supervivencia 35

FESTIVALES

Los festivales más importantes 39

SUBVENCIONES

Los árbitros de las subvenciones 41
Con Ian Brown, del Arts Council:
"El teatro necesita siempre más dinero" 47

APÉNDICES

Informe del Arts Council: "El teatro es para todos" 51
Las subvenciones del Arts Council 57
Bibliografía 59







“A pesar de la falta de recursos financieros adecuados y del resultado de las dificultades que tiene para mantener sus niveles, el teatro en Gran Bretaña realiza un trabajo amplio y excelente y es de los pocos valores que han aumentado el prestigio y autoridad del país en el extranjero.

El teatro en Inglaterra ha alcanzado un punto crítico que no debemos permitir que se convierta en una crisis. En las décadas de los sesenta y setenta, tras años de declive, se estableció una infraestructura basada en la subvención estatal y en la aportación de la empresa privada. Esta infraestructura pudo aprovechar la larga y gran tradición teatral de nuestro país y añadir un trabajo de la mayor calidad. Como resultado de las dificultades que describimos más adelante en el informe, el teatro se enfrenta a serios problemas de confianza y energía”.

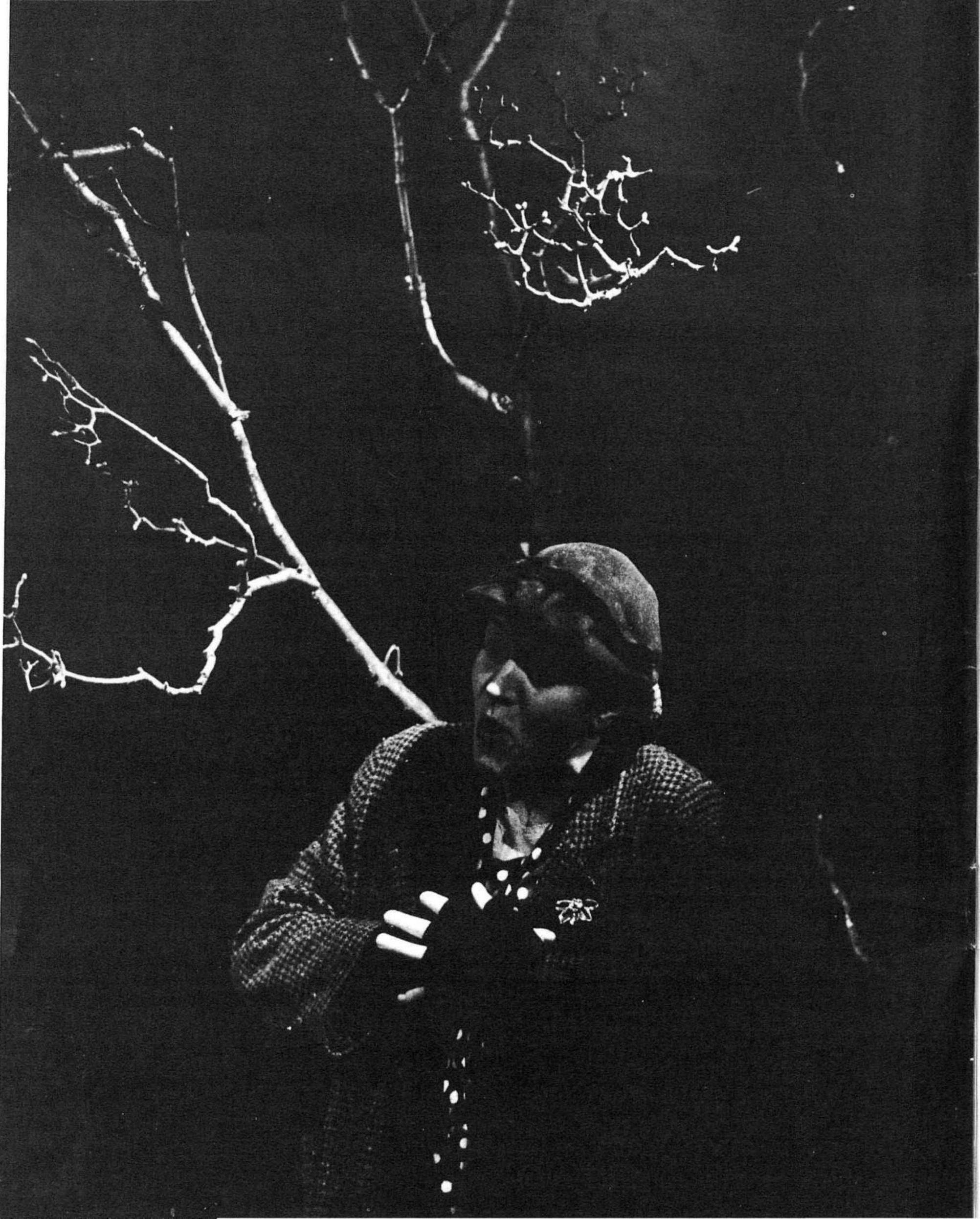
Teatre is for All. Informe del Estudio sobre Teatro en Inglaterra, encargado por el Arts Council of Great Britain, 1986.

Trazar las líneas generales del teatro británico en la actualidad es el objetivo de este cuaderno. No un panorama exhaustivo, tampoco un repaso a la importante dramaturgia del país, que pudiera ser objeto de otra monografía.

La vanguardia teatral en Gran Bretaña sufre un desplazamiento mayor que en otros países europeos. La falta de recursos y su ubicación periférica en el extenso campo de actividades teatrales en Gran Bretaña nos ha llevado a dedicar un tratamiento especial en este cuaderno al Institute of Contemporary Arts (ICA), el centro de nuevas tendencias británico, que acude este año al Festival de Granada con una producción propia.

Las subvenciones ocupan la última sección. En los años recientes es abierta la lucha contra un gobierno conservador, decidido a conducir al teatro por el camino de la libre oferta y demanda que su política tanto favorece. La profesión se resiente y han aparecido ya los primeros síntomas de crisis.

6



La actriz Susan
Brown en "Road"
de Jim Cartwright,
del Royal Court
Theatre.

PERSPECTIVAS INCIERTAS DEL TEATRO BRITANICO

La historia reciente del teatro británico es el resultado de tres formidables décadas en las que una larga tradición teatral, el resurgimiento de la nueva dramaturgia y una amplia política teatral de apoyo en forma de subvenciones hicieron despegar al teatro del estado casi insular que lo caracterizaba en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Por entonces, las obras más provocativas y originales en Londres provenían de Nueva York o París. Los autores que despertaban más interés entre los aficionados al teatro eran Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Anouilh y Jean Paul Sartre, todos extranjeros. J. B. Priestley y Terence Rattigan, autores consagrados de nacionalidad británica, no presentaban otro teatro que el de la "obra bien escrita" en la que se discutían valores liberales y conceptos filosóficos y cuya preocupación última era el tema tradicional de la familia y los problemas domésticos.

El gran momento de cambio se produjo hacia 1956 con el impacto de *Look Back in Anger*, de John Osborne, que encendió el motor de lo que será conocido como el "New Drama" y que desencadenó una renovación del mundo teatral en Gran Bretaña. Una corriente realista y naturalista tradicional, pero esta vez preocupada por nuevos aspectos de la realidad social del país (las clases trabajadoras), abrió las puertas a un teatro conocido como el de "la ira y la protesta" contra una sociedad anodina e indiferente a los problemas reales que la rodeaban.

La generación de la ira, junto a influencias decisivas aunque tardías de autores como Brecht, Artaud, Grotowski, Beckett, Ionesco, etc., tuvieron unas consecuencias asombrosas para el futuro desarrollo del panorama teatral británico. Los escenarios, la actividad teatral pasó a ocupar el centro de la vida cultural del país, y desde entonces el medio teatral sería la plataforma más tentadora para los escritores británicos. En las décadas siguientes, el número de autores se multiplica, su importancia desborda las fronteras nacionales y ejercen una gran influencia en la esfera internacional, hasta el punto que hoy día numerosos autores norteamericanos y europeos reconocen la importancia decisiva que nombres como el mismo Osborne, Wesker, Pinter y otros tuvieron en el desarrollo de la dramaturgia internacional durante los años cincuenta y sesenta.

En casa propia, este resurgimiento contribuyó a reavivar el tremendo valor social y cultural del teatro y lanzó al país a una intensa promoción de la actividad teatral que establece las bases para el gran despegue de la década de los sesenta. El Arts Council, la institución nacional establecida en los años cuarenta para el desarrollo de las artes y las letras, inicia en los años cincuenta una amplia política de ayuda y subvenciones al teatro. Los planes para la creación de un gran teatro nacional irán madurando y desembocarán en los dos grandes proyectos nacionales —Royal Shakespeare Company y National Theatre— que se harán realidad en la década siguiente. Por último, el fenómeno del *Fringe* o teatro de alternativa tiene dos grandes promotores en los años 50 con Joan Littlewood y su compañía Theatre Workshop en el teatro

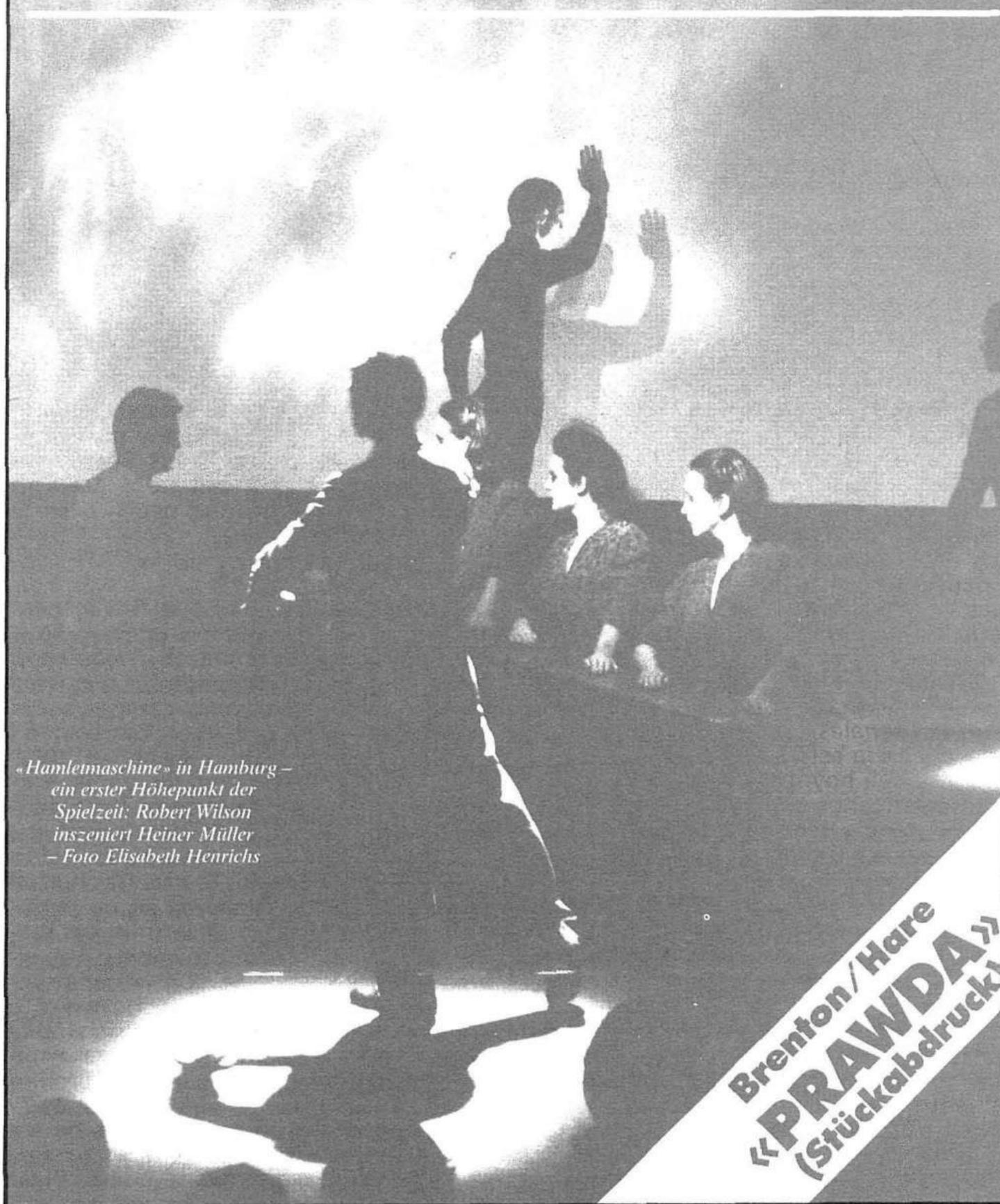
del Este de Londres y el establecimiento de la English Stage Company por George Devine en el Royal Court Theatre de Londres, cuyo éxito con *Look Back in Anger* jugó un papel tan decisivo en la dramaturgia del país.

LA DÉCADA DECISIVA

En 1960 se funda la Royal Shakespeare Company en Stratford-upon-Avon y no tarda en hacerse con otra sede en el Aldwych Theatre de Londres. La carrera hasta consolidarse como compañía nacional acaba de iniciarse. También en Londres, tres años más tarde, en 1963, después de años de intentos y posteriores aplazamientos, se establece el National Theatre en su sede provisional del Old Vic Theatre, con Laurence Olivier al frente de su dirección. El Arts Council, al mismo tiempo, se embarca en un período fructífero de gran desarrollo del teatro subvencionado en provincias, que vive unos años de auge con la construcción de numerosos teatros, el apoyo a compañías y el desarrollo de una amplia política teatral. Y por último, en el campo de la dramaturgia, los autores proliferan durante los años siguientes al cambio de década y hacia mediados de los sesenta se empieza a configurar, junto a autores más comerciales como Peter Shaffer y Robert Bolt, lo que se ha venido a denominar "la segunda ola" de dramaturgos. Nombres como Edward Bond, Tom Stoppard, Peter Nichols, Christopher Hampton, E. A. Whitehead, David Storey, David Mercer, C. P. Taylor, se constituyen en la generación heredera del "New Drama".

Los últimos años sesenta son decisivos en la transformación del panorama teatral británico. En 1967 se produce la

THEATER HEUTE



«Hamletmaschine» in Hamburg —
ein erster Höhepunkt der
Spielzeit: Robert Wilson
inszeniert Heiner Müller
— Foto Elisabeth Henrichs

Brenton/Hare
«PRAWDA»
(Stückabdruck)

«Pravda», de Howard Brenton y David Hare, uno de los más recientes impactos del teatro británico. Cartel de la producción alemana del Deutsches Schauspielhaus, en versión de Thomas Brasch.

abolición de la ley de censura. El *Fringe* experimenta su gran impulso con las propuestas de vanguardia del «Off-Broadway», traídas a la isla por los norteamericanos Charles Marowitz, Ed Berman, Jim Haynes y Nancy Meckler. Paralelamente,

la situación mundial de estos años, con acontecimientos cruciales como la guerra del Vietnam, el mayo francés, el conflicto de Irlanda del Norte, incorporan un fuerte componente político que tiene su voz en autores como el mismo Hamp-

ton y Bond y nuevos nombres como David Hare, Howard Brenton, Howard Barker, Trevor Griffiths, Stephen Poliakoff y David Edgar, cuyo trabajo se extiende principalmente durante la década siguiente. El teatro británico, y en especial la nueva dramaturgia, se encuentra en su momento más floreciente.

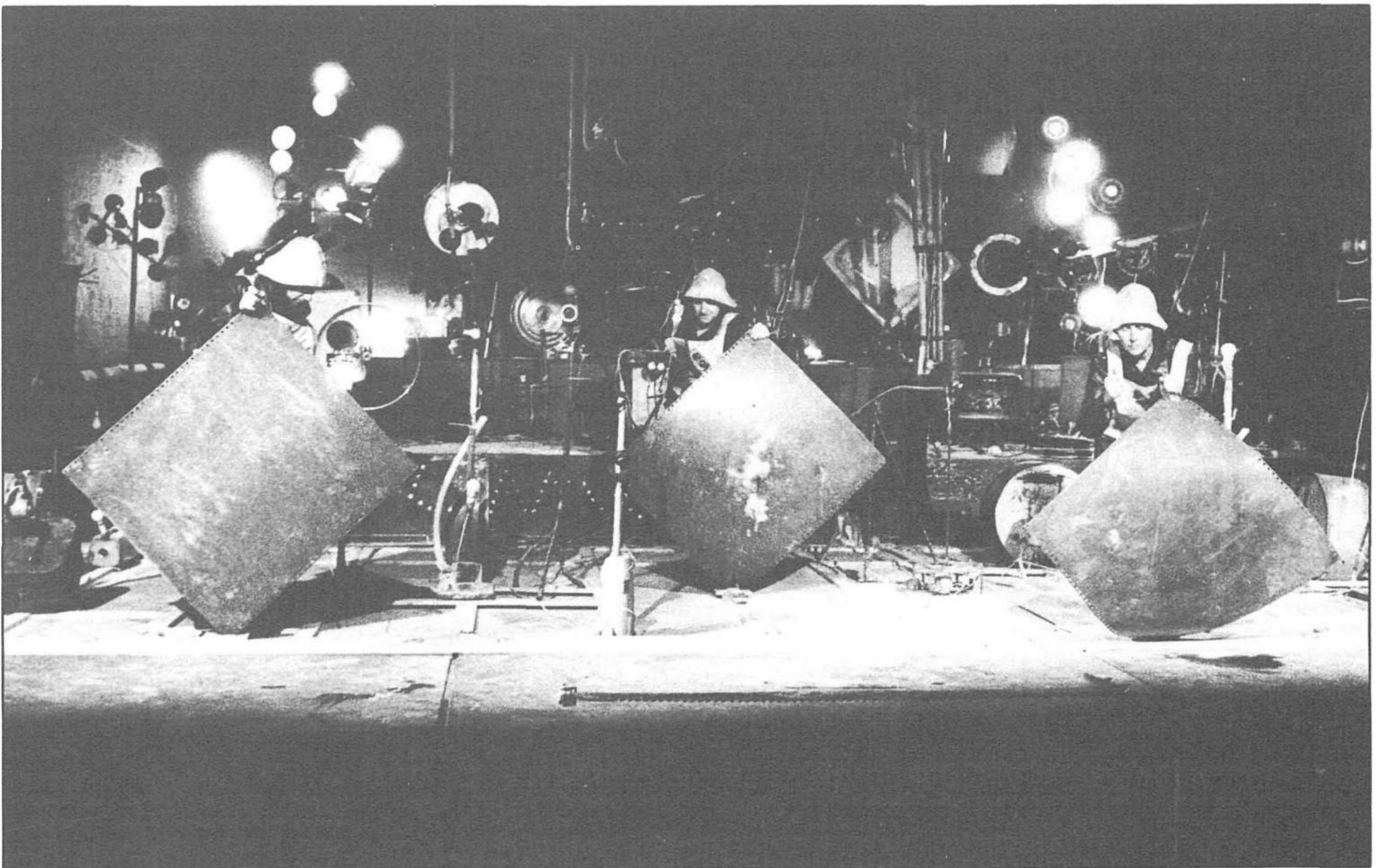
Un cierto tono de institucionalización comienza a apoderarse del panorama teatral según avanzan los años setenta. Hacia la mitad de la década, los grandes teatros nacionales se consolidan —el National Theatre se traslada a su lujosa nueva sede del South Bank— y el circuito comercial del West End empieza a sufrir un sensible deterioro, sin duda acosado por los años difíciles de inflación y la subida desorbitada de los costes, tanto para empresarios como para espectadores. El *Fringe*, por su parte, se va alejando cada vez más de sus orígenes radicales y tiende a articularse en las corrientes oficiales de teatro. Incluso autores polémicos y radicales como Hare y Brenton alcanzan los teatros comerciales.

La época que sigue, con el comienzo del Gobierno conservador de la señora Thatcher, inaugura un periodo de erosión progresiva de los cimientos del sector subvencionado y la ligera inclinación de la balanza hacia productos cada vez más comerciales. Los recortes serios se iniciaron a partir de 1981, y progresivamente el Gobierno ha ido insistiendo en la necesidad de que los sectores subvencionados busquen alternativas de patrocinadores privados que cubran las necesidades abiertas por los recortes.

EL PANORAMA ACTUAL

Lejos de esta gran industria comercial que parece ser la característica más dominante para los próximos años —incluso los teatros nacionales no parecen escapar últimamente a ella— las exigencias inmediatas que el teatro británico necesita atender se agrupan en torno a cuatro frentes.

La nueva dramaturgia, tan fructífera en las décadas anteriores, necesita una inyección de recursos. Es significativo que el apoyo del Arts Council al desarrollo de nuevos textos ha experimentado un sensible descenso en términos reales. Nombres de autores en los ochenta no faltan, como Hanif Kureishi, Daniel Mornin, Jonathan Fella, Sara Daniels, Sue Townsed, etc, pero el panorama puede verse empobrecido en los próximos años si no se aportan los recursos necesarios para mantener esta singularidad del tea-



BOB VAN DANTZING

Bow Gamelan Ensemble, una de las propuestas más interesantes de los últimos años.

tro británico frente a las demás vanguardias europeas: la fuerza y vigencia del teatro de texto, aun entrados los años ochenta. Tal fermento rico que ha permitido desarrollar una de las dramaturgias más importantes en la historia del teatro británico de los últimos siglos, no puede descuidarse tan fácilmente.

El gran perdedor quizá en estos últimos diez o quince años ha sido la auténtica vanguardia teatral, que ya desde los años sesenta, en toda Europa luchaba por desprenderse del texto y llevar al teatro por otros caminos más claros de ruptura. La fuerte línea de continuidad del teatro de texto, ha ido apartando a la vanguardia británica a esferas muy minoritarias hasta el punto de encontrarse en una situación anémica. Nombres como Pip Simmons y Mike Figgis parecen tener un mayor reconocimiento fuera de las fronteras de su propio país. Bow Gamelan Ensemble —una de las propuestas

más interesantes de los últimos años— junto a nombres como Steve Shill o la originalidad del grupo IOU, que en otros países gozarían de una atención y lugar más preferente, se ven reducidos en su país a meros elementos periféricos.

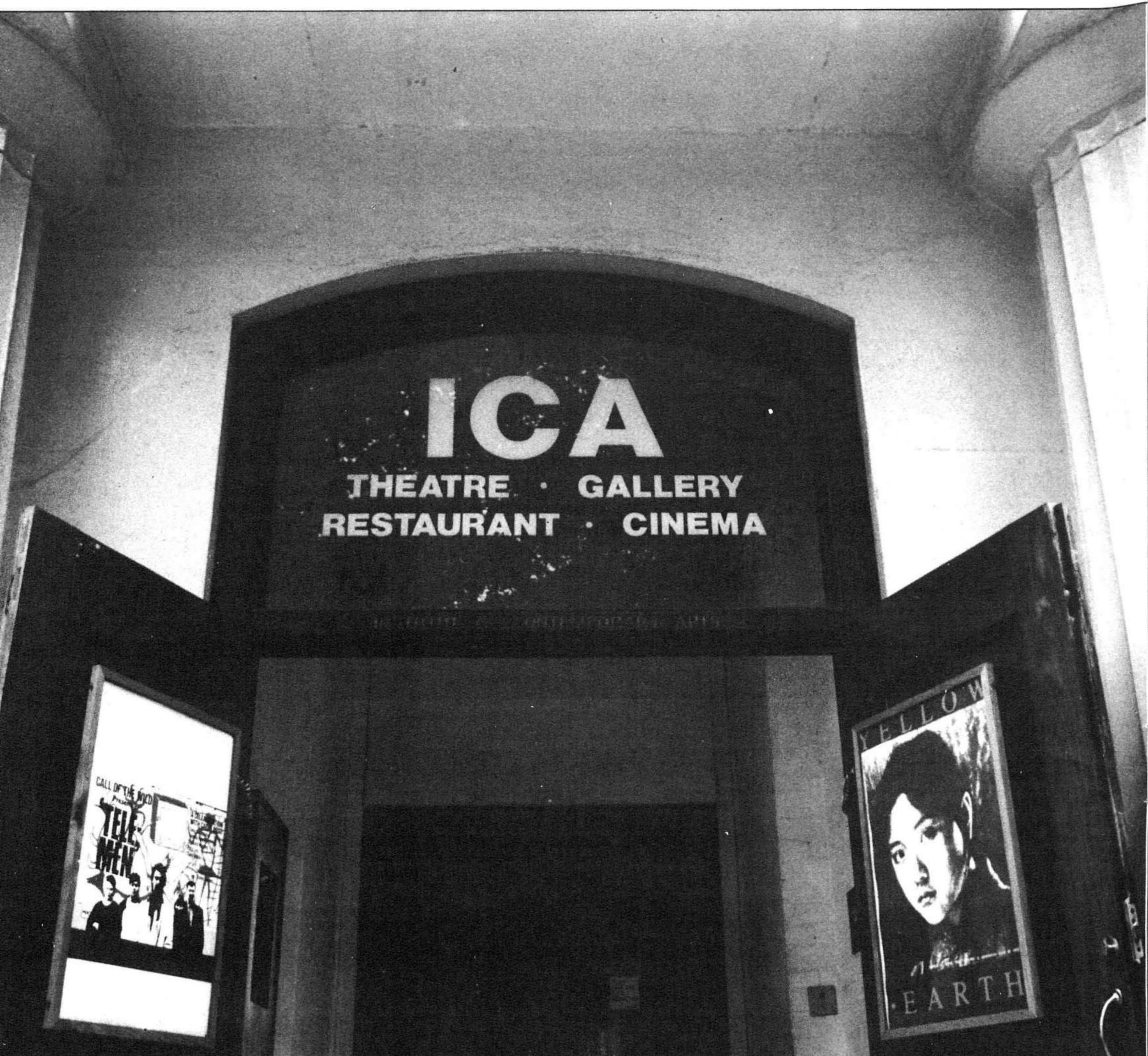
Las provincias es el tercer frente que necesita una atención especial. Un descenso significativo en el apoyo oficial en subvenciones ha sumido a muchas regiones en una situación difícil. El *Informe sobre el Teatro* de 1986 levanta la voz de alarma y el Arts Council ha manifestado su intención de dar un tratamiento prioritario a esa situación.

Finalmente, la solución al período de inestabilidad que atraviesa el sector subvencionado. Los recortes a numerosas compañías y teatros han ido erosionando la base firme que contribuyó al renacimiento espectacular del teatro en las décadas anteriores. Aspectos como el apoyo a las giras, el teatro para jóvenes

y de las minorías étnicas, la enseñanza en las escuelas dramáticas y el teatro popular de comunidad o barrio, necesitan un constante apoyo en subvenciones, si ha de sobrevivir. Asimismo, es peligroso debilitar los cimientos sólidos que sostienen a las grandes compañías nacionales y a las más importantes de provincias.

Ante dos tipos de modelos, uno donde el teatro tiene asegurado un reconocimiento oficial de templo de la cultura nacional y otro donde es visto principalmente como una industria del espectáculo, el teatro en Gran Bretaña se sitúa a mitad de camino entre ambos. Los últimos años han ido acercando cada vez más a los dos sectores, el circuito comercial y el sector subvencionado, y hoy día, más que nunca, la dependencia mutua parece acentuarse. Un ligero descuido y el delicado equilibrio puede romperse.

Entrada del Institute of Contemporary Arts (ICA).



I.C.A., 40 AÑOS DE PROTESTA CREATIVA

"Tal es nuestro ideal. No otro museo, otra triste galería de exposiciones, otro edificio clásico en el que piezas aisladas y clasificadas de una cultura son expuestas para educación formativa, sino un centro de recreo para adultos, un lugar de trabajo donde el trabajo sea disfrute, una fuente de vitalidad y experimentación atrevida. Puede que se rían de nosotros por nuestro idealismo ingenuo, pero al menos no se podrá decir que una civilización moribunda pereció sin una protesta creativa".

Herbert Read, con motivo de la inauguración de la primera exposición del ICA, 40 años de Arte Contemporáneo, en 1948

Este mes de mayo, el Festival Internacional de Teatro de Granada presentará una muestra del trabajo que actualmente el ICA considera esencial en una época donde la confluencia de los lenguajes artísticos es incuestionable. Literatura, música, teatro y televisión se dan la mano en *The Man who mistook his Wife for a Hat* (*El hombre que confundió a su mujer por un sombrero*), una producción que marca el deliberado interés del ICA por ampliar horizontes y responder a las necesidades, tanto financieras como artísticas, de una cultura dominada por los medios de comunicación y en la que las fronteras de los lenguajes artísticos son cada vez más difusas. Este es el objetivo principal marcado por este centro, que este año celebra su 40 aniversario en medio de dificultades económicas —como tan-

tas instituciones culturales británicas— y un ambicioso proyecto de expansión en los diferentes campos artísticos que coordina.

La historia del ICA se remonta a 1947, cuando un grupo de artistas, críticos y especialistas organizaron una exposición de arte contemporáneo en los sótanos de un cine en Oxford Street. "40 años de Arte Contemporáneo: 1907-1947, una selección de colecciones británicas" reunió entonces a lo más importante de la vanguardia artística del momento. Nombres como Bacon, Brancusi, Braque, Chagall, De Chirico, Dalí, Giacometti, Kandinsky, Modigliani, Moore, Magritte, Matisse, Klee, Picasso y un largo etcétera se dieron cita en una exposición que tuvo tal respuesta entusiasta que la necesidad de un centro vivo para las artes contemporáneas y con una perspectiva internacional se vio como algo inaplazable.

El año 1950 vio la adquisición de un local en Dover Street que se convirtió a partir de entonces en el centro de reunión de creadores de todos los campos artísticos. Siguiendo la idea principal expuesta en las palabras de H. Read, el Instituto desarrolló una intensa labor de presentación de exposiciones, conciertos, lecturas de poesía y teatro, siempre como medio de canalizar nuevas ideas artísticas, nuevos artistas.

EL PASO DECISIVO

El gran paso decisivo en la evolución y crecimiento del ICA se produjo en 1968 con el traslado a su actual emplazamiento en The Mall, a pocos pasos de Buckingham Palace y Trafalgar Square. El mismo lugar representaba el *status* y la importancia que la institución había ido

adquiriendo en años anteriores. Dos subastas en Sotheby's de esculturas, dibujos y pinturas donadas por artistas y coleccionistas proporcionó el dinero para las obras de acondicionamiento del fastuoso Nash House, el hermoso edificio neoclásico de grandes columnas. El ICA entraba en su etapa más floreciente. Un cine, una biblioteca de vídeos, un espacio teatral, sala de conferencias, librería y cafetería formaron la plataforma de trabajo de los años posteriores. Música clásica, jazz y rock, danza, teatro de vanguardia y *performance*, ópera, cine de arte y ensayo, comercial y vídeos experimentales, encuentros entre artistas y conferencias han llenado, desde entonces, de actividad bulliciosa los pasillos del Nash House.

Trazar una panorámica de los acontecimientos y figuras importantes que han pasado por el ICA en estos cuarenta años, supondría una lista interminable. Baste decir que son pocos los artistas contemporáneos que no han tenido un hueco en las paredes o salas del centro; escritores desde Vargas Llosa a John Updike y Allen Ginsberg han discutido sus ideas y obra en charlas y seminarios; películas como *Taxi a los lavabos* o *Los santos inocentes* han tenido su primera distribución aquí y, en teatro, Jan Fabre y La Fura dels Baus son sólo dos de los grupos de la vanguardia internacional que el ICA ha acercado al público británico, sin excluir, por supuesto, la presentación regular de grupos nacionales como Theatre de Complicité o Impact Theatre Co., por citar otros dos.

Dificultades económicas y un gran programa de ampliación del local y de las posibilidades que ofrece, son los dos

puntos principales que ocupan la mente de Bill McAlister, director del ICA desde 1977. En el campo teatral, Michael Morris, director del ICA Theatre desde hace seis años, ve la necesidad constante de una programación amplia de grupos internacionales y de la coproducción de espectáculos con otros centros equivalentes en otros países, para sacar a la vanguardia británica de la insularidad que la caracteriza y para establecer un fermento creativo que hoy día, sin duda, rompe con las fronteras de cada país.

En torno a una taza de café, Bill McAlister y Michael Morris hablan de su experiencia al frente de la institución. Entre llamadas telefónicas y alguna otra interrupción, su interés vuelve siempre al ICA, un centro al que dedican toda su atención y energías, muchas veces durante los siete días de la semana.

—¿Cómo veis estos cuarenta años del ICA?

—BILL McALISTER: Lo que es notable es que siempre se ha mantenido en contacto con lo que es nuevo y contemporáneo. Muchas instituciones se hacen más estables, se institucionalizan y pierden este espíritu. Por otro lado, todavía nos preocupan los mismos problemas: dinero, alguna forma u otra de censura respecto a la naturaleza del trabajo que hacemos, bien por parte de las firmas o empresas comerciales, que se ponen nerviosas a la hora de patrocinarnos, o bien, por parte de gente dentro del mundo de la política, que piensa que tenemos una actitud demasiado en contra del sistema.

En cuanto a las oportunidades, han mejorado. Ahora nos es fácil tener una visión y perspectiva más amplia de lo que está ocurriendo en otros países. El ICA fue intrínsecamente internacional desde el principio. Hoy en día, personas como Michael Morris pueden viajar por todo el mundo y estar mejor informados de lo que ocurre en otros países y así las opciones son mucho más amplias. También otros países —más que Gran Bretaña, todo hay que decirlo—, hacen posible traer aquí el trabajo de muchas compañías de todo el mundo. Así, nosotros nos convertimos en una base para un trabajo que hace veinte años era inconcebible, primero porque no podíamos verlo y juzgarlo, y segundo, porque de haberlo querido, no podríamos haberlo costado.

—El ICA no tuvo desde el principio una sala de actuaciones y teatro. ¿Por qué se produjo este cambio?

—B. McALISTER: Eso tenía que ver con los pequeñísimos recursos económicos. Al principio se trataba de un espacio

con un bar y había conciertos, lecturas de poesía. No era un espacio de teatro por la simple razón de que no había más dinero.

—Michael Morris, ¿cómo ves tu labor como director del ICA Theatre?

—MICHAEL MORRIS: Yo veo el aspecto internacional que Bill ha mencionado en un equilibrio con nuestra responsabilidad de producir y encargar espectáculos dentro de nuestro país, espectáculos que, de lo contrario, no se producirían. También veo el trabajo, más en ayudar y llevar a cabo proyectos que en echar mano a lo que circula por ahí. Contribuir de una forma creativa.

—Siempre el problema del dinero. ¿Crees que puedes cumplir más o menos tus objetivos con la cantidad con la que contáis actualmente para esta temporada 87/88?

—M. MORRIS: Nunca contestaría que sí a esa pregunta. Nunca va a haber suficiente dinero. Nunca. Me gustaría que una proporción grande de lo que presentamos fueran producciones nuestras.

—B. McALISTER: Es el problema con el trabajo que se realiza en la actualidad en Gran Bretaña. Uno se frustra cuando se trata de desarrollar un nuevo trabajo interesante. De ahí la razón fundamental para traer trabajos del extranjero, para fortalecer nuestro propio trabajo.

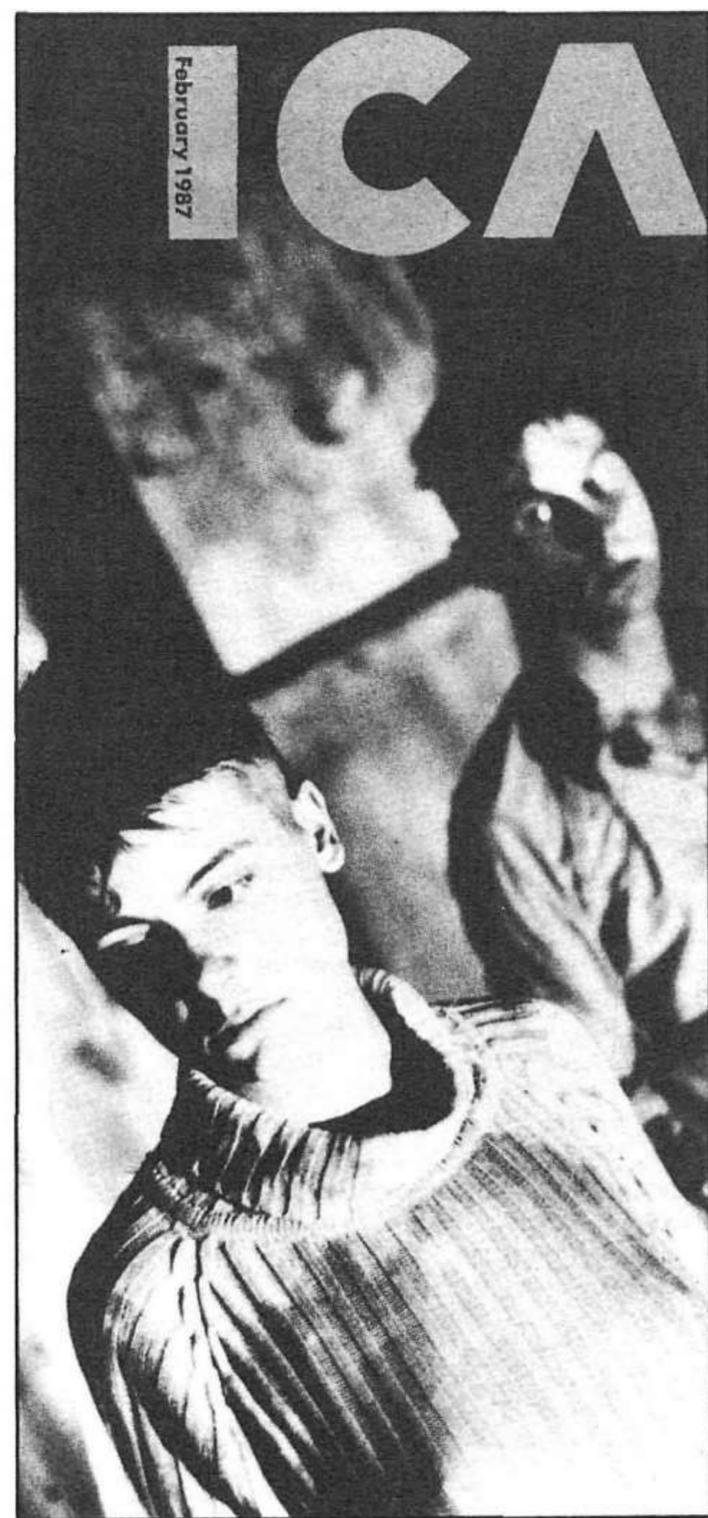
—M. MORRIS: Eso es verdad. Cuando La Fura dels Baus vino, muchos grupos británicos enseguida nos comentaron: ¿por qué no montáis grandes espectáculos como ése con nosotros? El hecho es que las compañías británicas nunca han llegado tan lejos en cuanto a estos espectáculos, este teatro a gran escala. Hay razones para ello, porque el sistema de subvención ha servido para frenar y relegar la experimentación e investigación dentro del teatro.

“NUESTRAS AMBICIONES CRECEN”

—¿Es el dinero, pues, un serio problema para el ICA?

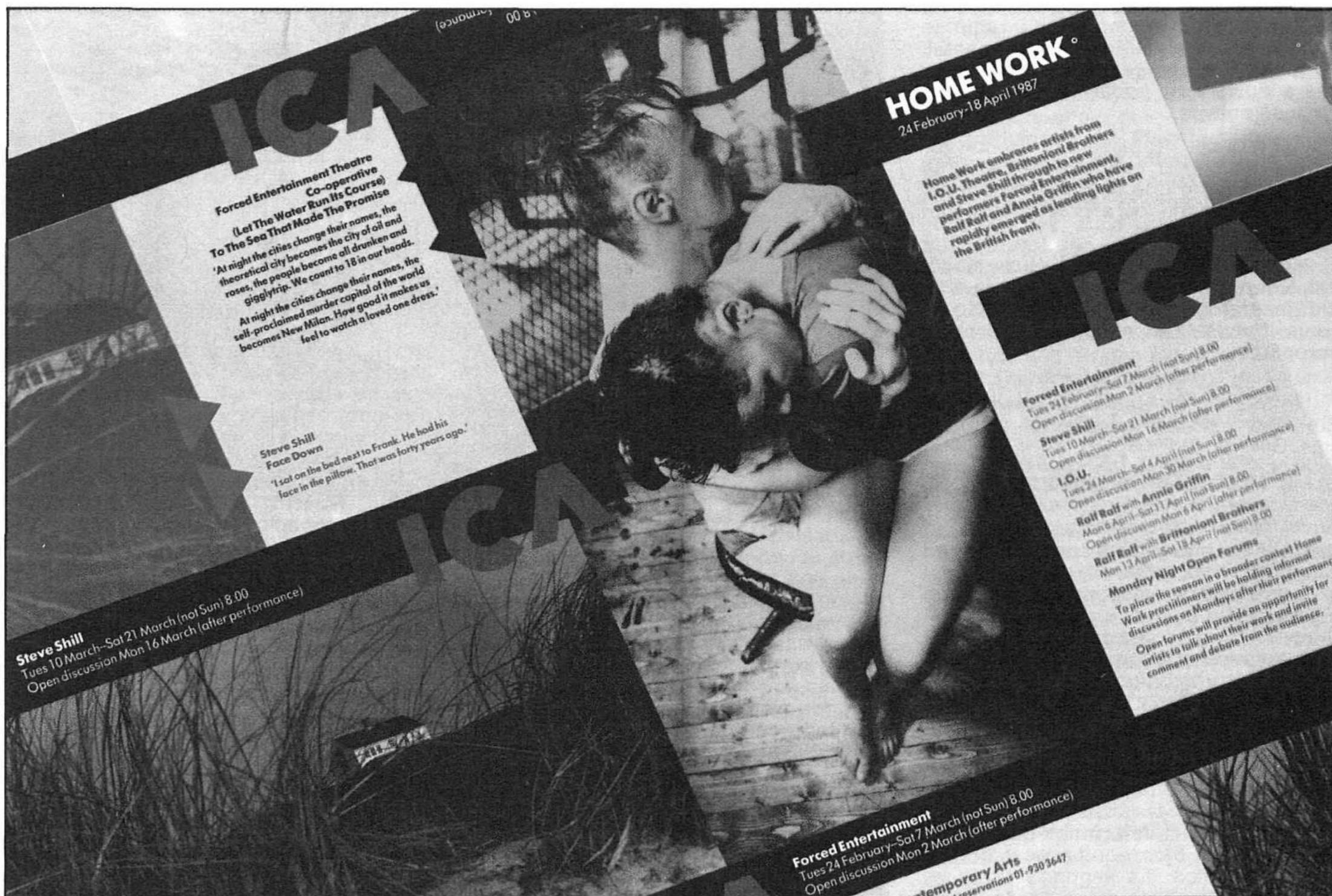
—B. McALISTER: Es un problema crónico. Siempre lo será. Quizá también porque nuestras ambiciones crecen. Pero también creo que Michael tiene su mérito. Su cruzada aquí, en Gran Bretaña, es mucho más solitaria que si estás en España, Italia u otro país. Incluso hay una confianza placentera en el ambiente teatral británico que va a contracorriente de lo que Michael trata de hacer.

—M. MORRIS: Creo que uno de los problemas principales que yo no he visto en otras partes es el salto enorme entre el llamado “teatro establecido”, sea el comercial del West End o el oficial sub-



vencionado del National Theatre o la Royal Shakespeare Company, y lo que nosotros hacemos aquí. Hay una separación enorme. Y creo que actúa en detrimento de ambas partes. Sin embargo, en otros países he visto un intercambio de ideas verdaderamente saludable entre los diferentes sectores.

—B. McALISTER: Un factor importante en ese sentido es la riqueza de la oferta en Londres. No hace mucho hablaba en Lisboa con alguien que me comentaba lo interesante de la oferta londinense. Yo le contesté que sí, pero que la mayoría eran musicales comerciales como *Chess*, *Cats* y todo eso. Y él me replicó: “Pero nosotros ni siquiera hemos tenido un musical de ningún tipo en 25 años”. Así que ellos trabajan en un ambiente diferente por completo. Michael, con el ICA Theatre, junto a otras dos o



Uno de los folletos publicitarios del ICA, con una imagen del grupo británico Forced Entertainment, al que corresponde también la foto de la página anterior.

tres instituciones en esta línea, no están ni mucho menos en el centro de la vida cultural británica. En cierto modo, el ICA está mucho más reconocido fuera de Gran Bretaña que dentro.

—M. MORRIS: Sí. Si quisiéramos embarcarnos en una coproducción sería más normal para nosotros hacerlo con el Círculo de Bellas Artes o con el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas en Madrid o con el Mickery en Amsterdam, que hacerlo con una compañía o institución dentro del Reino Unido.

—¿Es esta coproducción con centros de otros países uno de los objetivos principales del ICA Theatre actualmente?

—M. MORRIS: Sí, creo que tienen muchas posibilidades, aunque también están llenas de problemas.

— Aparte del dinero, ¿qué otros problemas tiene el ICA?

—B. McALISTER: Todo tiene su lado doble. Me explicaré. Algo que es destacable en Gran Bretaña es la calidad de nuestra televisión en cuanto a los programas dramáticos, pero también ahora en cuanto al trabajo nuevo. Es una gran industria con base en Londres. El problema es que muchas de las personas con inquietudes e ideas interesantes, que en otro país pensarían en trabajar en el teatro para explorar nuevas ideas, aquí se deciden por la televisión y lejos de los espacios pequeños como el ICA, porque encuentran un público mucho más amplio y también porque se les dan recursos, se les paga bien. Por otro lado, la relación entre lo que nosotros hacemos y la televisión se ha convertido en algo importante. Hemos empezado a realizar nuestras propias producciones de televisión. La coproducción *The Man Who*

Mistook..., que Michael ha hecho con el Canal 4, es algo que creo no podría ocurrir en otro país. Así pues, este fenómeno es algo bueno y algo malo al mismo tiempo.

Los otros problemas... Nos gustaría un espacio mucho más grande, más flexible. Las limitaciones del espacio que tenemos nos ha hecho pensar en que deberíamos aprovecharnos más, de vez en cuando, de los muchos almacenes, iglesias y otros espacios disponibles por la ciudad, encargar trabajos para esos espacios y convertirnos de alguna forma en promotores.

—¿Supone un gran problema el espacio del ICA Theatre?

—M. MORRIS: Solía pensar que sí antes. Pero al presentar producciones en diferentes lugares dejé de verlo como un problema. Es un espacio apropiado para

un tipo de producción y para un tipo de trabajo, especialmente el experimental. No me gustaría tener un espacio enorme que supusiera no poder arriesgarse con trabajos nuevos.

—¿Entonces, trabajas a gusto con esta idea de contar con el espacio como base y siempre que se necesite alquilar otro más grande para proyectos específicos?

—M. MORRIS: Sí, esa es nuestra actitud. Sobre todo hemos adoptado la actitud mental de no ponernos nerviosos cuando se trata de encontrar el espacio apropiado.

—En su 40 aniversario, el ICA se ha embarcado en un ambicioso proyecto de expansión. ¿Puedes contarnos un poco más, Bill?

—B. McALISTER: No quiero extendernos otra vez sobre el dinero. Es, sin duda, el primer problema y lo será en el futuro. Nuestros planes son recaudar un millón de libras, por dos razones. Primera, porque ahora disponemos de cierto espacio en el piso de arriba, del que quizá en el futuro no dispongamos, y queremos aprovechar la ocasión para hacerlos con él y acondicionar más espacio para oficinas; otro lo queremos convertir en sala de lectura internacional, con textos y catálogos sobre trabajo similar que se desarrolla por todo el mundo. Ahora mismo, no hay un lugar como éste en Londres. Y también para asegurarnos de que las instalaciones que ya poseemos estén bien equipadas (equipos de sonido, etc.). La segunda razón es para poder disponer de un fondo de dinero para invertir en proyectos. Nos resulta muy difícil captar capital para invertir en muchas cosas que en principio son sólo una idea. Es fácil invertir en algo que ya existe, como una exposición de impresionistas, pero pedir para invertir en una producción propia resulta muy difícil. Así, que ese fondo lo utilizaremos para ello. Por ejemplo, cuando Michael hizo la gran apuesta de Jan Fabre en el Albert Hall, él estaba muy confiado, yo estaba más nervioso, porque de haber fracasado, nos hubiéramos cargado las finanzas del ICA, no podíamos perder ningún dinero en ello. Con un fondo como éste podremos embarcarnos en inversiones interesantes sin arriesgar la organización entera. Hasta ahora, en todos los proyectos de gran envergadura hemos salido más o menos bien, pero un solo fracaso —por el tiempo, por un fallo mecánico o lo que sea— nos costaría el ICA.

RIESGOS MÁS CALCULADOS

—Dado este riesgo tremendo, Michael, ¿estás dispuesto a correrlo de nuevo en el futuro?

—M. MORRIS: Creo que el riesgo será más calculado. También buscaremos, al menos, compartir el riesgo con otros o con la compañía misma.

—Con Jan Fabre, ¿el riesgo fue vuestro por completo?

—M. MORRIS: Sí, nos arriesgamos nosotros.

—¿Y con La Fura dels Baus?

—M. MORRIS: Sí, también. Pero creo que en el futuro buscaremos compartirlo.

—B. McALISTER: Eso no va a ser fácil, sin embargo, porque tendrán que confiar en nosotros y ser un colaborador benevolente. Puede funcionar como en el caso del *The Man Who Mistook...*, porque era una coproducción con el Canal 4 para hacer la versión también para televisión y de esta forma nos apoyaron económicamente. O cuando se trate de una coproducción con una organización extranjera. Pero en Londres no veo yo mucha gente dispuesta a garantizarnos una producción. Otra cuestión de dinero es que las subvenciones en Gran Bretaña no son a las salas, como en Francia, por ejemplo, sino a compañías. El resultado es que hay muchas organizaciones con sala propia que desearían traer trabajo de fuera, pero al no recibir subvención para el local no pueden costear una compañía extranjera que pide un caché muy modesto. O al contrario, hay compañías británicas que reciben la subvención directamente, para quienes la mejor forma de sobrevivir económicamente es no trabajando en Gran Bretaña.

—M. MORRIS: En el extranjero, de sobra es conocido que si se viene a Londres no es por el dinero, sino por el prestigio. Aunque ni siquiera eso existe ya.

—¿Quizá porque Londres no tiene buena fama de centro internacional para la vanguardia?

—M. MORRIS: En parte creo que es verdad, pero yo no diría que es porque hay algo intrínsecamente equivocado con el impulso creativo británico.

La gente que piense que no hay artísticamente nada importante en Londres tiene que pensar a qué se debe eso y ver la gran diferencia de actitudes ante las artes en este país y en otros países de Europa. Nosotros no tenemos un Ministerio de Cultura, lo que indica hasta cierto punto que la cultura y las artes no

están en la agenda de trabajo del Gobierno central. Trabajamos en un contexto diferente y el hecho de relegar a un lado el trabajo de nuevas tendencias tiene un enorme efecto en la confianza de nuestros ambientes artísticos. Estoy seguro que alguien como Jan Fabre, de haber nacido en Inglaterra, estaría todavía montando pequeños espectáculos modernos...

—B. McALISTER: O se habría ido...

—M. MORRIS: Sí, o irse. Como Peter Brook, que no podría haber hecho lo que ha hecho de haberse quedado en este país. De alguna forma, el lugar de Brook en nuestra cultura de los años sesenta y setenta es especial. Hacer lo que hizo dentro de los confines de la corriente general de teatro, es algo que no ha vuelto a ocurrir.

—B. McALISTER: Me pregunto si tiene que ver también con nuestra crítica teatral. Nuestro periódico le dedican bastante espacio y una plantilla de críticos que tienen un montón de espectáculos que cubrir. Sin embargo, no tenemos —como ocurre en otros campos, como cine, etc.— un cuerpo de teóricos que publiquen revistas especializadas que se interesen por analizar el teatro. No creo que una revista como EL PÚBLICO pudiera existir en Gran Bretaña. Es una vergüenza para nosotros. Así, que cuando hay algo interesante, dependemos absolutamente de los críticos de teatro, que son periodistas de categoría que de vez en cuando se permiten prestar un poco de atención al ICA. Aunque algunos de ellos están empezando a ver y aprender, no de lo que ocurre en este país, sino en el extranjero.

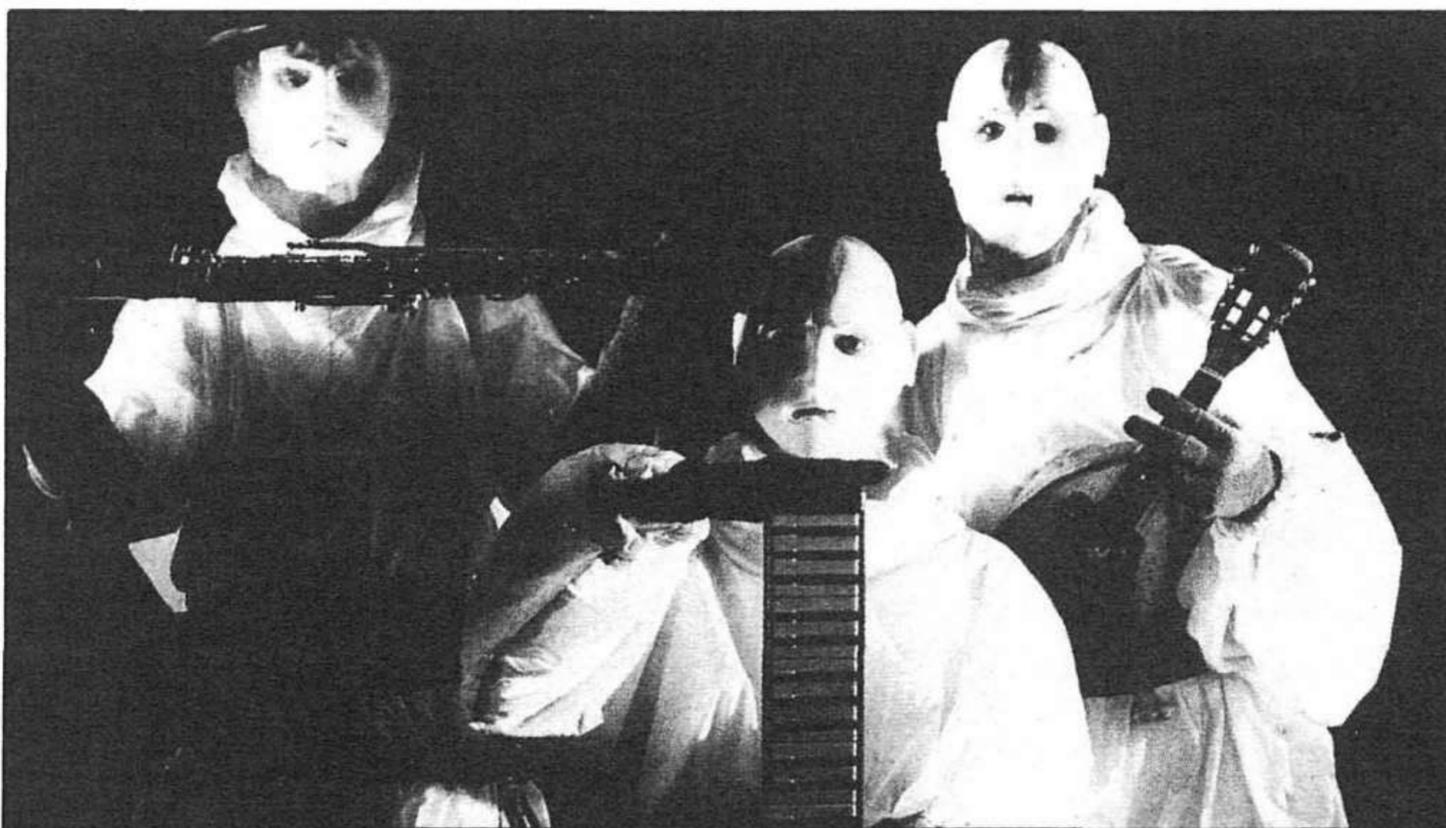
—M. MORRIS: Sí, eso ha cambiado mucho. La prensa y el público británicos están mucho más abiertos, hambrientos por ver lo que ocurre en otros sitios. Esa es una de las razones por las que ha sido más fácil traer teatro de fuera.

—¿Estás de acuerdo con que no se trae suficiente trabajo de fuera?

—M. MORRIS: Por supuesto.

—¿Y cómo veis el teatro de dentro, el del país?

—B. McALISTER: Desde la segunda guerra mundial, aparte del West End que tiene sus subidas y bajadas —ahora están llenos todos los teatros por los turistas— el mayor desarrollo ha sido el de las compañías nacionales. El National Theatre y la Royal Shakespeare Company han acaparado la mayoría de los recursos y han establecido un nivel de teatro que domina todo el sector subvencionado y que de alguna forma ha minado la confianza en otros teatros. Creo



"Desert Island Risks", espectáculo de *The Startled Insects*.

que eso no ocurre en otros países. Muchas cosas buenas han salido de ello, pero, sin embargo, lo que no ha surgido es una compañía individual y con carácter propio como las de Ariane Mnouchkine, Peter Brook o Pina Bausch.

—¿Creéis que esta acaparación ha dañado a centros como el ICA?

—B. McALISTER: Claro, de muchas formas. Yo conozco actores que buscan "asilo cultural" y por ello trabajan en los nacionales, porque tienen un salario garantizado y porque pueden trabajar en grupo y a gusto.

—M. MORRIS: Yo no creo que haya afectado tanto. Creo que existe dentro



"Hula", espectáculo audio-visual procedente de Sheffield.

de otra corriente de trabajo. El público del ICA es un público que no tiende a ir a muchos teatros en Londres, es un público "no teatral", de alguna forma. Ahora bien, que ha afectado, en parte es verdad. Cuando Peter Brook vino para las audiciones del *Mahabharata* en inglés, consiguió encontrar sólo un actor dispuesto a dejar dos años de su carrera. Creo que esto es deprimente. Sé de muchos actores a los que Brook llamó y que contestaron que no querían estar fuera del ambiente teatral tanto tiempo. Y todo está relacionado con un cierto tipo de estancamiento en el teatro británico. Por ejemplo, no han cambiado las personas que dirigen las salas. Los programas son bastante predecibles y resulta difícil desarrollar nuevas iniciativas. Incluso grupos de teatro que llevan diez años haciendo lo mismo.

—B. McALISTER: Creo que el problema está más en la política teatral que en los individuos. La gente se queda, se establece porque es un trabajo difícil y muy frágil, se tardan muchos años en conocer los resortes y el medio. Por ejemplo, si Peter Hall no se hubiera quedado en el National, éste habría tenido dificultades. Pero la política no se ha concentrado demasiado en las colaboraciones o en invitar a gente nueva. Las instituciones que más aciertos han tenido, a mi entender, han sido las que han sabido compaginar sus propias producciones con visitas de otros. Y esto es algo que el National o la Royal Shakespeare Company no han hecho. ¿Han invitado éstas a un director extranjero a trabajar con ellos? No lo hacen.

INTENTAMOS HACER LO QUE NADIE HACE

—¿Y qué es lo que el ICA puede hacer, ante todos estos problemas?

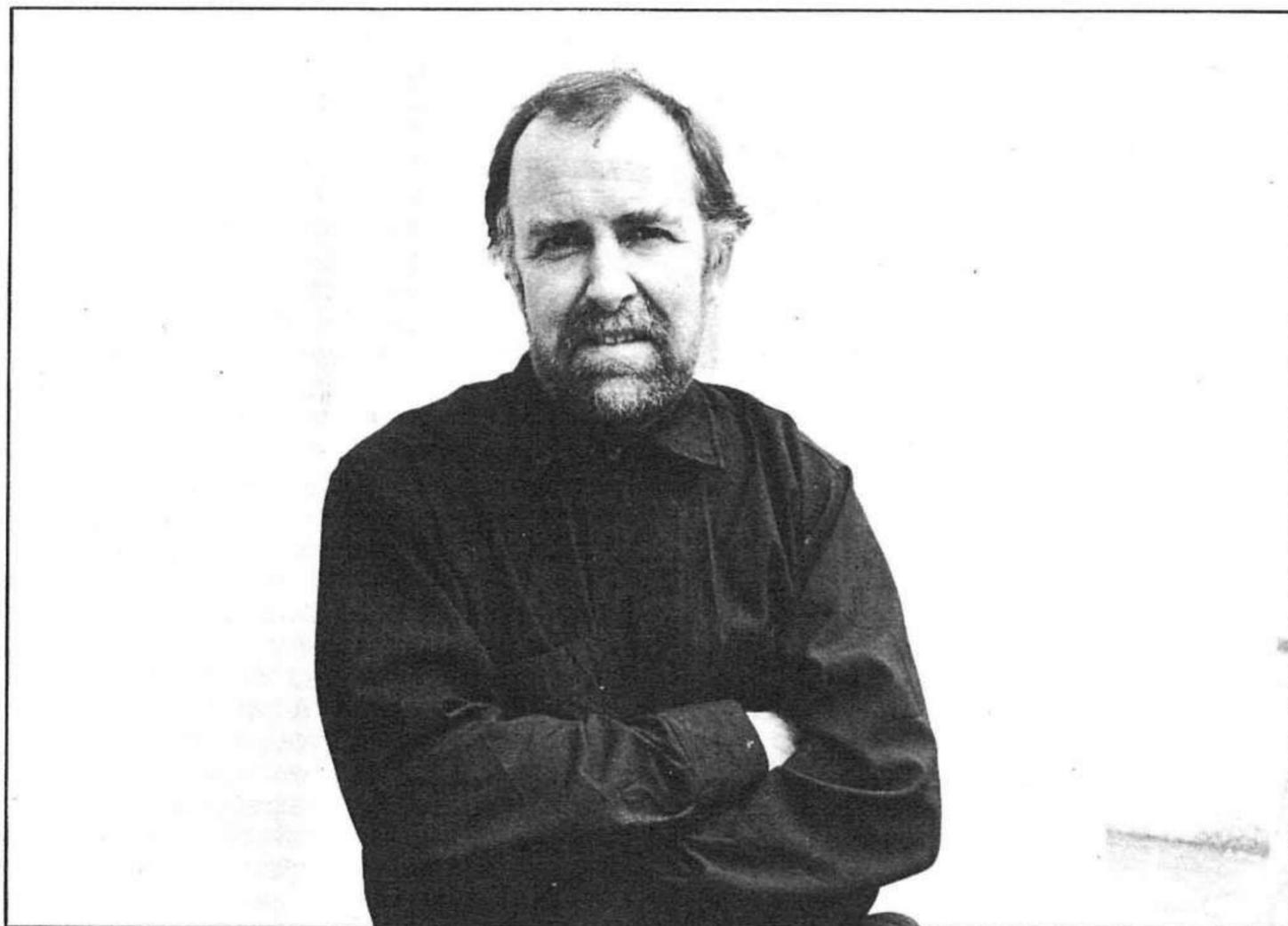
—M. MORRIS: Intentamos hacer lo que nadie está haciendo, porque parece ser que no es responsabilidad de nadie más traer a gente como Jan Fabre o Laurie Anderson.

—¿Cómo veis el ICA en el futuro?

—B. McALISTER: El ICA es un catalizador, debe continuar siéndolo y según cambie la situación en Londres nosotros iremos cambiando. Es emocionante ver que algo que ocurre aquí frente a un público reducido tiene un impacto e influencia. Recuerdo cuando Jan Fabre vino y poco después había compañías británicas que trataban de imitar aspectos de su trabajo. Hay muchas formas en las que el ICA puede ser un catalizador. Michael, por ejemplo, ahora es miembro

del consejo asesor de teatro del British Council. Eso también es muy importante en cuanto a poder influir en cambios en el teatro británico o al menos en cuanto a lo que el público inglés pueda ver.

—M. MORRIS: Sí, el British Council está empezando a tomar muy en serio el trabajo de nuevas tendencias, a pensar que es esencial promocionar este tipo de teatro en el extranjero.



Bill McAlister

—B. McALISTER: También es interesante que, ya que el arte en nuestro país está institucionalizado, el ICA con su pequeña sala esté siempre dispuesto a un trabajo que no está institucionalizado y a la vez con gente dispuesta a trabajar en todos los campos artísticos interrelacionados.

—¿Ha mostrado el Arts Council un interés por promocionar las nuevas tendencias?

—M. MORRIS: En absoluto.

—B. McALISTER: En términos generales, el Arts Council se va a centrar principalmente en las compañías nacionales y va a delegar gran parte de la responsabilidad para lo demás en las Asociaciones Regionales de las Artes. Estas asociaciones están administradas principalmente por políticos de la zona y las prioridades regionales siempre irán en con-

tra de unas corrientes innovadoras, serán sobre prioridades regionales, como obras que traten temas que afecten a la región. No veo el tipo de trabajo y espíritu del ICA como una prioridad para ninguna de las asociaciones.

—Pero el ICA recibe una cierta subvención del Arts Council, sobre el presupuesto total de libras para esta temporada 1987/88.

—B. McALISTER: Por prestigio. Estamos situados al lado de Trafalgar Square y la prensa informa sobre nosotros. Y también somos capaces de hacer dinero. Pero recibimos dinero de algunas organizaciones en el extranjero y de patrocinadores privados también.

—¿Qué porcentaje del presupuesto general proviene de taquilla y cuánto de las subvenciones?

—B. McALISTER: Aproximadamente un tercio lo obtenemos en subvenciones, principalmente del Arts Council. Sobre un 10 % lo obtenemos de patrocinadores comerciales. Y el resto, que es más del 50 %, proviene del dinero que hacemos. Tomemos, por ejemplo, *The Man Who Mistook...* En teoría, no teníamos recursos para producirla. Obtuvimos dinero por la coproducción con la televisión, otro poco de allí y allá y, finalmente, otra

cantidad pequeña de las ganancias de la librería y la cafetería. Pero, ¿fue el Arts Council quien nos dijo "aquí tenéis el dinero, ya que queréis producir eso"? Nunca.

"EN TEATRO, LOS FRACASOS SE OLVIDAN FÁCILMENTE"

—Hasta qué punto se puede costear el ICA fracasos en sus producciones?

—B. McALISTER: Hay siempre dos tipos de fracasos, los artísticos y los de taquilla, y muchas veces no coinciden.

—M. MORRIS: De todas formas, yo creo que en teatro los fracasos se olvidan fácilmente, lo mismo que hasta cierto punto sucede con los éxitos.

—B. McALISTER: Creo que una vez al año, al menos, tenemos que tener algo que haya sido un rotundo éxito.

—M. MORRIS: Sí, lo tenemos que tener para usarlo de referencia. De todas formas, nuestro saldo yo creo que es bastante aceptable, a pesar de los problemas que nos acarrea no programar por muchos días a los grupos: es parte de la política, presentar una gama amplia de trabajo. Pero aun así, nunca programaría algo que pensara que nadie está interesado en ver.

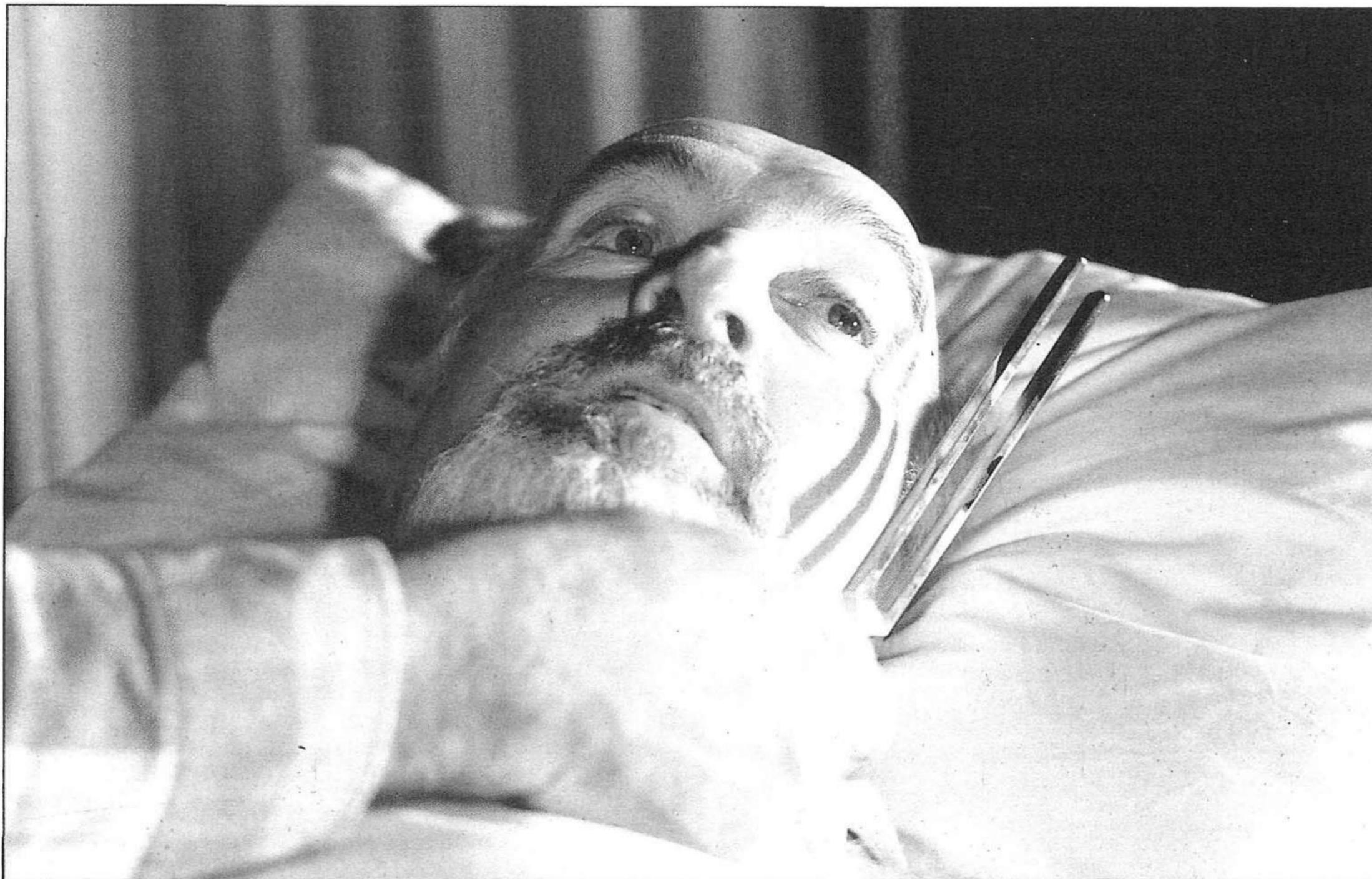
—B. McALISTER: Michael, tú dices que la gente, en general, olvida fácilmente, pero también les afecta a su confianza. Por ejemplo, si *La Fura* hubiera fracasado...

—M. MORRIS: Terrible. Habíamos invertido tanto, energías, dinero, gente... Habríamos aparecido como verdaderamente estúpidos.

—Finalmente, ¿hay algo que el ICA no ha hecho y debería hacer en el futuro?

—M. MORRIS: En mi campo, ahora mismo, las producciones británicas y los invitados que traemos de fuera están separados y a mí me gustaría acercarnos más y llevar a cabo producciones que tengan una base internacional.

—B. McALISTER: Eso es muy importante y para ello tenemos que ganarnos la confianza de las organizaciones con las que trabajamos. Y entramos en el problema del dinero de nuevo. Aquí estamos, a mitad de marzo, el nuevo año financiero empieza dentro de dos semanas y aún no tenemos el presupuesto definitivo de subvenciones. Y hablamos de un volumen de dinero de alrededor de dos millones de libras, sobre cien personas en la plantilla diaria y trabajando con países de todo el mundo y con instituciones que planifican con mucha más anticipación.*



Una escena de "The man who mistook his wife for a hat", que se representa en el festival de Granada.

THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT

Basada en un estudio clínico de un neurólogo inglés residente en Norteamérica, Oliver Sacks, la historia se centra en el caso real de un paciente con un problema básico en su percepción visual: puede identificar formas, puede diferenciar los aspectos esenciales en un objeto pero no puede identificar el objeto mismo. Un día, al salir de la consulta de su neurólogo, el paciente alza la mano para ponerse su sombrero y lo confunde con su mujer.

Michael Nyman recogió esta fascinante historia y compuso una ópera de cámara. La clave que le llevó a interesarse fue el hecho de que el paciente se ve forzado, por su enfermedad, a vivir a través de la música. Con texto de Christopher Rawlence y dirección de Michael

Morris, la pieza fue uno de los acontecimientos esperados el otoño pasado. Críticas controvertidas, como suele ser habitual en muchas de las producciones del ICA.

Nyman ha escrito una partitura de música minimalista para siete instrumentos de cuerda (piano y arpa incluidos) y tres voces, soprano (la esposa), barítono (el paciente) y tenor (el neurólogo). La escenografía acertada de John Scott reproduce una sala de operaciones semicircular en cuya galería se distribuyen los músicos. El centro del escenario es a la vez consulta del neurólogo y salón de estar del matrimonio.

El interés de Michael Morris al dirigir la producción fue resaltar un tono naturalista que contrastara con la distorsión visual y el extraño mundo interior de imágenes del personaje central. Incluso las voces debían cantar de una forma natu-

ral, lejos del tono de gran ópera. ¿Satisfecho? Michael Morris lo está y lo que él también destaca como interesante es la colaboración con Channel 4 (el Canal cuatro de la televisión británica) en este proyecto. Desde el principio se trabajó con la idea de realizar dos versiones, una para teatro y la otra para televisión, esta última dirigida por C. Rawlence, quien colaboró con M. Morris en la adaptación del texto. Aparte de la posibilidad de una coproducción con el Canal 4, M. Morris se muestra más que optimista ante el mundo interesante y apenas explorado de la relación entre el teatro y la televisión. Más proyectos en la agenda, pero, de momento, todo está en el aire y prefiere no comentarlos.

(*) El presupuesto general del ICA para 1986-87 es de 1.225.000 libras; el de ICA Theatre, de 96.500 libras.



LOS ONCE AÑOS DEL NATIONAL THEATRE

El año 1986 se conmemoró el décimo aniversario del establecimiento del National Theatre en su flamante edificio a orillas del Támesis, en la zona conocida como el South Bank. El National Film Theatre, la Hayward Gallery, el Royal Festival Hall y otras salas para conciertos, junto con el National Theatre, se agrupan en lo que constituye hoy día uno de los principales centros de recreo cultural de Londres, frecuentado cada día por miles de visitantes nacionales y extranjeros. La historia de esta nueva sede del National Theatre está estrechamente ligada al tesón y espíritu emprendedor de Peter Hall, una de las personalidades más decisivas en la historia reciente del teatro británico.

La historia, no tan breve, se remonta al siglo XIX, cuando las primeras ideas y planes para la creación de un Teatro Nacional de Gran Bretaña empezaron a tomar forma. Después de la segunda guerra mundial, en medio de un ferviente apoyo a las artes y a la cultura, con la creación del Arts Council y el establecimiento de una amplia política estatal de subvenciones, los planes para la creación de un teatro nacional se siguieron retrasando hasta la década de los sesenta. Es entonces cuando las dos grandes instituciones teatrales de hoy día en el país, el National Theatre y la Royal Shakespeare Company, se hacen realidad y comienzan un vertiginoso ascenso hasta convertirse en dos de los centros de teatro más importantes, con fama internacional.

Por entonces, en 1960, Peter Hall es nombrado director del antiguo Shakespeare Memorial Theatre. Hall lo vuelve a bautizar como la Royal Shakespeare Company y se embarca en un plan a largo plazo para convertirlo en un gran centro nacional de teatro. Con sede en Stratford-upon-Avon, la cuna de Shakespeare, Peter Hall, sin embargo, dejó claro desde el principio su intención de establecer otro teatro en Londres e iniciar así la andadura de la R.S.C. como el otro teatro nacional, al que dedicamos otras páginas en este cuaderno. Por otra parte, la historia del National Theatre corre paralela cuando en 1963 Laurence Olivier es nombrado director de una compañía bajo este nombre y se establece en el ya histórico Old Vic Theatre, residencia del National hasta su traslado en 1976 al complejo del South Bank.

Los años bajo la dirección de Laurence Olivier están marcados por la gran etapa de florecimiento de muchos de los grandes nombres del teatro británico actualmente. Maggie Smith, Edward Petherbridge, Joan Plowright, Derek Jacobi son sólo unos pocos del innumerable reparto estelar que pisó el escenario del Old Vic. Para muchos el alto nivel artístico alcanzado en tantas producciones durante los años de dirección de Olivier se debe no sólo al talento de éste sino al concepto de compañía estable capaz de desarrollar un trabajo uniforme y coherente. Algo inexistente en la reciente etapa del National, con un constante ir y venir de actores y un trabajo discontinuo de las grandes estrellas que se incorporan para determinadas producciones por períodos relativamente cortos.

En 1973, todavía en el Old Vic, Olivier

realizó su última aparición en la obra de Trevor Griffith, *The Party*. Ese mismo año, Peter Hall era nombrado sucesor suyo y sería el encargado de llevar al National a través de su nueva etapa del South Bank. La construcción del nuevo edificio se había iniciado en 1969, bajo el diseño del arquitecto Denys Lasdun, pero la ambición y envergadura del proyecto continuó retrasando su apertura hasta bien entrados los setenta. La determinación y esfuerzos de Peter Hall llevó finalmente a su inauguración en 1976.

El edificio era lo que el mismo Hall describió como "un sueño tecnológico de los años sesenta". El único teatro construido por decreto ley del Parlamento, era el sueño deseado del mismo Olivier y el comité de construcción: un ambicioso proyecto de tres teatros, seis bares, tres "buffet"-bares, dos cafeterías, un restaurante y tres kioscos-librerías. El Olivier Theatre —bautizado como homenaje al gran actor— es el espacio principal del complejo teatral, con un aforo de 1.160 localidades. Inspirado en el teatro griego de Epidauro, sigue el concepto de teatro con escenario abierto hacia el público. Para muchos es el espacio más difícil para trabajar, por su enorme tamaño, pero también el que representa más recompensas cuando se acierta en la producción. Le sigue en tamaño el Lyttelton Theatre, con capacidad para 890 personas, es un teatro de proscenio a la italiana. Dadas las limitaciones que un teatro de este tipo presenta para el lenguaje teatral desarrollado en las últimas décadas, se ha convertido en la oveja negra de los tres, para muchos críticos y especialistas, quienes lo ven como un anacronismo. La pequeña joya del com-



Maggie Smith y Andrew Wadsworth en "Coming in to land", de Poliakoff.

plejo la constituye el Cottesloe Theatre, un espacio simple, rectangular, con aforo de 400 personas, cuya versatilidad y tamaño le ha convertido en el espacio favorito para muchos actores y directores. Numerosas producciones vieron la luz aquí y, tras su éxito, han sido trasladadas a los otros espacios. Desde 1984 el National cuenta también con un "Studio", en un edificio a pocos metros, dirigido por Peter Gill, cuyo objetivo es el desarrollo de la nueva escritura y trabajo de taller.

El edificio no ha dejado de tener detractores desde el momento de su concepción. El mismo Peter Hall hubiera preferido un espacio grande polivalente junto con uno más pequeño como estudio y taller de teatro, pero la opinión de peso de Olivier y el comité encargado prevaleció. Con su animada vida social en vestíbulos —donde a menudo se escucha música en directo— y en bares y cafeterías, hay quien compara al complejo teatral a una terminal del aeropuerto de Heathrow "con todos los vuelos cancelados". Para otros, sin embargo, ello no es sino reflejo de una intensa actividad cultural en unos teatros que, lo quieran o no los críticos, se llenan muy a menudo. Comercialidad versus compromiso artístico. Las opiniones se dividen. Quizás la más acertada es la que acepta el medio camino entre las dos. Con una necesidad apremiante de llenar butacas, debido al coste enorme de mantenimiento y administración del complejo y dados los recortes en subvenciones en los últimos años, el National se ve obligado a adoptar un compromiso entre lo que se vende y el desafío de la creación e innovación.

Es significativo que el año pasado, cuando más se acusaban las presiones económicas, el National programó más que nunca comedias y obras que llenaron los teatros.

UNA PROGRAMACIÓN PARA TODOS

Con el traslado al South Bank, se perdió el concepto de compañía estable que tan preciadamente había desarrollado Laurence Olivier. La idea inicial de Peter Hall era establecer tres o cuatro compañías permanentes con un promedio de treinta a cuarenta actores cada una. Finalmente, el National se ha organizado en varias compañías con una flexibilidad mayor de intercambio de actores. Siete grupos principales funcionan actualmente, cada uno bajo la responsabilidad de uno o más directores. Al frente actualmente de los grupos están Alan Ayckbourn, Peter Hall, Jonathan Lynn, Peter Wood, Michael Rudman —recientemente

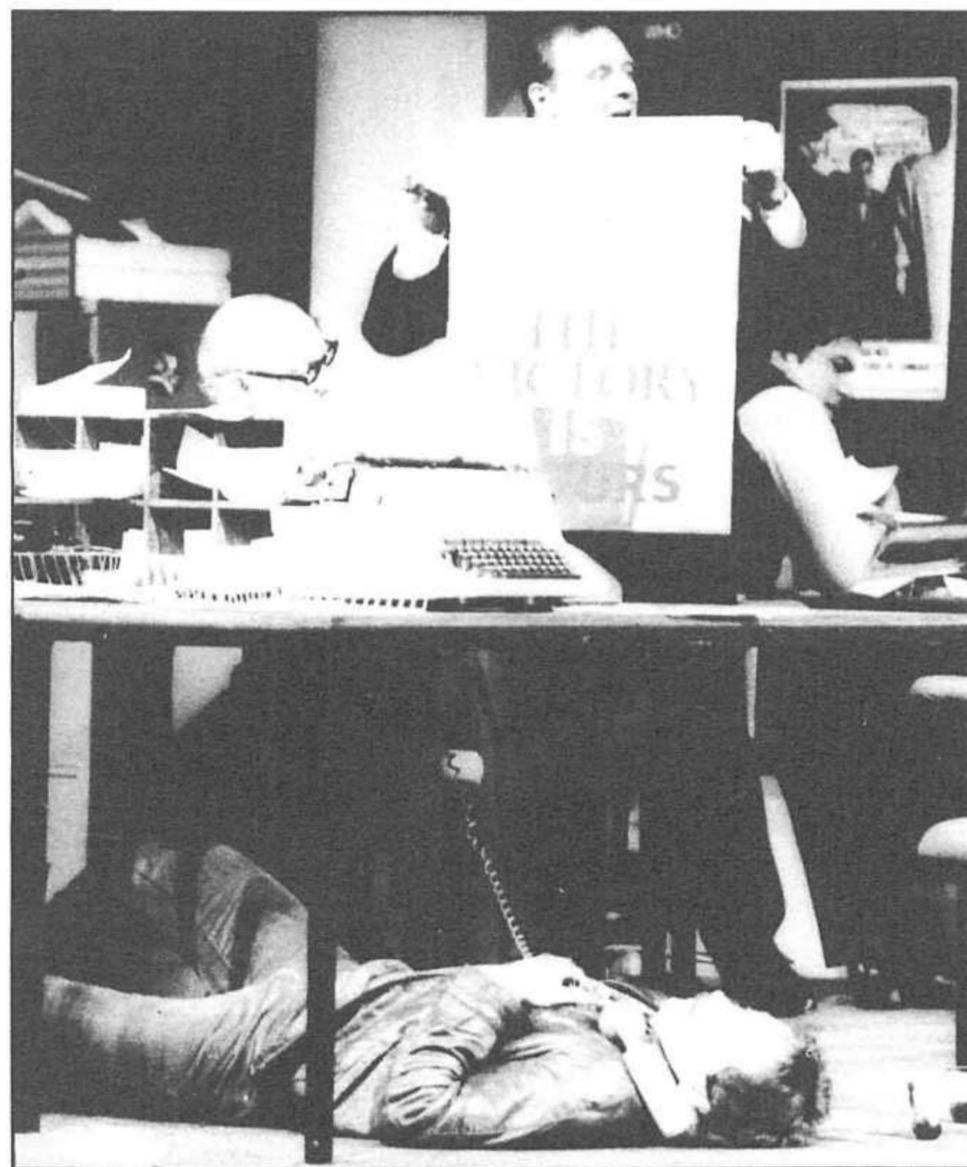
incorporado del Hampstead Theatre— David Hare y Richard Eyre, que dirigen en tándem otro de los grupos y finalmente Di Trevis, la primera mujer directora en el National. La decisión de programar una obra se toma unos cinco meses antes del día oficial de su estreno, y a partir de entonces, su director se hace completamente responsable de la producción. El cine, la televisión y la naturaleza misma de la profesión de actor ha desmantelado por completo el concepto de compañía estable y, en contra de lo previsto inicialmente, la programación actual se apoya en repartos con artistas invitados de nombre que colaboran con el National por una temporada breve.

Mezclar lo arriesgado con lo comercial o con lo popular es una de las necesidades del National. Los recortes en subvención de los últimos años (6.955.200 libras del Arts Council en 1985-86) han llevado a una política que Peter Hall resume en "menos obras, más éxitos y precios más altos". Afortunadamente, los precios se han podido ir manteniendo razonablemente estables y con los sistemas especiales de reducción a estudiantes, pensionistas y "stand-by" (mitad de precio para las entradas vendidas 45 minutos antes de la función), los bolsillos más modestos pueden aún costearse ciertas representaciones en la amplia programación. La necesidad de más éxitos ciertamente ha condicionado la programación reciente —como decíamos— y aquí es donde se centran los mayores ataques últimamente. En cuanto al menor número de obras, es cierto que la cantidad media en los últimos años oscila entre 15 y 20 al año frente a las 39 del año 1977 y las 32 de 1978, los años de mayor programación.

DIEZ AÑOS DE TEATRO

Es todavía notorio el fracaso artístico de la noche reservada al estreno oficial, el 25 de octubre de 1976, con asistencia de la reina Isabel: *Il Campiello*, de Goldoni, con dirección de Bill Bryden en el gran espacio del Olivier Theatre. Desde entonces, la breve historia del National es un ejemplo deslumbrante de entrega y devoción a la actividad teatral. Muy por encima de las 200 producciones se han sucedido en los diferentes espacios, muchos triunfos ya históricos, otras menos acertadas, pero siempre el intento de mantener unos niveles de profesionalidad y talento que serían la envidia de muchas instituciones equivalentes en otros países.

Producciones memorables que nunca



NOBBY CLARK

Arriba, Michael Bryant (*Gloucester*) y Anthony Hopkins (*Lear*), un "Rey Lear" estrenado en el Olivier Theatre en Diciembre de 1986. Sobre estas líneas, "Pravda", de David Hare y Howard Brenton, dirigido por el propio Hare en el Olivier Theatre, mayo de 1985.

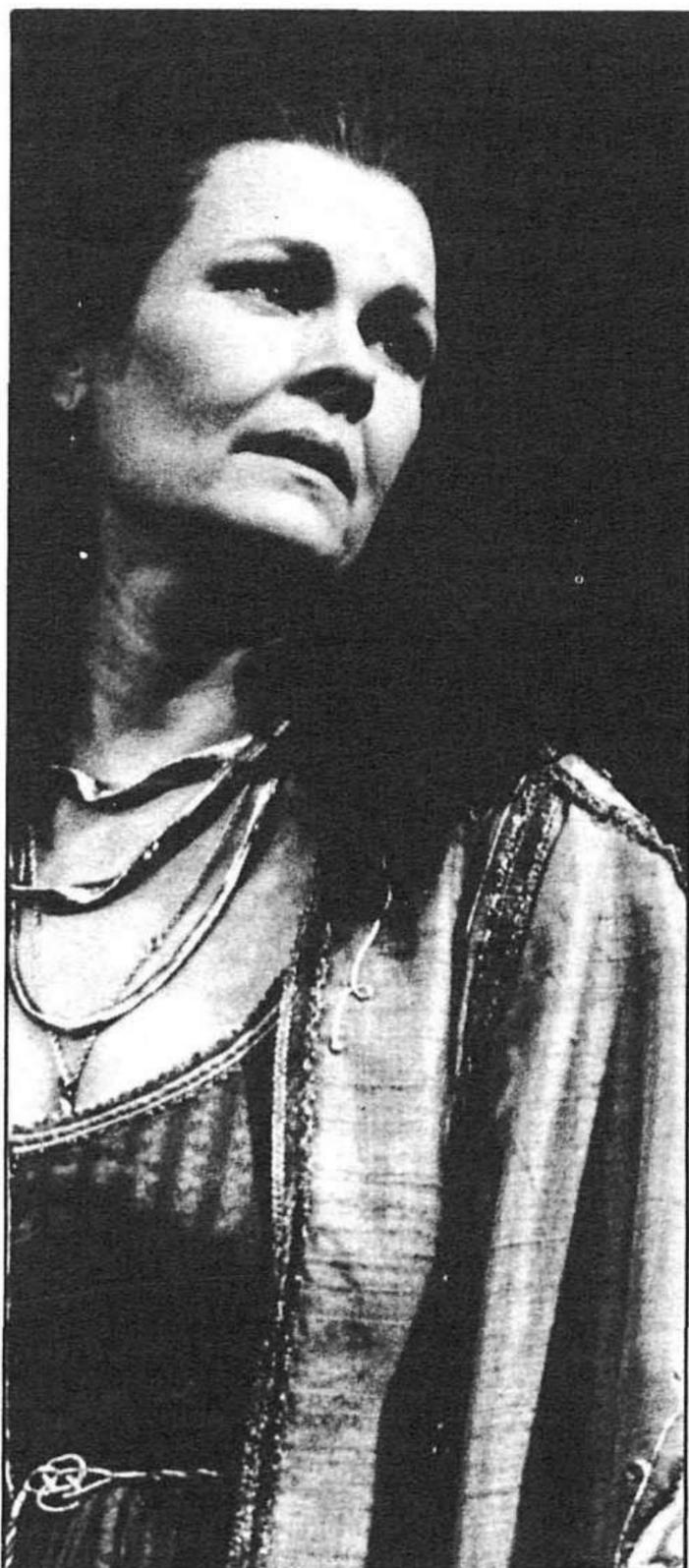
NATIONAL THEATRE: REPRESENTACIONES, BUTACAS VENDIDAS E INGRESOS

| | Representaciones (número) | Butacas vendidas (miles) | Media de asistencia (número) | Porcentaje capacidad % | Ingresos (miles de libras) |
|-----------------------------------|------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| Olivier | | | | | |
| 1981/82 | 314 | 264 | 840 | 76 | 1,271 |
| 1982/83 | 369 | 325 | 881 | 80 | 2,034 |
| 1983/84 | 392 | 358 | 912 | 82 | 2,380 |
| Lyttleton | | | | | |
| 1981/82 | 377 | 251 | 666 | 75 | 1,182 |
| 1982/83 | 367 | 239 | 652 | 73 | 1,302 |
| 1983/84 | 405 | 243 | 600 | 67 | 1,317 |
| Cottesloe | | | | | |
| 1981/82 | 294 | 66 | 226 | 86 | 219 |
| 1982/83 | 328 | 79 | 242 | 87 | 304 |
| 1983/84 | 353 | 85 | 241 | 86 | 349 |
| Espectáculos para niños | | | | | |
| 1981/82 | 57 | 52 | 921 | 86 | 120 |
| 1982/83 | 50 | 49 | 990 | 89 | 138 |
| 1983/84 | 90 | 93 | 1,029 | 74 | 219 |
| Giras en R.U. | | | | | |
| 1981/82 | 94 | 97 | 1,037 | 68 | 329 |
| 1982/83 | 111 | 145 | 1,307 | 86 | 559 |
| 1983/84 | 103 | 84 | 815 | 54 | 361 |
| West End (1) | | | | | |
| 1981/82 | 329 | 287 | 871 | 77 | 1,600 |
| 1982/83 | 188 | 134 | 713 | 59 | 841 |
| 1983/84 | - | - | - | - | - |
| Todas las representaciones | | | | | |
| 1981/82 | 1,465 | 1,018 | 695 | 76 | 4,718 |
| 1982/83 | 1,413 | 972 | 688 | 76 | 5,178 |
| 1983/84 | 1,343 | 862 | 642 | 73 | 4,626 |

Fuente: Arts Council of Great Britain. Publicado por el Policy Studies Institute (Facts about the Arts, 2-1986).

(1) Traspasos al circuito comercial.

debieran faltar en una panorámica esquemática fueron *State of Revolution* (1977) de Robert Bolt; Christopher Morahan dirigió una sorprendente dramatización de la revolución rusa que fue un auténtico festín para los amantes del teatro. *Amadeus* (1979) de Peter Shaffer, dirigida por Peter Hall, lanzó al National a los circuitos internacionales con su traspaso al West End y posteriormente a Broadway. Bill Bryden dirigió dos producciones que ganaron la aclamación general del público y crítica hasta extremos desconocidos hasta entonces: *The Iceman Cometh* (1980) de O'Neill y *The Misteries* (1980-85), la representación del ciclo de Natividad, Pasión y Juicio Final de la tradición medieval inglesa. *The Orestieia* (1981), la trilogía de Esquilo, en versión del poeta Tony Harrison y dirección de Peter Hall, marcó un hito teatral con reparto completo masculino y con máscaras. Dos producciones de autores españoles: una dramatización del *Quijote* dirigida por Bill Bryden (1982) y un *Alcalde de Zalamea* (1981) dirigido por Michael Bogdanov, magnífica versión de nuestro Calderón. El musical americano se convirtió en uno de los mayores éxitos de taquilla en la historia del national: *Guys & Dolls* (1982), con dirección de Richard Eyre, es ya uno de los mejores musicales en la historia reciente del teatro británico. Shakespeare ha tenido una de sus mejores producciones en el *King Lear* (1986) dirigida por David Hare. Chejov recibió dos verdaderos homenajes con las producciones de *Wild Honey* (1984) dirigida por Christopher Moharan y *The Cherry Orchard* (1985) por Mike Alfreds. Comedias memorables como *The Second Mrs Tanqueray*, de Pinero, y los inolvidables Ayckbourn como *Sisterly Feelings* (1980), *Wag Upstream* (1983) y *A Chorus of Disapproval* (1985) hicieron las delicias del espectador. Por último, la nueva escritura no estuvo ausente de éxitos como *Plenty* (1978), de David Hare, y *Pravda* (1985), del mismo Hare en colaboración con Howard Brenton. Menos éxito, pero estrenos significativos, fueron los de *A Map of the world* (1983), también de Hare, y *Romans in Britain* (1980), de Howard Brenton, que pasará a los anales como la polémica obra que estuvo a punto de llevar a los tribunales a su director Michael Bogdanov por una escena simulada de violación homosexual. Difícil se hace terminar la lista, pero lo haremos con entrañable recuerdo a *Glengarry Glen Ross* (1983), del norteamericano David Mamet, dirigida por Bill Bryden, en la sala pequeña Cottesloe, una historia excelente sobre unos



Dos imágenes de "Antonio y Cleopatra", producción del National Theatre estrenada en abril, con dirección de Peter Hall. Judi Dench es Cleopatra, Anthony Hopkins es Marco Antonio



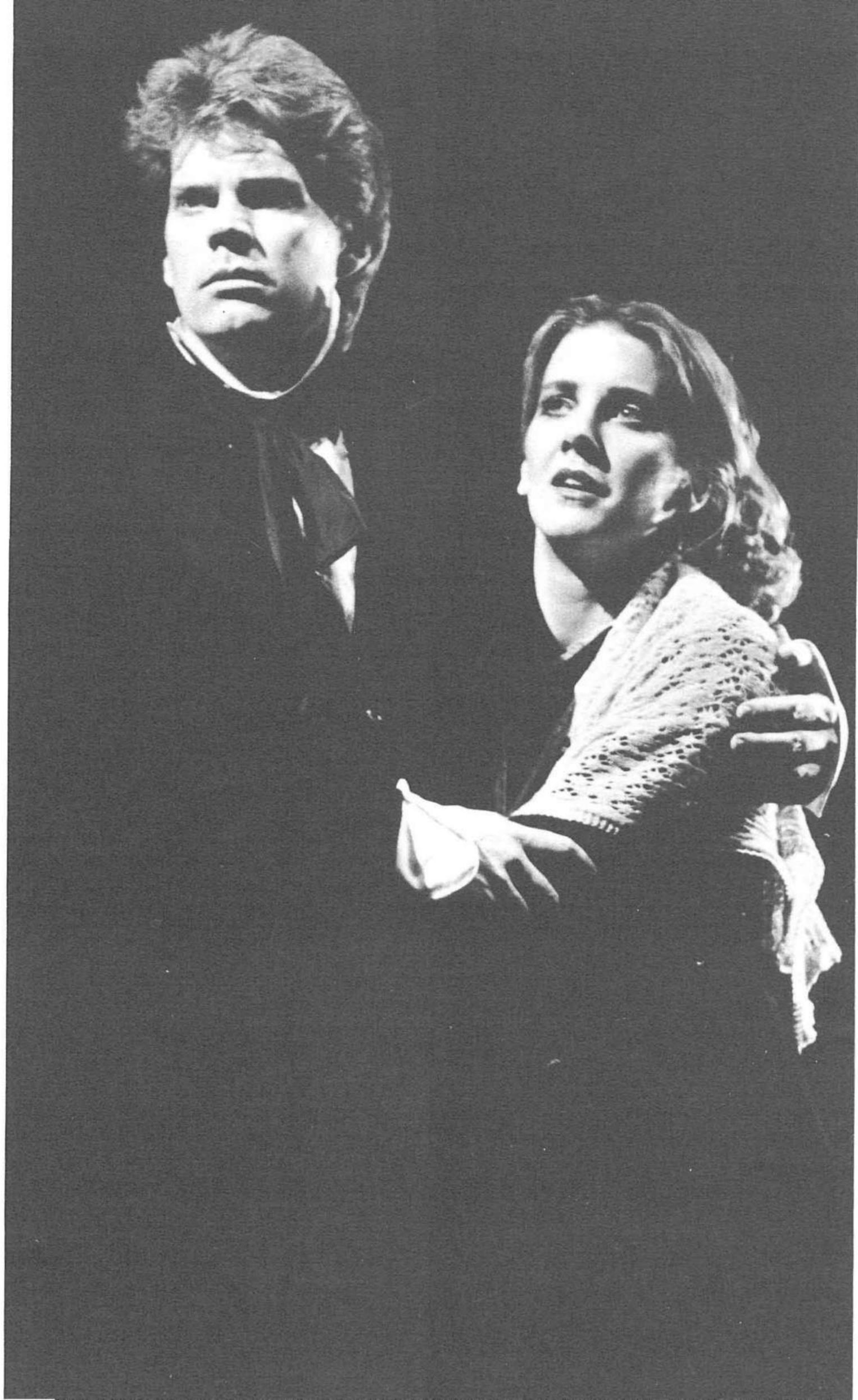
agentes vendedores de parcelas dentro del mundo competitivo del capitalismo americano.

NUEVO DIRECTOR

El año pasado Peter Hall anunció su intención de no continuar al frente de la dirección cuando expire su contrato en 1988. Richard Eyre ha sido nombrado el director que conducirá al National dentro de la década de los noventa. Forma parte de su tarea principal la corrección de las dos críticas fundamentales que inclu-

so el propio Informe de Teatro del Arts Council de 1986 recogía: la necesidad de acercar el National Theatre a todo el país por medio de más giras y una mayor exploración del teatro extranjero, tanto clásicos como contemporáneos. Junto a éstas, otra de las críticas más compartidas es la necesidad de traer a los escenarios de sus salas el trabajo de compañías nacionales e internacionales, trabajo que brilla por su ausencia. Este año se han dado los primeros pasos en el campo de compañías internacionales y el Na-

tional ha sido anfitrión de una producción procedente de Washington. *The Iceman Cometh*, de O'Neill, con dirección de José Quintero. La Schaubühne vendrá a principios de mayo con otro O'Neill. *The Hairy Ape*, dirigida por Peter Stein. En verano, será el Dramaten de Estocolmo, con *Miss Julie* y *Hamlet*, con dirección de Ingman Bergman y, en otoño, la compañía Toho de Tokyo visitará el National con *Macbeth* y *Medea*. Lo que muchos desean es que esto sea sólo el comienzo.



*Michael Siberry y DeNica
Fairman en "Nicholas
Nickleby", producción del
RSC dirigida por Trevor
Nunn y John Caird.*

UN DIFÍCIL EQUILIBRIO PARA LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

Con el anuncio de una tercera sala en Londres, el Mermaid Theatre, que recogería principalmente el trabajo del Swan Theatre —el quinto espacio inaugurado el año pasado en Stratford—, la Royal Shakespeare Company inicia el rodaje de su sexta sala en lo que parece ser una etapa imparable de expansión. La temporada 1987-88 verá un total de 47 producciones, 17 más que el año anterior. Una enorme actividad teatral con giras por el extranjero y temporadas obligatorias por el país (Newcastle), junto con los éxitos de los traspasos a los circuitos comerciales, completa esta actividad febril que se ha apoderado de la compañía en los últimos años.

Kiss me, Kate, el musical americano sobre la historia de la "fierecilla domada", se estrenó a finales de enero en Stratford. Tras gira por Bradford, Glasgow y Southampton, llega a Londres este mes de mayo para su explotación comercial en el West End. *Les misérables* (coproducción de la R.S.C. con el empresario Cameron Mackintosh, actualmente en el Palace Theatre del West End) ha demostrado que la adaptación de un clásico, Víctor Hugo, en versión musical puede ser uno de los grandes éxitos de taquilla de todos los tiempos. Se estrenó hace poco en Nueva York y le seguirán Sidney y Tokio en lo que serán, sin duda, otras minas de oro. ¿Hacia dónde camina la R.S.C.? Se preguntan muchos. A largo plazo, la pregunta queda aún sin contestar. El futuro inmediato es un despliegue formidable de una ambiciosa programación que trata de abarcar desde Shakespeare y otros clásicos, pasando por la nueva dramatur-

gia nacional y extranjera, hasta el éxito vendible de los musicales.

LOS COMIENZOS

Peter Hall, actualmente el director del National Theatre, fue el encargado de establecer la compañía a partir del núcleo existente en Stratford, del Shakespeare Memorial Theatre, que desde 1879 acogía las representaciones del autor clásico y que en los años cincuenta vio en su escenario a actores y actrices como Peggy Ashcroft, John Gielgud, Laurence Olivier y Vivien Leigh, entre otros. Hall se aseguró también un local en Londres, el Aldwych Theatre, y formó una compañía permanente de 16 actores con un contrato de tres años y con el claro cometido de llevar la programación de Shakespeare codo a codo con una programación contemporánea, en especial la nueva dramaturgia británica. Hasta su dimisión en 1968 la R.S.C. experimentó con Hall un impulso decisivo que la convirtió en la compañía más destacada en Gran Bretaña.

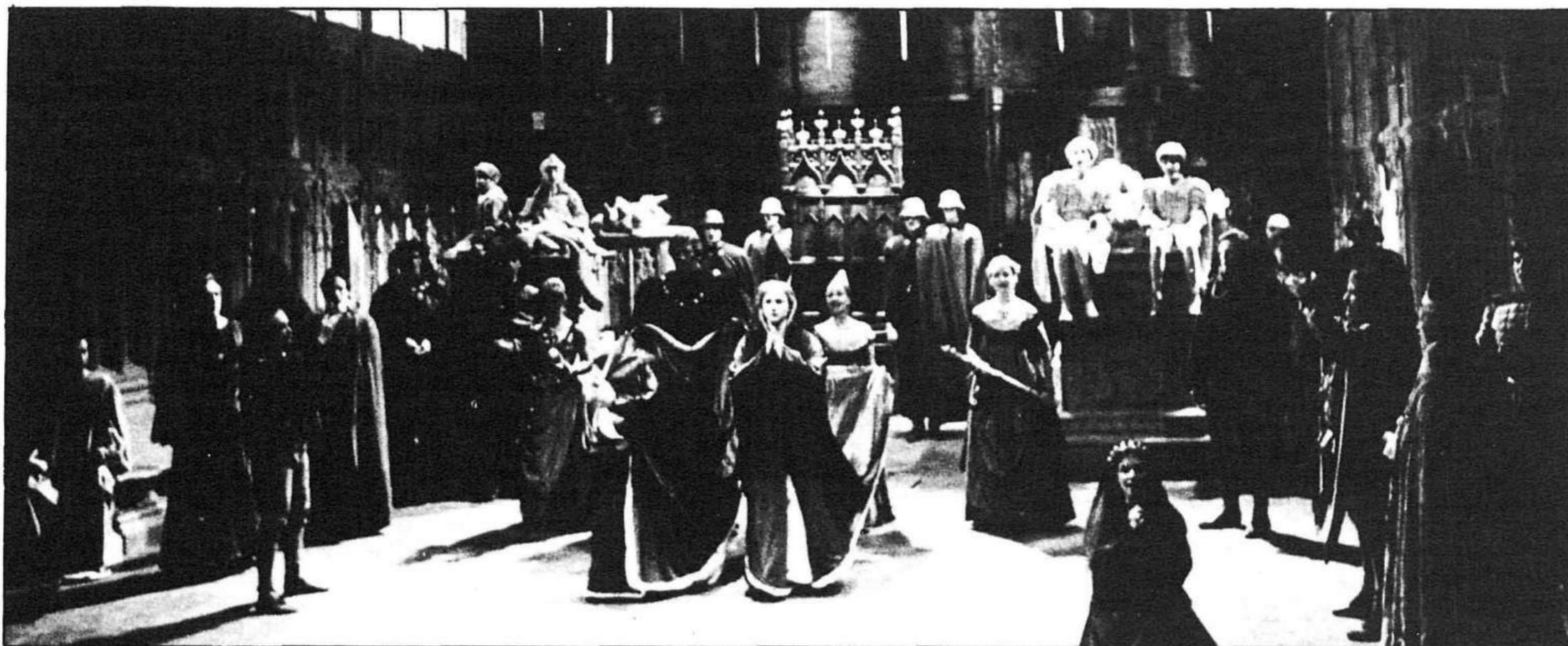
Michael Saint-Denis, Peter Brook y Clifford Williams se unen a Hall como directores artísticos en 1962 y la compañía obtiene su primer gran éxito con *The Comedy of Errors*, dirigida por Clifford Williams. Se suceden éxitos que marcan un hito en la historia de la representación de Shakespeare: *King Lear*, con Paul Scofield y dirigida por Peter Brook en 1962; *The War of The Roses*, la fusión de las cuatro piezas de Shakespeare que cubren este período histórico, dirigida por Peter Hall y John Barton en 1963. El año 1964 es especialmente importante en cuanto a teatro contemporáneo. En Londres, la compañía organiza una temporada de teatro "radical" con *The Birthday Party*, de Pinter; *Endgame*, de Sa-

muel Beckett, y el *Marat-Sade*, de Peter Weiss entre otras. Asimismo, Peter Brook y Charles Marowitz montan en una escuela londinense de arte dramático las jornadas históricas con el título de *Theatre of Cruelty*, con piezas inspiradas en Antonin Artaud.

EL RELEVO

Trevor Nunn sucede a Peter Hall en 1968 en la dirección de la compañía. Los actores pasan a tener un contrato de dos años por el que actuarán un año en Stratford y otro en Londres, sistema que en términos generales se mantiene todavía. Nunn tratará de concentrarse en el redescubrimiento de clásicos y obras nuevas de la dramaturgia británica. Histórica fue de nuevo la producción de *A Midsummer Night's Dream*, dirigida por Peter Brook en 1970, que proporcionó por primera vez a la compañía grandes ingresos económicos.

Los años setenta suponen el salto de la compañía a las salas pequeñas. En 1970 se abre en Stratford la sala The Other Place, con capacidad para 200 personas, que permitía la exploración y búsqueda de nuevos lenguajes teatrales. Un *Hamlet* con vestuario contemporáneo (1975), dirigido por Buzz Goobody —el alma creadora de la sala— y un *Macbeth* dirigido por Nunn (1976) son dos producciones memorables de este tipo de teatro "a pequeña escala" que muchas veces constituyó el trabajo más fresco y vital de la compañía. En 1977, siguiendo la misma política, se abría en Londres The Warehouse, la sala pequeña que acogería el trabajo de The Other Place en Stratford. Para ese año, pues, la compañía se ha desarrollado ampliamente y se encuentra en su mejor momento. Los cuatro teatros acogen un total de 33 producciones diferentes en ese año y en 1978



"Ricardo III", de Shakespeare, en puesta en escena de Bill Alexander (RSC), 1984.

Terry Hands pasa a dirigir junto a Nunn los destinos de la compañía, situación que se mantendría hasta 1986, en que Nunn pasó la batuta a Terry Hands. De estos años datan producciones excepcionales como un *King Lear* (1976) y otro clásico, *The Alchemist*, de Jonson (1977), dirigidas ambas por Trevor Nunn y, ya en 1980, la adaptación de la novela de Dickens *Nicholas Nickleby*, dirigida por Nunn y John Caird, una de las adaptaciones más brillantes y excepcionales de una novela que se han conocido.

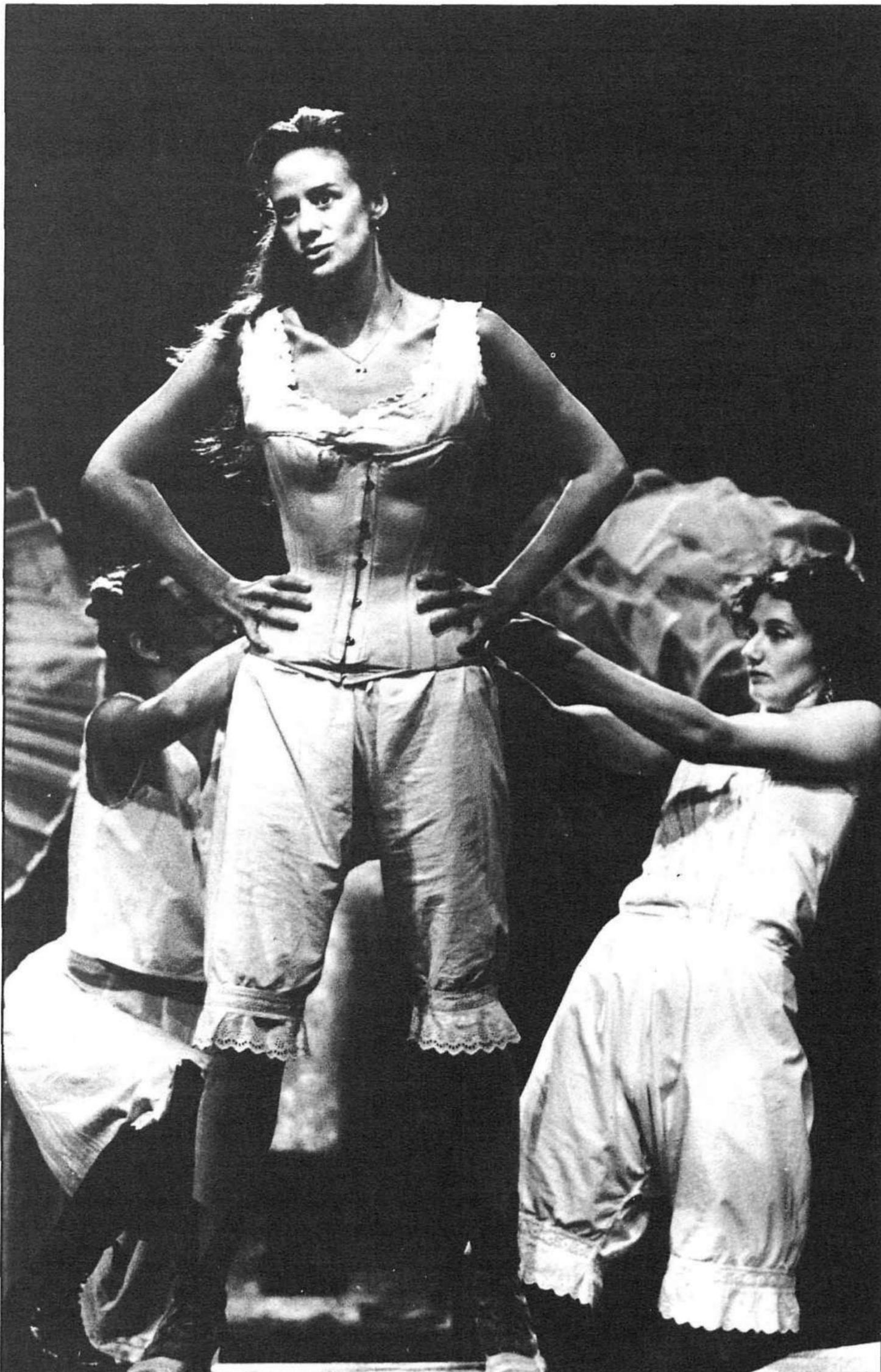
EL BARBICAN: NUEVA SEDE EN LONDRES

Los planes para el traslado a un nuevo espacio en Londres, concebido como residencia permanente de la compañía, estaban previstos para 1970. Las obras se retrasaron y, finalmente, en 1982, la compañía abandona los antiguos teatros Aldwych y Warehouse y se instala en el vasto complejo de cemento y ladrillo del Barbican. En medio del mundo de oficinas y bancos de la City of London, el enclave levantó las críticas más feroces desde el principio. Al mismo tiempo, la compañía debía hacerse con un espacio escénico dotado de los mayores avances tecnológicos y adaptarse a unas condiciones de trabajo que para algunos resultaban descorazonadoras. Construido en su mayor parte bajo tierra, los primeros meses de trabajo fueron un auténtico desafío para la compañía.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY TEMPORADA 1985-1986

| | Libras |
|--|------------------|
| A. Gasto general | 13.407.173 |
| B. Ingresos generales: | |
| Taquilla | 7.705.319 |
| I.V.A. | -1.005.042 |
| Saldo de taquilla | 6.700.277 |
| Otros ingresos (programas y publicaciones, bar, cafeterías, TV, películas, giras por el extranjero, patrocinadores privados) | 1.224.004 |
| Total ingresos | 7.924.281 |
| C. Subvenciones: | |
| Arts Council of Great Britain | 5.375.399 |
| Otras subvenciones | 118.100 |
| Total subvenciones | 5.493.499 |

Fuente: 110th Report of the Council: 1985/86, Royal Shakespeare Theatre/Stratford-upon-Avon.



"Palabras comunes", de José Triana, producción del RSC.

El Barbican Theatre, con capacidad para 1.166 personas y la sala pequeña, The Pit, con un aforo de 200 plazas, constituyen hoy la sede permanente de la compañía en Londres. Los cinco años transcurridos son un ejemplo asombroso de lucha por conquistar un espacio tan hostil en principio y una victoria ganada con el acierto de producciones como *Cyrano de Bergerac* (1983), una producción deslumbrante dirigida por Terry Hands en versión de Anthony Burgess. Éxitos como *Richard III*, *Hamlet* y *Henry V* (todas en 1985) se unen a otras inolvidables como *Otello*, con dirección de Terry Hands, y *Troilus and Cressida* dirigido por Howard Davies, ambas en 1986. La nueva dramaturgia tuvo un peso importante en estos años recientes con producciones como *Maydays*, de David Edgar (1983), y *Red Noses*, de Peter Barnes (1985), en el escenario principal, por destacar sólo dos. La sala protagonista en lo referente a la nueva dramaturgia ha sido el pequeño espacio The Pit. Caryl Churchill, Nicholas Wright, Stephen Lowe, Robert Holman, Jim Allen, Louise Page y Howard Barker, entre otros muchos, son sólo una muestra de este compromiso decidido por los nuevos textos de autores.

27

EL EQUILIBRIO DE LAS FINANZAS

Un déficit de 800.00 libras en la temporada 1986/87 y una congelación en la subida de la subvención anual del Arts Council (ver cuadros adjuntos a este artículo) parece empujar cada vez más a la compañía a la necesidad de un circuito comercial. *Les misérables*, por ejemplo, con sus enormes ingresos, salvó a la compañía de un año difícil por el descenso en la afluencia de turistas americanos con motivo del bombardeo de Libia el año pasado. El éxito de taquilla, pues, es vital e imprescindible para una compañía cuyo calificativo de "subvencionada" no coincide en absoluto con su equivalente europeo. Alrededor de un 60 % del presupuesto anual procede de su propio trabajo y esfuerzo —un 50 % de los ingresos de taquilla y el restante 10 % de actividades paralelas como derechos de televisión, vídeos, publicaciones, etc.—. El restante 40 % lo cubre la subvención estatal y un número de patrocinadores privados (empresas privadas, multinacionales que colaboran más o menos regularmente).

Bajo esta presión económica, el traspaso a circuitos comerciales y la urgencia de llenar sus propias salas es uno de

los puntos prioritarios en la política de la R.S.C. Otro ejemplo ilustrativo es *The Swan*, el quinto espacio de la compañía —tercero en Stratford—. Este teatro, con capacidad para 430 personas y construido aprovechando el antiguo Memorial Theatre, sigue el modelo de la época de Isabel I, en forma de herradura y con un escenario adelantado. El coste de la construcción ha sobrepasado el millón de libras, dinero que fue facilitado por un donante anónimo norteamericano. Sin embargo, el mantenimiento y programación del teatro —dedicado exclusivamente a obras clásicas de la literatura inglesa entre 1570 y 1750— depende por completo de los ingresos de taquilla, ya que el Arts Council estableció claramente desde el principio que no aumentaría la subvención para atender las exigencias de un quinto teatro. La bola sigue rodando. Para buscar un nuevo público en lo que fue una temporada de éxitos en *The Swan* —con producciones como *The Two Noble Kingsmen*, colaboración de Shakespeare y Fletcher; *Every Man in his Humour*, de Ben Jonson; *The Rover* de Aphra Behn, la primera mujer dramaturgo profesional, y *The Fair Maid of the West*, de Thomas Heywood— la compañía se ha hecho con el Mermaid Theatre en Londres, donde junto a los clásicos anteriores, se tiene prevista una temporada de obras norteamericanas empezando con *They Shoot Horses, don't they?*, a partir de la famosa historia corta de Horace McCoy, y *The Great White Hope*, de Howard Sackler.

Recursos, imaginación, nuevas ideas y espíritu emprendedor no parecen faltar a la compañía. El peligro, sin embargo, en esta carrera vertiginosa, consiste en lanzarse cada vez más por los grandes negocios teatrales y olvidar el verdadero compromiso con la exploración teatral y con los nuevos autores. Mantener la conciencia tranquila con la representación de la nueva dramaturgia, casi exclusivamente, en las salas pequeñas, no es suficiente para muchos. Por otro lado, el difícil equilibrio de las finanzas actualmente aleja cada vez más la posibilidad de las apuestas inseguras en las salas principales. Una encrucijada difícil para los próximos años. Si el apoyo estatal en subvenciones no aumenta, la urgencia de inclinar más la balanza hacia el sector comercial puede presentar una seria amenaza para los propios cimientos de la institución y su fuerte compromiso con la creación artística. Lo cierto es que para algunos esto ya se está produciendo. Unos años más y el tiempo se encargará de darles o de quitarles la razón.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY: REPRESENTACIONES, BUTACAS VENDIDAS E INGRESOS

| | Representaciones (número) | Butacas vendidas (miles) | Media de asistencia (número) | Porcentaje capacidad % | Ingresos (miles de libras) |
|---|------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| Stratford: Royal Shakespeare Theatre | | | | | |
| 1981/82 | 316 | 354 | 1,120 | 79 | 2,091 |
| 1982/83 | 329 | 430 | 1,307 | 92 | 2,808 |
| 1983/84 | 345 | 387 | 1,123 | 79 | 2,860 |
| Stratford: The Other Place | | | | | |
| 1981/82 | 209 | 31 | 147 | 92 | 107 |
| 1982/83 | 177 | 24 | 134 | 92 | 95 |
| 1983/84 | 196 | 28 | 142 | 90 | 125 |
| London: Aldwych Theatre/Barbican (from 1982/83) | | | | | |
| 1981/82 | 335 | 276 | 824 | 81 | 1,339 |
| 1982/83 | 332 | 324 | 1,006 | 87 | 1,706 |
| 1983/84 | 365 | 379 | 1,038 | 89 | 2,447 |
| London: The Warehouse/The Pit (from 1982/83) | | | | | |
| 1981/82 | 271 | 43 | 160 | 83 | 130 |
| 1982/83 | 266 | 46 | 172 | 89 | 179 |
| 1983/84 | 315 | 57 | 180 | 93 | 254 |
| Newcastle: Theatre Royal | | | | | |
| 1981/82 | 36 | 43 | 1,202 | 89 | 206 |
| 1982/83 | 51 | 65 | 1,283 | 95 | 312 |
| 1983/84 | 52 | 69 | 1,334 | 98 | 362 |
| Newcastle: Gulbenkian Studio | | | | | |
| 1981/82 | 48(b) | 8 | 159 | 91 | 28 |
| 1982/83 | 61 | 9 | 156 | 94 | 36 |
| 1983/84 | 46 | 7 | 158 | 93 | 31 |
| West End (a) | | | | | |
| 1981/82 | 351 | 167 | 476 | 70 | 645 |
| 1982/83 | 247 | 113 | 456 | 55 | 493 |
| 1983/84 | 76 | 90 | 1,183 | 78 | 728 |
| Todas las representaciones | | | | | |
| 1981/82 | 1,564 | 922 | 590 | 79 | 4,547 |
| 1982/83 | 1,453 | 1,011 | 696 | 84 | 5,629 |
| 1983/84 | 1,395 | 1,017 | 729 | 86 | 6,807 |

Fuente: Arts Council: Royal Shakespeare Company. Publicado por el Policy Studies Institute (*Facts about the Arts*, 2-1896).

(a) Traspasos al circuito comercial

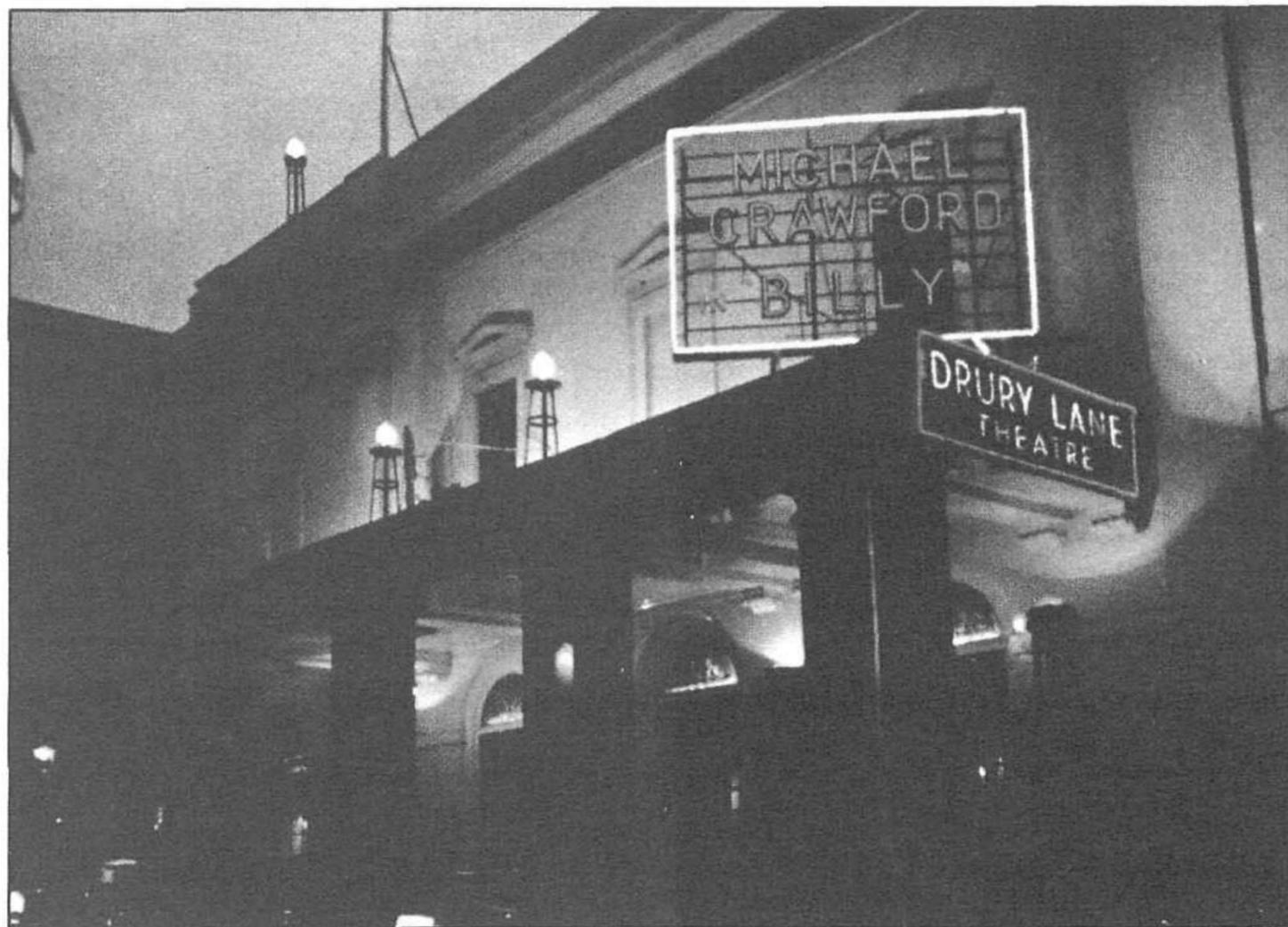
(b) Incluye una semana de 1982-1983.

WEST END: LA GRAN INDUSTRIA TEATRAL

El West End, en su origen medieval nombre que designaba la zona al oeste de la propia City of London, constituye hoy día el centro geográfico y turístico de Londres. Con un número aproximado de 36 teatros —excluidos el Royal Court, que incluimos en otra parte de este cuaderno, las salas de ópera y ballet y los nacionales—, es la zona teatral por excelencia, la que ofrece esencialmente el producto comercial al inglés medio y al turista extranjero, en su mayor parte norteamericano.

En la larga trayectoria de centro histórico del teatro británico, el West End atravesó periodos de alza y baja, pero nunca perdió el papel predominante en la vida teatral del país ni su enorme proyección internacional. Actores, directores y escritores soñaron siempre con su consagración definitiva al llegar a los escenarios del West End. Sin embargo, a principios de 1983 el panorama era bastante desalentador: trece teatros aparecían cerrados y una media docena estaban en venta. Entre las causas apuntadas estaba la crisis económica en general y, con ella, la subida del precio de la entrada a niveles casi prohibitivos. Sumando ello a los gastos extra de comida y bebida, habituales en una noche de salida al teatro, el desembolso total para el bolsillo medio se convertía en el gastazo del mes, si no del trimestre.

En enero de 1984 el panorama era mucho más optimista y alentador. Apenas se encontraba ningún teatro cerrado



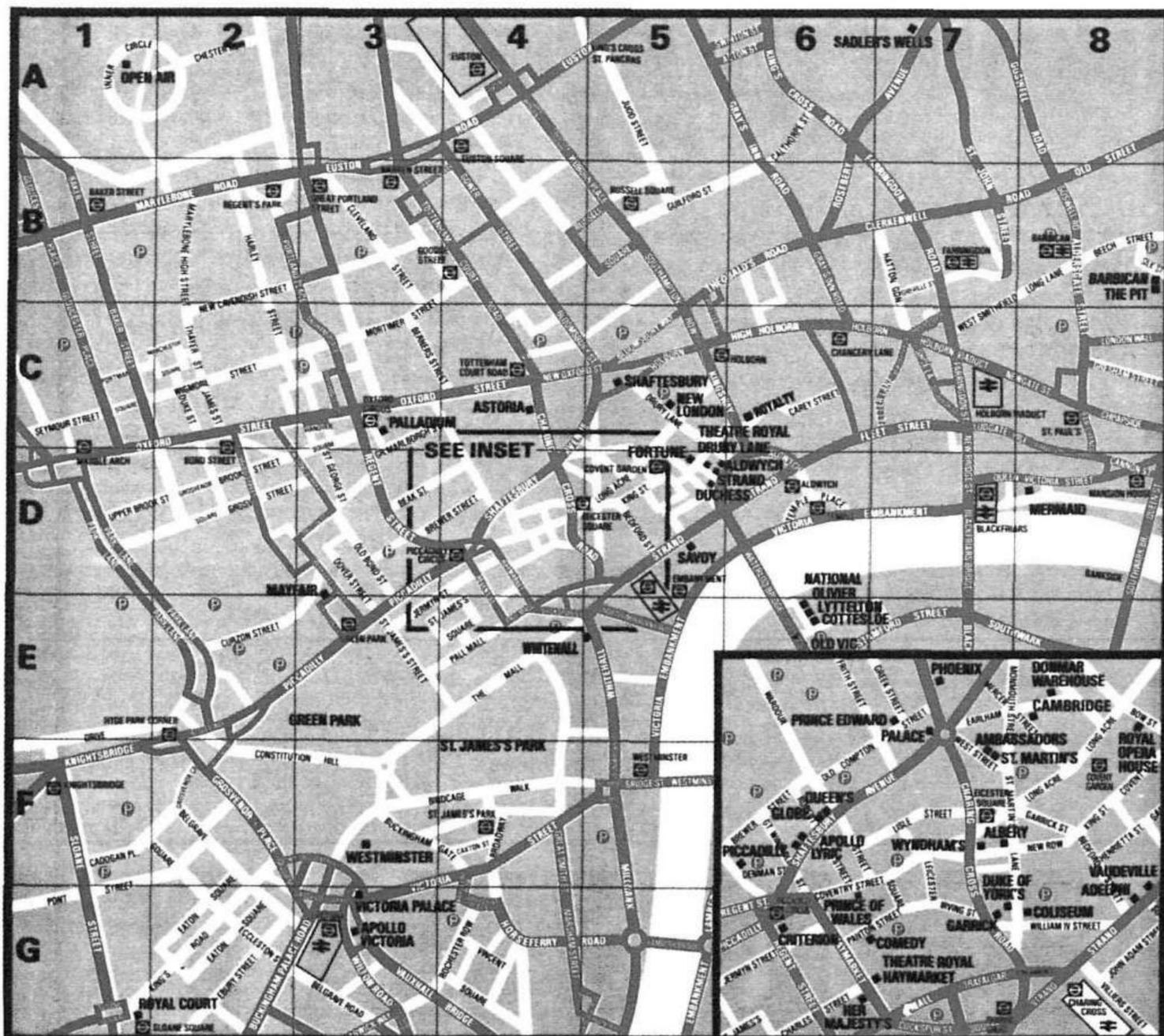
The Theatre Royal, en Drury Lane.

y los que se vendieron, simplemente cambiaron de mano. Una primera razón obvia para este resurgimiento se vio claramente en el verano del 83 con la avalancha —debida a la fuerza del dólar frente a la libra— de turistras norteamericanos, tradicionalmente el grupo de visitantes con mayor contribución a las finanzas del West End (18 % del total de es-

pectadores en 1985-86). Otra razón de peso fue el plan estratégico diseñado, con anterioridad, por la Sociedad de Teatro del West End, en un intento serio de sacar al teatro comercial de la crisis.

La SWET, The Society of West End Theatre (el órgano representativo de teatros y empresarios del circuito comercial, junto con los grandes subvencionados

LONDON'S THEATRELAND



Zona de Londres donde se encuentra el West End.

como el National y la RSC, salas de ópera y otros pocos más) ha jugado un papel activo y protagonista, en la última década, en el restablecimiento de la confianza en el futuro del teatro comercial londinense. La política de entradas a mitad de precio para estudiantes —media hora antes de la función— y para la tercera edad; el sistema del kiosco en Leicester Square —una idea importada de Nueva York—, donde se pueden comprar entradas sin vender el mismo día de la representación y a mitad de precio, fueron medidas que pronto captaron la atención de un público hasta entonces apartado de los escenarios comerciales. Asimismo, la SWET mostró un interés por la acción conjunta y llevó adelante una campaña de mejora de toda la infraestructura del negocio teatral, desde las facilidades de aparcamiento hasta el encargo de un estudio de la composición

del público, sus gustos y necesidades, pasando por la contratación de una famosa agencia publicitaria para fomentar la asistencia al teatro.

TEATRO PARA EL CONSUMO

El sondeo-estudio sobre la composición del público, realizado en 1985-86 por encargo de la SWET, destaca unas conclusiones importantes para comprender el carácter de la oferta teatral del West End y la función que dicho teatro cumple dentro de la comunidad nacional e internacional a la que sirve. La visita de turistas extranjeros ha aumentado hasta situarse en un porcentaje similar al del público residente en Londres (ambos grupos 37 % de la asistencia total). La edad media del espectador ha descendido y se ha producido un sensible aumento de estudiantes. Repartos con actores

conocidos es la razón principal para la elección de la obra. Finalmente, la media en la frecuencia en visitas al teatro ha descendido con respecto a 1982, el año tomado como referencia para todas las comparaciones.

Resumen ilustrativo que concuerda con el comentario habitual sobre la oferta teatral del West End: un producto comercializado, con un fuerte carácter consumista. Un ligero vistazo a la cartelera del mes de abril de este año nos ofrece dieciséis musicales, doce comedias y seis obras dramáticas. Los números hablan por sí solos. En un período de vacas flacas para Broadway en Nueva York, el West End en Londres ha tomado el relevo. El espectáculo-entretenimiento es la tónica dominante y, lo que resulta desalentador para algunos, se ha convertido en la mina de oro para otros. El barómetro de la taquilla sigue subiendo, con un ingreso bruto en el año 1985 de 102.942.048 libras frente a 66.537.131 en el año 1983.

En medio de este panorama optimista de las finanzas, conviene destacar tres factores significativos. La gran captación de público al West End se ha concentrado en la producción de montajes deslumbrantes, muchos de ellos con las mayores innovaciones técnicas y desembolso enorme en inversión; ello ha acentuado la apuesta por lo seguro, el producto fácil y vendible, lejos del riesgo. Las grandes estrellas, los grandes nombres del teatro británico son el eje de la vida teatral del West End, pero muchos de ellos y otros tantos profesionales del medio se muestran cada vez más desanimados ante la falta de estímulo y espíritu creativo que el circuito comercial les ofrece. Por último, la gran industria comercial parece depender también cada vez más del sector subvencionado. Son numerosas las producciones que tras el "rodaje" en los teatros de este último sector, pasan a su explotación económica en el West End. El nivel artístico de las producciones comerciales parece haber ido acusando esta tendencia y, en 1986, los premios de teatro con más prestigio, los Olivier Awards, fueron en su gran mayoría para el teatro subvencionado (once en total), frente al teatro comercial (cuatro de ellos).

Sintomático, para algunos. Para otros, simple redistribución de fuerzas y papeles. El teatro comercial no tiene ya los recursos para permitirse una exploración e innovación teatral. Los subvencionados, desde su base estable, pueden hacerlo. Y si se acierta con el producto, las puertas del West End están abiertas.

"FRINGE THEATRE":

EL OTRO LUGAR PARA EL TEATRO

Había que rechazar el arte universal y trascendental en los escenarios de los teatros tradicionales. La verdad era lo importante, no el tamaño. Es en este ambiente de los años sesenta, dentro de un espíritu radical con intención de formar una amplia base social y artística, cuando a finales de la década surgen las manifestaciones tempranas del "Fringe Theatre". El término se había utilizado tiempo atrás, en el Festival de Edimburgo, para englobar a los diferentes grupos y compañías que actuaban al margen del festival oficial. Desde entonces, el vocablo pasaría al lenguaje teatral para describir cualquier tipo de teatro de alternativa a las corrientes tradicionales.

Dos eslabones importantes en la renovación del teatro británico se sitúan en los años cincuenta: la English Stage Company, fundada en 1956 por George Devine en el Royal Court Theatre de Londres, y la compañía de Joan Littlewood, Theatre Workshop, en el Theatre Royal de Stratford East, también en Londres (1953). Sin embargo, en la segunda mitad de los años sesenta, dos núcleos principales juegan un papel decisivo en el empuje y desarrollo del *fringe* como auténtica fuerza de alternativa al teatro tradicional.

Por un lado, la labor de los norteamericanos Charles Marowitz, Jim Haynes, Ed Berman y Nancy Meckler. Jim Haynes, tras el Traverse Theatre en Edimburgo en 1963, fundó el Arts Lab en Londres en 1968. Su interés era desarrollar un

tipo de teatro similar al "Off-Broadway" y fue él quien en 1967 organizó la visita al Traverse del Café La Mama, que tanta influencia ejerció en los círculos teatrales británicos. La corta historia del Arts Lab (1968-69) no le impidió sembrar un fermento creativo de los más fructíferos en el teatro de vanguardia británico. Acogió a The People Show, uno de los primeros grupos *fringe*, establecido en 1966 por Jeff Nuttall, y a otros grupos *fringe* incipientes. Sirvió de estímulo a la creación de otras compañías como la de Pip Simmons, hoy día uno de los nombres importantes dentro de la vanguardia británica. También Charles Marowitz con el Open Space (1968), Ed Berman, quien contribuyó a desarrollar el "lunch-hour theatre" (teatro en una sala pequeña de un pub al mediodía) y organizar visitas de numerosas compañías extranjeras que sirvieron de modelo, y Nancy Meckler y el grupo bajo su dirección, Freehold, que se concentró en la exploración de los poderes físicos y vocales del actor. Todos fueron protagonistas del mayor impulso que la vanguardia teatral británica ha experimentado hasta ahora.

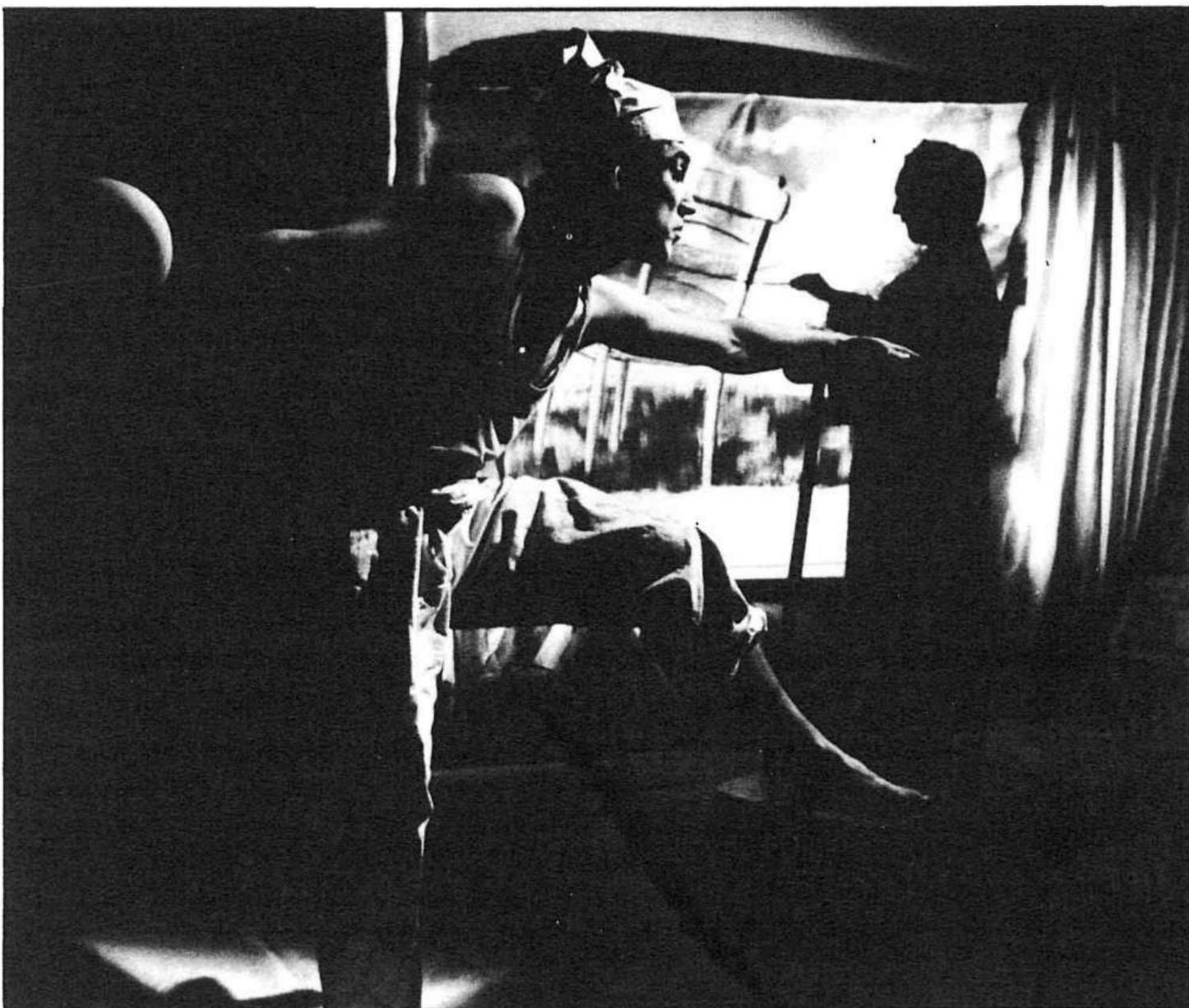
El segundo empuje importante en la historia del *fringe* corresponde a la nueva generación de jóvenes escritores como David Hare, Caryl Churchill, Howard Brenton, etc, quienes lanzaron la nueva escritura por el camino de la contestación social, la preocupación política. Educados en las universidades británicas, vieron en el teatro, en el poder de la nueva escritura, el instrumento idóneo de crítica a la sociedad y de reconstrucción de una historia alternativa. Los nuevos autores británicos conectaron fácilmente con la amplia base social interesa-

da en el *fringe*, en general, una juventud de clase media y con estudios superiores, muy diferentes de la base social de clase trabajadora en el teatro de Alemania y la Unión Soviética en el período de entreguerras.

Teorías del "teatro pobre" y "el espacio vacío" se pusieron de moda. Nada entre la obra y el público. Los aspectos del nuevo movimiento teatral iban desde una exploración nueva de las relaciones entre actor, director y público, hasta el trabajo en taller con los propios escritores, pasando por las diferentes combinaciones del teatro de la izquierda. En líneas generales, dos puntos principales caracterizaron siempre al *fringe*. Por una parte, la búsqueda de un nuevo espacio; para ello, había que sacar al teatro fuera de los lugares habituales y llevarlo a las calles, a los sótanos, vestíbulos, viejas iglesias, donde quiera que hubiera un espacio. Por otra, no olvidar nunca la necesidad de establecer una relación nueva y diferente entre el público y la representación.

Han pasado unos cuantos años desde entonces y el *fringe* actual se presenta, en términos generales, ligeramente apartado de estos comienzos radicales. La misma palabra *fringe* abarca diferentes categorías. Primero, la nueva escritura, basada en el texto como centro de la representación, y que tanto desarrollo adquirió a partir de los cincuenta con autores como Osborne, Delaney, etc. La exploración de un teatro de izquierdas, con un fuerte cometido político y que hoy día incluye al teatro feminista, "gay" y las minorías étnicas, negra principalmente. También el teatro popular, con base en una comunidad o barrio. Dentro





En la foto superior, "The Tourist Guide", de Botho Strauss, una producción del Almeida Theatre. En página anterior y sobre estas líneas, dos producciones presentadas en el ICA: "Face down" (Steve Shill) y "Pocket Atlas" (IOU Theatre).

del *Fringe*, asimismo, se incluye el "performance art" con grupos como The People Show. Y finalmente, el trabajo propiamente de vanguardia, el trabajo experimental que hoy día en Gran Bretaña atraviesa uno de sus momentos más bajos.

DISTANCIAS MÁS CORTAS

La larga distancia entre el teatro establecido y el *fringe* se ha ido acortando. Hay que buscar las explicaciones en el valor institucional que el propio *fringe* ha ido adquiriendo a través de los años. Como señalaba un crítico recientemente, la diferencia principal hoy día entre el *fringe* y el teatro establecido es más bien una cuestión de escala del montaje, en vez del contenido que presenta. Esto, siempre, dentro de las limitaciones que una generalización acarrea. Pero, es cierto, los temas, interpretación, concepción y aproximación al fenómeno teatral no presentan gran diferencia entre ambos tipos de teatro.

En lugar de presentar una auténtica alternativa de teatro, el *fringe* ha caminado hacia una articulación dentro de la estructura general del teatro oficial y comercial. Esto es, proporcionar la plataforma desde la que la sangre nueva alimenta el organismo del teatro establecido. Escritores, directores, actores, conciben el *fringe* como un verdadero campo de entrenamiento donde crecer y formarse y desde donde saltar a la arena del gran teatro. Los caminos no son paralelos o de alternativa, pues, sino convergentes.

SETENTA LOCALES

El *Fringe Theatre* en Londres cuenta con unos setenta locales, aproximadamente, desde el salón-cuartucho negro encima del tradicional *pub* inglés —una inmensa mayoría— hasta el salón de actos o el viejo teatro devuelto a su esplendor. Entre los "niños bien" está el Royal Court Theatre, una institución de gran peso, influencia e historia en la vida teatral londinense. Con una subvención del Arts Council de poco más de medio millón de libras en la temporada 1985-86 (para las dos salas, la principal y el pequeño espacio "Theatre Upstairs", en la parte alta del edificio), es considerado el pionero de la moderna escritura para teatro desde mediados de los años 50, ya desde el momento del impacto de *Look back in Anger*, de Osborne, con la English Stage Company. La mayoría de los nuevos autores que en la actualidad escriben para las grandes compañías nacionales, el National y la Royal Shakespeare Company, vieron el comienzo de

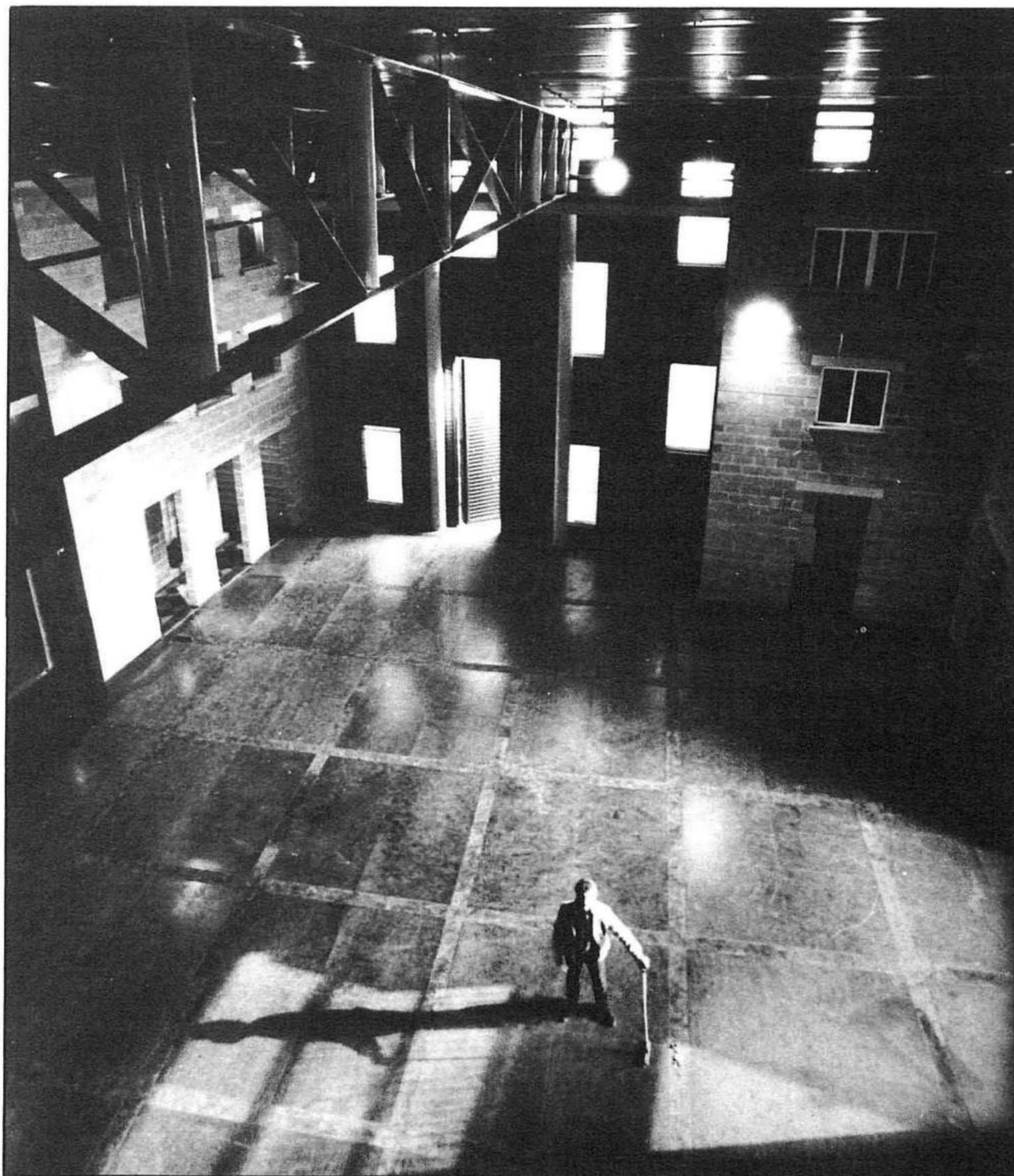
sus carreras como dramaturgos con producciones en el Royal Court. Si se tiende a incluir a este teatro dentro del *fringe* es por el carácter de su propia estructura de funcionamiento y la programación que ofrece. En el primer caso, el teatro funciona a modo de cooperativa de actores, directores y autores, lejos de la jerarquía "director lee a autor y dirige a actores". Asimismo, es el teatro de importancia en Inglaterra que envía sus producciones a provincias y presenta obras en asociación con compañías regionales. En el segundo, su programación está perfectamente resumida en palabras de algún crítico: el texto que allí se representa debe "agarrar fuerte por el cuello a la sociedad".

El papel del Theatre Royal Stratford, el viejo teatro victoriano en el este de Londres, se remonta a 1953, cuando Joan Littlewood se estableció con su compañía Theatre Workshop y constituyó una de las influencias más importantes en el teatro británico de los años cincuenta y sesenta. Teatro popular de izquierdas y siempre centrado en la innovación y experimentación teatral, hoy día sus tiempos de apogeo se han desvanecido, aunque aún presenta un claro compromiso con el trabajo alternativo. Sirve de casa a un tipo de público perteneciente en su mayoría a la clase trabajadora y grupos étnicos. Suele albergar a menudo a compañías de fuera de Londres.

REDUCCIÓN DE PRESUPUESTOS

Presentar un panorama completo de los diferentes espacios del *Fringe* en Londres haría este artículo interminable. Citaremos los más destacables en la larga trayectoria de nueva escritura y presentación de textos inéditos.

The Oval House, Tricycle Theatre, Half Moon Theatre, Hampstead Theatre —de entre los más espaciosos— destacaron siempre por su gran interés y promoción de los textos nuevos, junto con espacios más reducidos como Bush Theatre y Soho Poly, dos pequeñas salas que han demostrado que las restricciones de un espacio no son barreras insalvables para el interés y el talento creador. Otros espacios pequeños, en algún rincón de un *pub* inglés, se han hecho un nombre entre los veteranos del *fringe*: King's Head, Man in the Moon y Old Red Lion. El trabajo internacional ha tenido dos grandes aliados en el Riverside Studios y el Almeida Theatre, quienes junto con el ICA han acogido el trabajo destacable de compañías de fuera y dentro de Gran Bretaña. Donmar Warehouse es otra sala mencionable por su incalculable labor



Nuevo espacio del Half Moon Theatre, construido en 1985.

de acercamiento a los grupos más interesantes dentro de la geografía británica. Drill Hall se caracteriza por presentar el trabajo creativo de mujeres especialmente. Por último, Lyric Theatre Hammersmith, Greenwich Theatre y Young Vic, tres teatros amplios en una línea más tradicional, pero que nunca se han aventurado por el camino fácil de la comercialidad sino que han mantenido un ejemplar rigor de búsqueda de nuevos textos y adaptaciones, de abordar las producciones con la mayor imaginación y talento artísticos.

En un momento de recortes en sub-

venciones por la política del Gobierno conservador de la señora Thatcher y el intento del Arts Council de atender con prioridad al teatro de provincias, muchas de estas salas han visto reducidos sus presupuestos, con la consecuente repercusión en el número de producciones y capacidad de gestión. El futuro no es incierto, pero sí alberga serias dificultades para la expansión y amplio desarrollo de una política teatral ambiciosa para muchos de ellos. Imaginación, talento y recursos económicos. Los dos primeros no faltan. En cuanto al tercero, la respuesta está por ver en los próximos años.

EL TEATRO EN PROVINCIAS, LA LUCHA POR LA SUPERVIVENCIA

"La reorganización del teatro en provincias se ha producido —continúa produciéndose— y las consecuencias no se pueden barrer a un lado. Ahora le resulta tan difícil a un gerente de Londres volver la espalda a las provincias como le era una vez a un gerente de provincias ignorar a Londres".

(1970, J. Elsom, *Theatre out of London*)

"...Mantener grandes compañías, costearse escenografías de alta calidad y pagar salarios adecuados le es cada vez más difícil a las principales compañías de provincias".

(1986, Arts Council: *Informe sobre el teatro en Inglaterra*)

Desde los años cuarenta, los cambios y crisis dentro del mundo cultural y artístico han tenido un ejemplo más que ilustrativo en el teatro de provincias, siempre a caballo entre el despertar cultural y las mil dificultades miles por su propia condición de provincias, nunca falta de interés, empuje, talento y voluntad de sacarlo a flote y, al mismo tiempo, sufriendo más acusadamente el impacto de la televisión, el cine y el acaparamiento de las subvenciones por el hermano favorito: Londres. En definitiva, la lucha contra el estigma de teatro de segunda fila.

Tras un período de resurgimiento, desde finales de los cincuenta hasta

1970, el teatro en provincias se encontraba en un momento decisivo que el Arts Council supo ver y recoger en su informe *Theatre Today*. Se estableció una política específica para reorganizarlo y apoyarlo. Para muchos, sin embargo, la falta de una política acertada y la escasez de subvenciones sumió al teatro de provincias en una situación difícil de la que aún no ha escapado. En 1984, el mismo Arts Council, a remolque siempre, se hacía eco de las dificultades y diseñó una política especial para las provincias, *The Glory of the Garden*, en detrimento de los fondos en subvenciones a Londres. En 1986, el *Informe de Teatro*, encargado por el Arts Council, también reconoce que poco se ha conseguido y llama la atención al estado crítico y de supervivencia que muchas compañías y teatros de provincias atraviesan.

Hasta el establecimiento del Arts Council en los años cuarenta y su política de apoyo a las regiones, especialmente a partir de los años cincuenta, el teatro en provincias tuvo siempre un fuerte carácter comercial. Existía una amplia red de teatros por el país que eran visitados por numerosas compañías de gira. Sin embargo, el impacto de la televisión, la expansión del cine y los costes de las giras fue sumiendo en la crisis a las compañías comerciales y, como consecuencia, a los teatros que las acogían.

Al mismo tiempo, el apoyo del Arts Council se centró en los teatros de repertorio, muchos de los cuales simplemente ocuparon los antiguos teatros comerciales en desuso. Así, el concepto de teatro de repertorio —una compañía estable con sala propia que ofrecía un amplio repertorio (dos a cuatro semanas) de diferentes obras— se consolidó en el foco

de la vida teatral en provincias. Un ligero vistazo a las estadísticas nos lo ilustra (1):

TEATROS COMERCIALES

| Año | Número |
|------|--------|
| 1939 | 300 |
| 1960 | 120 |
| 1970 | 100 |

TEATROS DE REPERTORIO

| Año | Número |
|------|--------|
| 1939 | 12 |
| 1960 | 44 |
| 1970 | 60 |

El año 1958 marca el resurgimiento de este teatro en provincias con la inauguración del Belgrade Theatre en Coventry. Durante los veinte años anteriores no se había construido ningún teatro nuevo. En los años posteriores hasta 1970 un total de dieciocho nuevos teatros vio la luz, otros trece antiguos fueron acondicionados y reconstruidos y se establecen planes para la construcción de otros doce. Sin embargo, las críticas no faltaron. Esta fiebre teatral parecía encontrarse exclusivamente en lo exterior y accesorio al teatro mismo. La auténtica renovación del teatro nunca se realizó en muchos de ellos.

Debido a la fuerte dependencia del éxito de taquilla que todos los teatros en provincias tienen, la oferta teatral reflejó poco los cambios esenciales que la dra-

maturgia británica había experimentado a partir de los años cincuenta. La influencia decisiva de George Devine con la English Stage Company en el Royal Court de Londres (John Osborne y *Look back in Anger*, dirigida por Tony Richardson), de Joan Littlewood en su Theatre Workshop en el Theatre Royal Stratford East, en Londres, sirvieron de modelo de entusiasmo, nuevas ideas y nuevo acercamiento al teatro para unos pocos, pero nunca sacudieron al teatro de provincias en su orientación a un público entremezclado de todas las edades y con una orientación hacia el teatro tradicional y clásico. Como señala John Elsom, este ímpetu de construcción de nuevos teatros no provino del despertar de la dramaturgia británica durante los años cincuenta sino "de una imitación de —incluso una rivalidad con— las grandes salas y teatros de ópera en Alemania".

CRÍTICAS AL ARTS COUNCIL

Gran parte de las críticas han sido dirigidas al Arts Council, quien siempre favoreció el tipo de teatro institucional con grandes compañías y salas, con Shakespeare y clásicos, en definitiva, el concepto de teatro tradicional. En su informe *Theatre Today* de 1970, el Arts Council designó siete teatros en las regiones como "teatros principales", junto con una compañía de giras, Prospect Productions. Su intención era aportar más recursos y convertirlos en verdaderos centros de excelencia. El informe de 1986 recoge esta política, recoge también la establecida en 1984 con *The Glory of The Garden* —por la cual Inglaterra se dividía en 13 áreas estratégicas nacionales con la mayoría de los "teatros principales" en ellas— y concluye que sólo dos teatros han recibido hasta ahora las cantidades estimadas en *The Glory of the Garden*. En resumen, el Arts Council parece caminar entre dos aguas. Por un lado, persiguiendo una política demasiado institucional en detrimento de la innovación y las pequeñas compañías creativas; por



Espectáculo de The People Show, uno de los grupos históricos en Gran Bretaña.

otro, no prestando los recursos necesarios para el teatro a gran escala en provincias.

El Arts Council distingue cuatro categorías en las subvenciones. Compañías con sala propia, Compañías de giras, Proyectos y Subvenciones para la Nueva Escritura. Salvo un grupo de teatros en la categoría primera con salas en Londres, se puede decir que el resto de las subvenciones va a provincias, siempre teniendo en mente que muchas de las compañías de giras y los que tienen subvención a un proyecto concreto o a nueva escritura visitan Londres tanto o más que el resto del país.

Las compañías con sala propia forman la plataforma del "teatro institucional" en provincias. De un total de 8.989.364 libras de la subvención del Arts Council en 1985-86, 6.962.701 correspondieron a estos teatros de provincias (2.026.663 completan el total para teatros de Londres, excluidos los nacionales). Entre los teatros principales destacan:

SUBVENCIONES DEL ARTS COUNCIL 1985-86

| | |
|---|----------------|
| Birmingham Repertory Theatre | 430.500 libras |
| Bristol Old Vic | 519.626 libras |
| Coventry Belgrade Theatre | 247.000 libras |
| Leicester Theatre | 543.500 libras |
| Liverpool Repertory | 404.850 libras |
| Manchester Royal Exchange Theatre | 610.500 libras |
| Nottingham Theatre | 428.625 libras |
| Oxford Anvil Productions | 249.000 libras |
| Sheffield Crucible Theatre | 611.000 libras |

Los criterios para las subvenciones suelen obedecer a las necesidades de las propias salas, el tamaño de la compañía, programación y duración, ubicación y la propia influencia del director. Una vida teatral importante se desarrolla también en torno a los teatros en Exeter, Chichester, Colchester, Leeds y Newcastle, entre otros muchos. Tampoco hay que excluir los numerosos Studio Theatres con una enorme labor en el teatro dentro de la comunidad, y un complemento al teatro de media y gran escala. Además del Arts Council, la contribución de las Asociaciones Regionales de las Artes, las autoridades municipales y los empresarios locales a los recursos financieros de teatros en provincias, es sustancial, como vemos en el capítulo dedicado a las subvenciones.

INESTABILIDAD E INNOVACIÓN

Una gran parte del teatro más innovador, alejado de los cánones tradicionales, lo ofrecen numerosas compañías sin base estable que reciben, en general, apoyo del Arts Council, pero a veces en cantidades tan escasas que rayan en el ridículo. La vida teatral en Gran Bretaña se empobrecería sin compañías de la altura y prestigio de Joint Stock, The People Show, Shared Experience, Cheek by Jowl, Impact Theatre, IOU, por destacar, de nuevo, sólo unas pocas. Su trabajo ofrece una alternativa y una contestación clara al trabajo de tanto teatro institucionalizado en Gran Bretaña. Otras compañías recogen la voz de las minorías y grupos marginados: Black Theatre Co-operative, Women's Theatre Groups, Gay Sweatshop. Recoger con detalle el trabajo de estas y tantas otras compañías sale fuera del propósito de esta panorámica del teatro británico. Basta decir que su contribución al teatro en Gran Bretaña hoy día merece mucho más que esta pobre y escueta enumeración.

ESCOCIA Y GALES

Para terminar, unas líneas sobre Escocia y Gales. El País de Gales tiene un teatro importante, tanto en lengua inglesa como en galés. Entre las compañías de habla inglesa destacan el Theatre Clwyd Company, Torch Theatre Company y el Sherman Theatre Company. Escocia es notable en el campo del teatro innovador gracias a sus dos magníficas instituciones que tienen prestigio nacional e internacional: El Traverse Theatre de Edimburgo (subvención 1985-86 del Arts Council, 223.820 libras) y el Citizens' Theatre de Glasgow (371.800 libras el mismo año). Traverse fue funda-



Teatro de calle, Edimburgo, 1982.

do por Jim Haynes en 1963, quien después formó el famoso Arts Laboratory en Londres en 1968. Es uno de los teatros que más influencia ha tenido en la vida teatral en Gran Bretaña. Numerosos estrenos vieron la luz por primera vez en este pequeño espacio y las visitas de La Mama en 1967 y el teatro de Grotowski en 1968 son ya históricas. Sus producciones levantan siempre un interés y atención preferente. Para muchos se trata del mejor teatro-club del país. El Citizens' Theatre de Glasgow (fundado en 1943 en el Princess' Theatre) vio su etapa de florecimiento en los años setenta, con el cambio a un nuevo espacio. Philip Prowse es una de las personas más estrechamente ligadas a la institución. Sus deslumbrantes escenografías y la fuerza visual de muchas de las producciones han mantenido también al Citizens' Theatre en el ámbito de los teatros de más influencia en Gran Bretaña.

LAS REGIONES Y EL INFORME DE 1986

El Informe sobre el Teatro en Inglaterra de 1986 reconoce el estado de malnutrición y crisis aguda en las regiones. La primera llamada de atención se centra en la necesidad de más recursos para desarrollar una política acertada. Una de las recomendaciones principales es el establecimiento de un número limitado de compañías nacionales en provincias (seis en principio), en una base rotativa de tres años y regidas por un consejo coordinador. El informe pone como ejemplo a Francia y sus "Maisons de Culture" y se recomienda una política firme para contrarrestar la tendencia de Londres a acaparar actores y directores. Estas compañías podrán ofrecer a las provincias un trabajo de la altura del National Theatre y la RSC. Concentrándose en las giras el informe resalta el descenso en términos reales en subvención a las compañías de gira y como resultado la falta de calidad en las producciones. Medidas concretas se recomiendan (una base de cuatro compañías dedicadas a gira, más una, menos tradicional, en contrato de tres años; un sistema para más inversión de capital, etc.) junto a la necesidad de que las compañías nacionales acerquen más su teatro a las provincias.

Las ideas y recomendaciones están ahí. Después de 1970 y 1984, parece ser que el abordaje definitivo al problema de las provincias está a punto de suceder. Habrá que esperar otros tantos años para ver el resultado.



LOS FESTIVALES MAS IMPORTANTES

La geografía británica está poblada de innumerables festivales que cubren principalmente la diferentes disciplinas artísticas. La música es quizá la mayor protagonista en muchos de ellos, pero el teatro también suele tener una sección reservada, aunque menos destacable.

Entre los festivales donde el teatro ocupa un lugar más resaltable están los de Nottingham (finales de mayo a principios de junio; este año en su 18 edición) y Salisbury (septiembre). Las ciudades de Leeds (julio) y York (junio) tienen unos festivales importantes centrados en la tradición medieval inglesa de los Mystery Plays. Un festival exclusivo de teatro, con una gran dimensión internacional, es el de la ciudad de Chichester, toda una temporada desde mayo hasta septiembre dedicada a numerosas obras y musicales que atraen un gran número de actores principales, autores, directores y escenógrafos.

Escocia cuenta con los fabulosos Edinburgh International Festival y Edinburgh Festival Fringe (ambos en agosto); este último, el festival de las artes más amplio del mundo, con un número de grupos de teatro alternativo que sobrepasan los 500; danza, mimo, música clásica, jazz y rock e innumerables exposiciones lo completan. El primero, el festival oficial de Edimburgo, ofrece siempre una panorámica reducida de producciones y compañías de primera fila internacional. En el País de Gales se celebran el Swansea Festival of Music and the Arts (el de



mayor importancia en Gales y con una importante sección de teatro; desde finales de septiembre hasta mediados de octubre). El National Student Drama Festival, también en Swansea (abril), es una muestra única del trabajo en teatro de universidades, escuelas de arte dramático, etc.

En Londres, el Festival de Richmond (julio) y el de Shakespeare en teatros al aire libre (julio a agosto) son interesantes en el campo teatral. El London International Mime Festival (enero) contribuye de una forma importante con numerosos espectáculos de mimo, payasos y aspectos interesantes para el teatro en el campo visual. Por último, un joven festival bienal que lleva camino de convertirse en el más interesante en la esfera internacional del teatro contemporáneo: el London International Festival Theatre (LIFT) (julio). El LIFT atrae a participantes de todas partes del mundo y este verano contará con compañías de España (La Cubana), Méjico (Compagnia di Divas), China (Zigong Sichuan Opera Troupe), Argentina (Eduardo Paolozzy), Estados Unidos (Jim Neu, Free Street Theatre de Chicago y Ethyl Eichelberger), Sudáfrica (Yusisizwe Players de Ciudad del Cabo), Canadá (Theatre Repere), Nigeria (Ahmadu Bello University), Suecia (Orienteatern), Yugoslavia (Red Pilot, el antiguo Teatro de Scipion Nasce), Rusia (Circus Oz) y Gran Bretaña: Pip Simmons, con un proyecto interesante de "performance" al aire libre, que inaugurará el festival: un viaje en barco por el río, centrado en las vidas de la comunidad vietnamita con sus ingredientes culturales como cometas, danza de dragones, música, etc.

Camel

MAXWELL
HOUSE
COFFEE

Coca-Cola

PLANTERS
PEANUTS

TONITE

LEY'S

HOTEL

AS

UR

STEF

DINE
DANCE

ROCKET

BAR

make me
RUPPERT
SLOW-ACID
FOR FINER FLAVOR



"Guys and Dolls", producción
del National Theatre dirigida por
Richard Eyre.

LOS ARBITROS DE LAS SUBVENCIONES

Tres son los organismos principales que soportan el gran peso de las subvenciones en el teatro británico: El Arts Council of Great Britain, las Asociaciones Regionales de las Artes y las autoridades municipales. Las dos primeras, en especial, trabajan en una estrecha colaboración, hasta el punto de que las Asociaciones Regionales reciben la suma principal directamente del Arts Council. Junto a ellos, otras instituciones y organismos se reparten una porción mínima del apoyo.

EL ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN

Fue establecido por cédula real en 1946 a partir del ya existente Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), una institución creada para acercar la música y demás artes a la población en los tiempos difíciles de la segunda guerra mundial. Concebido como una institución independiente, el Arts Council recibía su dinero directamente del Ministerio de Hacienda, dentro de los presupuestos anuales. Su propósito era desarrollar "un conocimiento amplio, comprensión y práctica por el público de las Bellas Artes..., mejorar el nivel de éstas y asesorar y cooperar con los diferentes ministerios, autoridades municipales y otros organismos". El presupuesto inicial de ese primer año (1945-46) fue de 235.000 libras esterlinas. El año 1985-86, la cantidad global fue de 107.170.886 libras.

En 1967 el Council, a través de nueva cédula real, pasa a estar bajo la respon-

sabilidad del Departamento de las Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. En teoría, la independencia es absoluta y las competencias únicas de dicho Ministerio son las de conceder el presupuesto anual y el nombramiento por el Ministerio del director general y los directores de los diferentes departamentos. A partir de ese año también Escocia y Gales cuentan con su propio Arts Council con sede en Edimburgo y Cardiff, respectivamente.

Con una plantilla de más de 200 funcionarios, el Arts Council está dividido en diferentes departamentos, diez en total en Inglaterra. Teatro, Música, Artes Plásticas y Literatura son las cuatro categorías principales dentro del Council.

Todas tienen un director de departamento y una junta de especialistas que asesora sin poderes decisorios. También existen comités, tanto financieros como otros, con propósitos específicos que mantienen una interdependencia e interrelación al mismo tiempo (véase cuadro A).

Cinco son los principios que forman el núcleo de la política del Arts Council: 1.^o) No desarrollar políticas dogmáticas, sino responder a las iniciativas y al público. 2.^o) Concentrarse más en el campo profesional que en el amateur y dejar este último a otros organismos. 3.^o) Asegurarse de que se mantienen altos niveles artísticos. 4.^o) Distribuir una creciente proporción del presupuesto a las provincias. 5.^o) Trazar un equilibrio entre el fomento de nuevos trabajos y el apoyo regular a empresas ya iniciadas. Que se cumplan dichos objetivos y que la estructura de juntas y comités sea el sistema

ideal de funcionamiento es algo que discutiremos más adelante.

El año financiero comienza siempre en el Reino Unido en el mes de abril, tras el anuncio al Parlamento por el Chancelor of Exchequer (ministro de Hacienda) de los presupuestos generales el mes anterior. Comienza entonces el reparto del dinero entre los beneficiarios del Arts Council que, en líneas generales se conforma a las directrices del año anterior. Un cambio drástico de política en las subvenciones sumergiría a muchas instituciones, grupos y artistas en la bancarrota debido a la breve anticipación con que las subvenciones se conocen. Lo que sí tiene lugar en los meses que preceden al anuncio presupuestario es el ir y venir de comentarios en la prensa y medios de comunicación del tanto por ciento que este o aquel beneficiario recibirá en incremento.

Este sistema se enfrenta a serias críticas por diferentes partes. Muchas instituciones interesadas no pueden embarcarse en planes definitivos hasta el último momento en que conocen la cantidad exacta de subvención adjudicada. A la vez, el ciclo de un año es realmente corto para organismos de gran envergadura, cuyas programaciones y planes específicos se conciben mucho más a largo plazo. Y el mismo Arts Council se ve con poca capacidad de maniobra al tratar de acomodarse al principio estricto de abrir las puertas a nuevos beneficiarios sin desatender a los amigos de siempre. El resultado es que los nuevos aspirantes al banquete de las subvenciones apenas si reciben las sobras, una vez atendidos los beneficiarios del año anterior.

Resulta complicado establecer la cifra exacta que el Arts Council invierte en todos los campos relacionados con el teatro. El Departamento de Teatro gastó el año 1985-86 un total de 11.746.495 libras, que se repartieron según se indica en el cuadro B. Esta cantidad excluye ópera, ballet, mimo y la subvención directa a las grandes compañías nacionales: English National Opera, National Theatre, Royal Opera House of Covent Garden y Royal Shakespeare Company. Asimismo, debido a la estructura de funcionamiento del Council, otros gastos son cubiertos por otros departamentos, como las subvenciones a centros culturales y proyectos de barrio, a la Asociación de Técnicos de Teatro Británico, a la construcción o acondicionamiento de salas teatrales o la contribución directa del Departamento de Giras al campo del teatro, etc. Igualmente, el Arts Council distribuye una asignación directa a las Asociaciones Regionales de las Artes, al Arts Council de Escocia y al de Gales, cuya administración en los tres casos es independiente de Londres.

THE SCOTTISH ARTS COUNCIL

El Arts Council escocés es administrado, en líneas generales, de la misma forma que su equivalente en Londres y una

gran parte del presupuesto lo recibe directamente de él (véase cuadro C). La principal diferencia es que no existen asociaciones regionales y la política cultural y artística se desarrolla directamente entre el Council y las autoridades municipales. Surge el primer problema cuando los municipios, debido a la crisis económica, se enfrenta a tareas urgentes como viviendas, cierre de industrias, desempleo, etc. Obviamente, las artes y la cultura son las primeras en resentirse. La gran crítica se centra, pues, en que fuera de Edimburgo y las Universidades escocesas, las aportaciones a las artes en el resto del territorio es muy escasa y, salvo algunas excepciones, la subvención a organizaciones artísticas se ha mantenido estática durante muchos años, lo que ha supuesto un descenso en términos reales a causa de la inflación.

THE WELSH ARTS COUNCIL

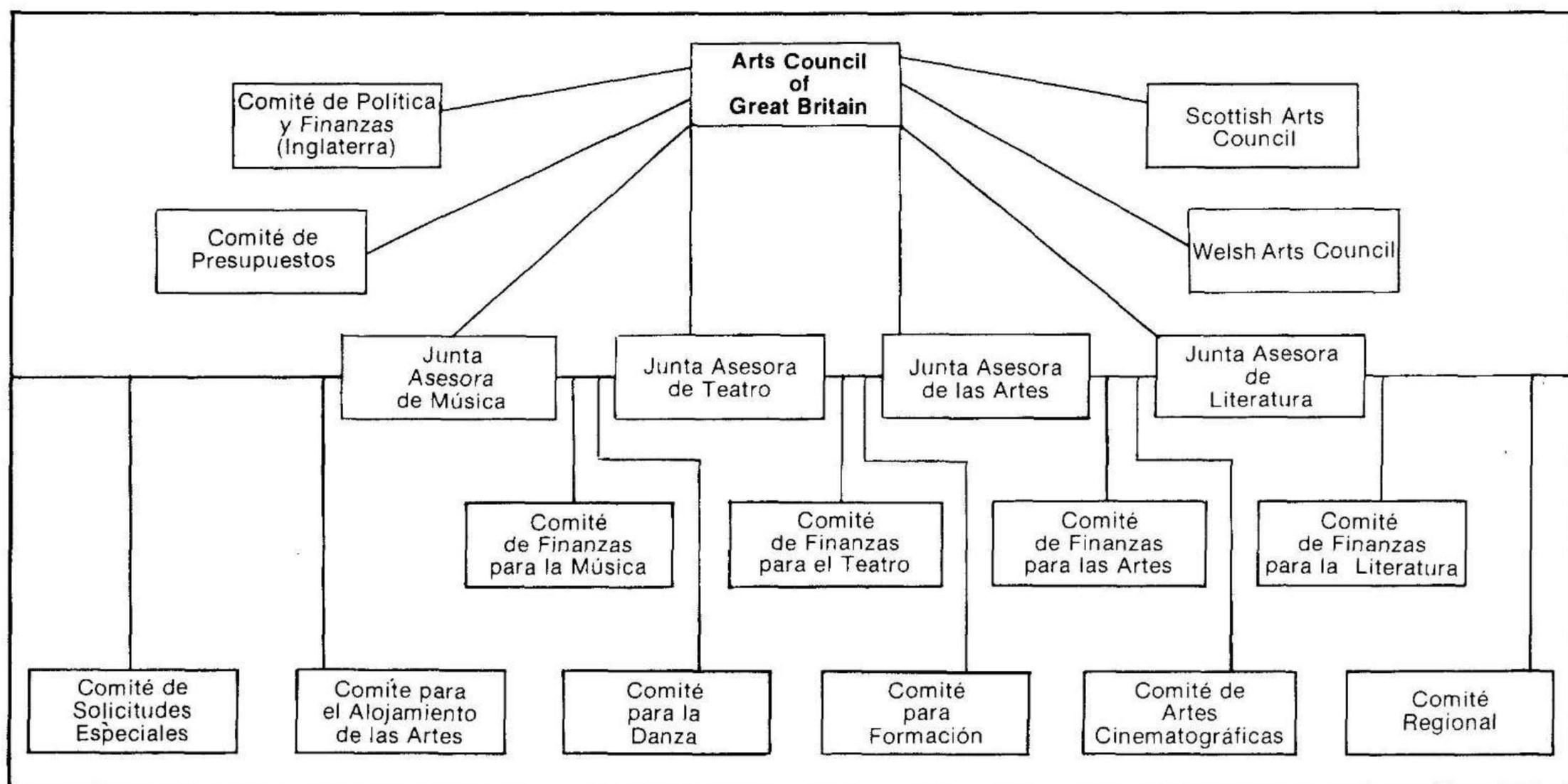
Como el de Escocia, el Arts Council de Gales recibe la suma principal para su gestión del Arts Council central (cuadro D). Comités asesores y de especialistas y unos departamentos (los cuatro principales, Arte, Música, Literatura y Teatro), con sus respectivos directores, forman la estructura básica del Council,

como su homónimo escocés. A diferencia de Escocia, Gales tiene tres Asociaciones Regionales que se corresponden en intereses y funciones con las de Inglaterra y que reciben su presupuesto en gran medida del mismo Arts Council galés y de aportaciones de instituciones y asociaciones artísticas dentro de cada región.

EL FANTASMA DE LA CRÍTICA

Críticas a la labor del Arts Council nunca han faltado. El nombramiento del director general y de los miembros de las juntas y comités no tiene ningún procedimiento democrático, lo que ha resultado en una visión elitista en el acercamiento al mundo de las artes. Demasiada atención se dedica a las artes del espectáculo y poca al artista creativo individual. Las grandes compañías nacionales reciben una subvención demasiado alta para el presupuesto total del Council, deberían depender directamente del Gobierno y no mermar así los intereses de tantas otras instituciones. Su incapacidad de alentar a las autoridades municipales a prestar más atención a las artes (situación que está cambiando en los últimos años). La poca dedicación a las provincias. Por último, las dos críticas clave que han sido siempre el dilema del Arts Council. Por un lado, el difícil equi-

CUADRO A





"Pocket Atlas", del IOU Theatre, presentado en el ICA, marzo de 1987.

librio entre subvencionar a las organizaciones ya establecidas y a los beneficiarios regulares o atender a nuevos campos y grupos que surgen, especialmente cuando se atraviesan tiempos de crisis económica como es el caso en los últimos años. Por otro, la dependencia tan directa del Gobierno, lo que ha despertado fuertes críticas que proclaman poco más o menos que el Council se ha convertido en otro "Ministerio", en el brazo político del Gobierno en materia artística.

Sir William Rees-Mogg, el actual director general, lo niega rotundamente, al mismo tiempo que en más de una ocasión ha comentado su buena relación con la señora Thatcher en cuanto a su labor al frente del Council. Lo cierto es que en muchos medios profesionales y de especialistas nadie lo duda. Es obvio para todos que, pocos meses después de la llegada al Gobierno de la señora Thatcher, el informe anual del Arts Council 1980-81 se embarcaba en una política de "Juicios Críticos" sobre el estado de las subvenciones a las artes en el país. El informe, para muchos, se manifestaba en unos términos claramente políticos, lejos del principio de objetividad hasta entonces —al menos en teoría— seguido por el Council. Cuarenta y un beneficiarios (de ellos, aproximadamente unos veinte grupos de teatro) dejaron de recibir subvención. Las deliberaciones sobre estos recortes fueron siempre secretas y la única conclusión clara fue que la política seguida obedecía a una mezcla de razones geográficas, financieras y de gestión, más bien que a razones exclusivamente artísticas. Los beneficios de taquilla, el éxito de la compañía en el intento de conseguir apoyo de patrocinadores privados y de las autoridades municipales, la eficacia en la utilización de los recursos disponibles... he aquí unos cuantos de los criterios que la nueva política del Arts Council tendría en cuenta. El tinte monetarista, para muchos, era alarmante.

Desde entonces, las presiones financieras dentro del Arts Council no han dejado de existir. En el campo del teatro, la agudización de la crisis llevó al encargo por el Council a un grupo de expertos de un informe en el año 1986 sobre el estado del teatro en Inglaterra. "El teatro es para todos: Informe de la Investigación sobre el teatro en Inglaterra" fue el resultado del estudio, cuyas recomendaciones generales aparecen en un apéndice en otras páginas de este cuaderno. Allí remitimos al lector para un acercamiento detallado a la situación por la que atraviesa el teatro en Inglaterra actualmente.

**CUADRO B
ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN**

| | <i>Libras</i> |
|--|---------------|
| — Presupuesto general | 107.170.886 |
| — Gasto General de las Artes | 102.545.108 |
| <i>Teatro/Subvenciones</i> | |
| — Compañías con sala propia | 8.989.364 |
| — Compañías de gira | 1.759.450 |
| — Proyectos | 854.428 |
| — Contribuciones para la nueva escritura | 36.364 |
| — Otras subvenciones | 22.000 |
| — TOTAL | 11.746.495 |
| — Gastos | 5.692 |
| — Suma | 11.752.187 |
| <i>Compañías Nacionales/Subvenciones</i> | |
| — English National Opera | 6.034.500 |
| — National Theatre | 6.955.200 |
| — Royal Opera House, Covent Garden | 13.474.491 |
| — Royal Shakespeare Company | 5.392.000 |
| — TOTAL | 31.856.191 |
| <i>Departamento de Giras</i> | |
| — Teatro | 585.306 |

**CUADRO C
THE SCOTTISH ARTS COUNCIL
1985-86**

| | <i>Libras</i> |
|--|---------------|
| — Presupuesto general | 13.076.926 |
| — Subvención directa del Arts Council of Great Britain | 12.956.050 |
| — Gasto general en las artes | 12.423.779 |
| <i>Teatro</i> | |
| — Subvenciones | 2.378.960 |
| — Intercambio internacional | 147 |
| — TOTAL | 2.379.107 |

**CUADRO D
THE WELSH ARTS COUNCIL**

| | <i>Libras</i> |
|--|---------------|
| — Presupuesto general | 7.389.600 |
| — Subvención directa del Arts Council of Great Britain | 7.259.500 |
| — Gasto general en las artes | 6.856.853 |
| <i>Teatro</i> | |
| — Subvenciones | 1.697.198 |
| — Gastos | 1.141 |
| — TOTAL | 1.698.339 |

THE REGIONAL ARTS ASSOCIATIONS

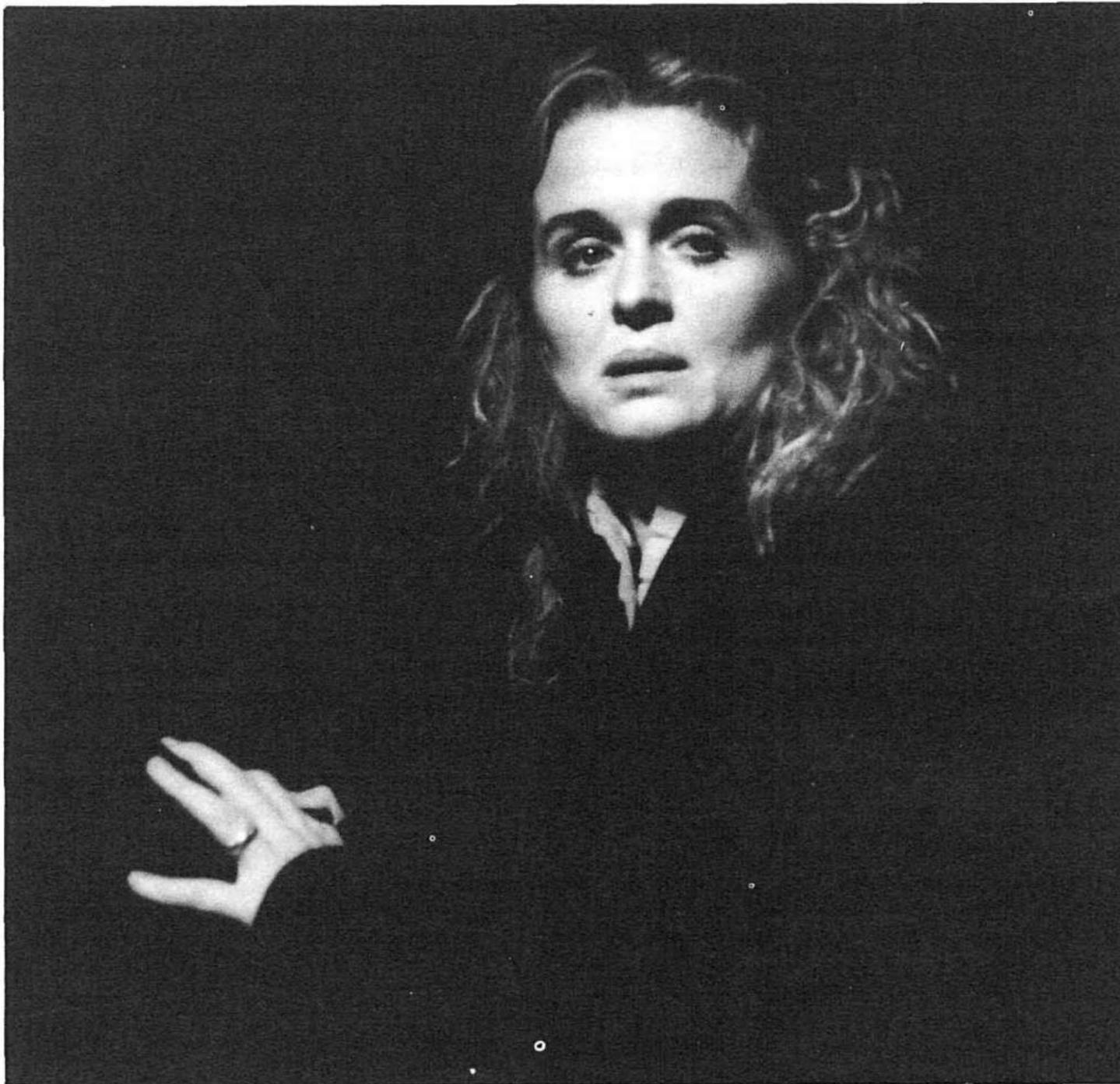
Durante los años de la segunda guerra mundial, el "Council of Encouragement of Music and The Arts" (CEMA) había establecido oficinas por provincias cuya misión era principalmente la de promover las artes. El Arts Council las heredó, pero con su política creciente de ayuda en subvenciones, en lugar de dedicarse a la promoción directa, tres de estas oficinas cerraron en 1952, otra en 1953 y el resto en 1955. La desaparición de éstas fue decisiva en la creación de las Asociaciones Regionales para las Artes a principios de los años sesenta.

En la actualidad existen 15 asociaciones, tres en el País de Gales y el resto en Inglaterra. En cuanto a su financiación, el Arts Council de Gran Bretaña proporciona la mayor parte del presupuesto 15.963.427 libras, más otras 589.600 procedentes del Wels Arts Council). Las otras fuentes provienen del British Film Institute, las autoridades municipales de las zonas respectivas y patrocinadores privados de la industria y negocios locales. Como principal problema se presenta siempre el de la coordinación y cooperación con las autoridades municipales, quienes cada vez se ven envueltas más directamente en la promoción de las artes y la cultura con sus propios concejales al frente.

Generalizar es difícil. Cada asociación trabaja en su propia dirección, unas favoreciendo más aquel u otro sector dentro de las artes. La política a seguir viene siempre dictada por las exigencias de grupos y artistas en la zona y por la relación con las diferentes autoridades municipales.

En términos generales, su funcionamiento es similar al del Arts Council central, excepto que el comité de dirección no es nombrado por el ministro encargado de las Artes, sino que se trata de un comité con representantes de las diferentes juntas de teatro, literatura, etc., representantes de las autoridades municipales y uno o dos miembros más elegidos entre los de la asociación.

Las asociaciones regionales están todavía en proceso de expansión y consolidación y el Arts Council persigue una política dirigida a una mayor y estrecha colaboración con ellas. Un detallado servicio de información regional y la responsabilidad de las giras a escala pequeña y media son los ámbitos en que más eficazmente trabajan, a modo de bisagra, entre las instituciones nacionales y las municipales. Junto a ello, su mayor problema está en la vulnerabilidad y falta de inde-



Sinead Cusack en "Macbeth", director en Adrian Noble, Royal Shakespeare Company.

pendencia respecto al Arts Council o las autoridades municipales.

LAS AUTORIDADES MUNICIPALES

En líneas generales, el apoyo de las autoridades municipales al teatro ha sido siempre menor que a museos, galerías y música, por ejemplo. Los grandes teatros en provincias entraron en decadencia a partir de la segunda guerra mundial con la expansión del cine y la televisión y el encarecimiento de las giras en compañías de repertorio —estas últimas, un elemento cultural importante en la primera mitad del siglo—. El resultado fue que muchos pueblos de tamaño pequeño y mediano se encontraron sin locales adecuados para desarrollar una actividad teatral.

En el año 1972, una ley especial para la Administración Local dio a las autoridades municipales más poderes para

subvencionar e invertir en teatro y otra clase de espectáculos. Hasta entonces, las regulaciones presentaban tremendas restricciones en este campo. Como consecuencia, a partir de mediados de los años setenta, el apoyo de las autoridades municipales a las artes ha ido creciendo progresivamente. El mapa es desigual y existen grandes contrastes entre las que apenas gastan y las que alcanzan niveles satisfactorios.

Por el carácter propio de las autoridades, su política se ha ido centrando en la atención a numerosos grupos amateurs y en proyectos de teatro de comunidad o de barrio, las minorías étnicas y actividades alternativas. Es esta línea de trabajo la que mantiene a muchas actividades en claro antagonismo con el Arts Council, cuya política es vista por muchos como elitista y despreocupada de muchos campos en las artes que no alcanzan el nivel de "excelencia" que éste persigue.

En teoría, las autoridades municipales son independientes del Gobierno central. Sin embargo, baste decir que dos tercios del presupuesto global de la Administración Local es proporcionado por el Gobierno directamente a través del Department of Environment (Ministerio del Medio Ambiente). Llegada la hora de los recortes presupuestarios —significativos desde el Gobierno conservador de la señora Thatcher en 1979— las autoridades municipales se han visto progresivamente sometidas a presiones por ambos lados. Por uno, la política general del Arts Council apela a la necesidad de que las autoridades municipales se vayan haciendo cada vez más responsables del apoyo a las artes en sus circunscripciones respectivas y colaborando estrechamente con el Council. Por otro, los recortes y limitaciones del Gobierno central les impiden desarrollar con desahogo una política generosa de subvención a las artes.

OTRAS INSTITUCIONES Y ORGANISMOS

En mucha menor proporción, pero con aportaciones sustanciosas, otros organismos y departamentos gubernamentales colaboran también en la subvenciones a las artes. El British Council, por ejemplo, lo hace cuando se trata de subvencionar salidas y cooperaciones con el extranjero. La Association of Business Sponsorship for the Arts, encargada de fomentar y desarrollar patrocinadores dentro del mundo de los negocios. El Ministerio del Interior, a través del "Programa de Ayuda Urbana". El English Tourist Board y el Welsh Tourist Board aportan generosas subvenciones cuando los proyectos ayudan a promocionar el turismo de la zona.

En conclusión, es casi norma general que una compañía teatral disponga de subvención de más de dos o tres organismos, cuyas cantidades sumadas completan el presupuesto necesario para su mantenimiento. Entre las ventajas, está la mayor flexibilidad e independencia que varios "benefactores" pueden facilitar, pero la gran desventaja para muchas de ellas se sufre cuando surgen tensiones entre las autoridades competentes y cada una presiona a la otra a hacerse cargo de aportar más subvención. En medio de una atmósfera tensa y de inseguridad, consumiendo energías en hacer valer su caso y buscar al mismo tiempo un posible sustituto que aporte dinero, la compañía en cuestión suele ser siempre la perdedora.



Escena de "La casa de Bernarda Alba" dirigida por Nuria Espert en el Lyric Hammersmith.

“EL TEATRO SIEMPRE NECESITA MÁS DINERO”

Ian Brown, dramaturgo con experiencia en diversos campos del teatro, es director del Departamento de Teatro desde octubre de 1986. ¿Cuál fue su impresión sobre el estado del Departamento de Teatro cuando empezó a trabajar en él?

—“Había estado trabajando en el “Informe de Teatro” desde noviembre de 1985. Mi impresión está basada principalmente en los estudios que habíamos hecho entonces. Está claro que hay problemas respecto al dinero que había disponible para el teatro, no un enorme problema, pero sí palpable, y tengo la impresión de que el personal está trabajando muchísimo y bajo presión en este momento.

Mi idea de lo que se necesitaba hacer al aceptar el empleo, era recapacitar sobre lo que se puede hacer con el dinero disponible, cómo distribuirlo y cómo invertirlo.

Hay muchos beneficiarios con una subvención muy por debajo de lo necesario y otros, sin embargo, con una subvención muy alta.

Creo que este año tenemos que pensar si es o no algo bueno y si no lo es qué se puede hacer”.

—¿Está de acuerdo en que existe una crisis en el teatro, una crisis en general y que el teatro necesita más dinero?

—“El teatro siempre necesita más dinero, y si se emplea bien se pueden obtener buenos resultados. Nunca he visto una producción de teatro, al menos en el teatro provincial, a la que no se hubiera podido dedicar un poco más.

Pero creo que hay gran peligro al pensar que el dinero es la respuesta a todos los problemas y no es así, depende más de la creatividad y de pensar en la forma adecuada de emplear ese dinero.

Hay áreas del teatro que tienen un presupuesto muy bajo, el teatro a nivel de barrio, a nivel de comunidad, el teatro en la educación, y no es sólo una cuestión de dinero, sino de regulaciones.

Creo que la crisis que el teatro sufre en este momento, no es solamente por falta de dinero, pero uno hace lo que puede con el dinero que dispone, y ése ciertamente es uno de los niveles de la crisis, pero eso no necesariamente afecta al trabajo creativo, a menos que se esté completamente obsesionado con la búsqueda del dinero y, como consecuencia, se descuide la creatividad. Eso solamente puede ocurrir si el dinero no ha sido distribuido de forma adecuada. La cuestión que debemos afrontar es pensar en cómo emplear el dinero en los próximos diez años”.

PROBLEMAS Y PRIORIDADES

—¿Cuáles cree que son los problemas del teatro en este momento?

—“Según el Informe de Teatro, la crisis principal en este momento es sobre la necesidad de apoyo en el campo de crecimiento del teatro británico, incluye, por ejemplo, el teatro de la comunidad negra, teatro para la gente joven, teatro de gira, que es muy eficiente a la hora de proporcionar un teatro a buen precio y de gran calidad, y cómo subvencionar eso, es el problema principal”.

—Antes del Informe, ¿estaba usted trabajando en esa dirección?

—“Sí, sí, esa era en gran parte la tendencia del Departamento de Drama, pero la investigación ha respaldado mucho eso y recomienda una más amplia investigación en el teatro de los jóvenes, teatro de la comunidad o de barrio”.

—¿Qué prioridad tiene el Departamento de Drama en este momento, ampliar el número de subvenciones o concentrarse en los existentes y mejorar su calidad?

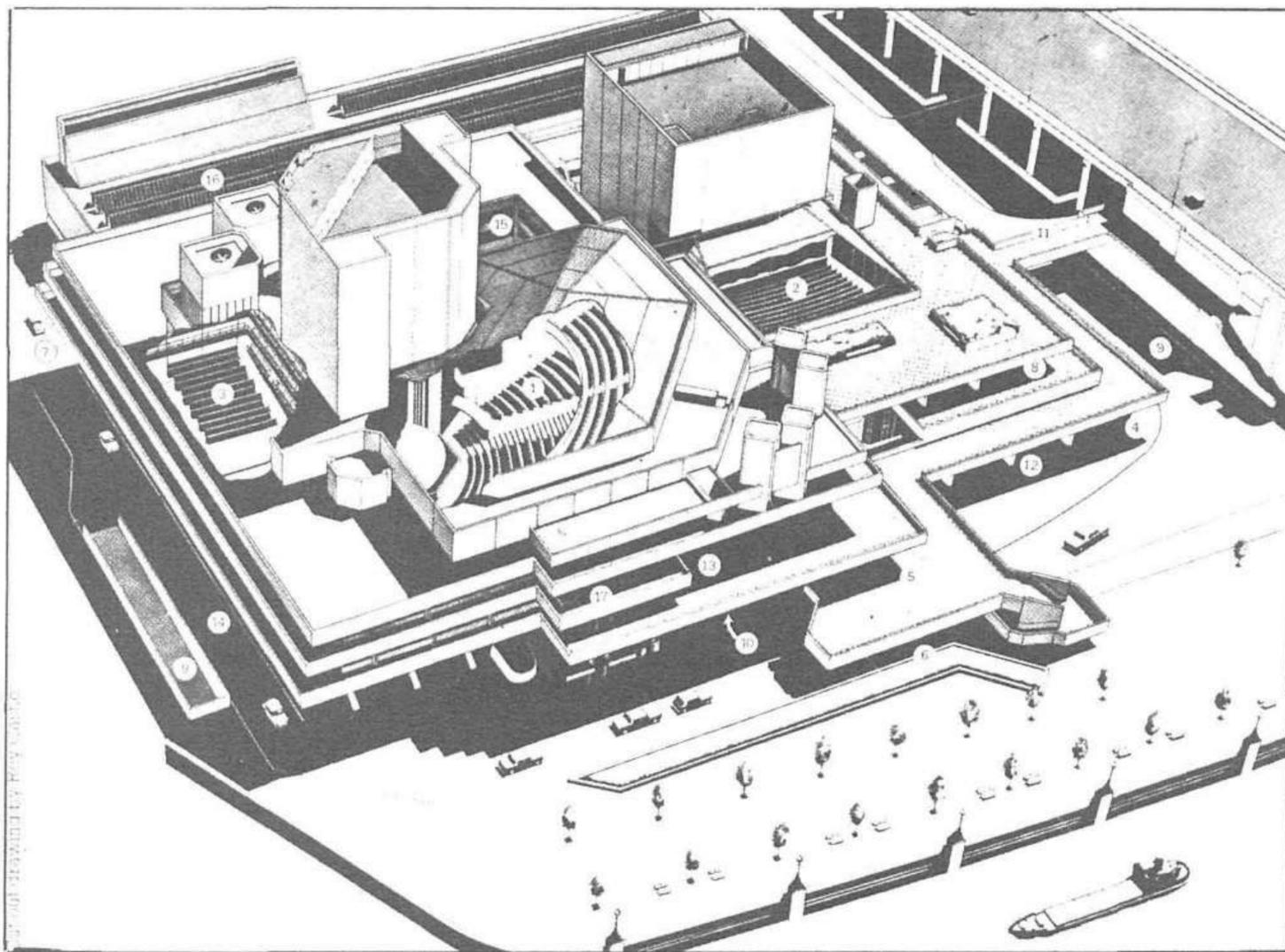
—“La pregunta implica que no hay un nivel elevado en el trabajo y de hecho sí lo hay.

Creo que es una cuestión de saber lo que se está intentando hacer, no es una cuestión sólo de dinero, sino de saber lo que se quiere alcanzar, saber la mejor forma de hacerlo y los recursos apropiados para conseguirlo y hacerlo en una situación que tenga sentido, pues no tendría sentido pedir 400 teatros para repertorios en todo el país para hacer un mejor trabajo. No pueden hacerse, ya que no tenemos dinero.

Por eso debemos preguntarnos ¿cuál es la mejor forma de alcanzar mejor calidad y que esté de acuerdo con la calidad apropiada para ese aspecto del teatro y extenderlo de forma sensata por todo el país? Ese es el gran problema. Hay teatros regionales haciendo un trabajo de gran calidad y con presupuestos muy limitados”.

—¿Está pensando en cortar las subvenciones en algún grupo en particular este año por la falta de dinero?

—“No, dejamos a las compañías nacionales con el mismo presupuesto del año pasado y hemos distribuido el resto del dinero a otras compañías. Hemos re-



Maqueta de las instalaciones del National Theatre en South Bank.

—“En comparación con otros países de la Comunidad Económica Europea, Gran Bretaña es uno de los países más severos en cuanto al IVA (15 %). Creo que es uno de los dos únicos que aplican un porcentaje completo para actividades culturales. Algunos países no tienen y otros optan por cargar la mitad.

Sin duda ninguna, hay mucho dinero implicado. Las compañías de teatro que el Arts Council mantiene ganan aproximadamente 50 millones de libras esterlinas al año en taquilla y pagan el 15 % en IVA que son siete millones y medio de libras y no creo que tratándose de tal cantidad de dinero Hacienda quisiera prescindir de esa cantidad en este momento, pero si lo hiciera por alguna razón, el teatro recuperaría siete millones y medio”.

—¿Piensa que el Arts Council tiene alguna opinión en este sentido?

—“No, sólo puede intentarlo”.

—¿Cree que debería pagarse IVA?

—“Personalmente pienso que todo esto es irónico, porque uno puede leer una obra de teatro sin pagar IVA porque los libros están libres de impuestos, pero si quieres ver la obra, tienes que pagar el 15 % de IVA. Me sentiría mucho mejor, aunque no puedo decirlo por el Arts Council, si se hiciera un ajuste teniendo en cuenta el resto de los países de la Comunidad. Sin duda, ayudaría al teatro”.

—Evidentemente, el dinero es un problema a la hora de desempeñar el trabajo pero hay otras críticas como la burocracia y el dinero que se gasta en la administración del Arts Council.

—“Es difícil contestar a eso. Mi Departamento está trabajando en este momento con un 3 ó 4 % del presupuesto dedicado a la administración, y creo que es muy eficiente, pero pienso que de cara al público tiene que existir alguna forma de burocracia, hay que saber dónde va el dinero, si se ha empleado bien y eficazmente, etc.”.

—¿Piensa que es posible reducir los gastos en la administración?

—“Constantemente buscamos posibilidades para el Arts Council. Creo que la razón por la que las Asociaciones Regionales de las Artes (Regional Arts Associations) tienen problemas, es que hacen otro tipo de trabajo y tienen gastos diferentes y a veces superiores a los del Arts Council. Mi opinión personal es que la burocracia en sí misma no es mala, si hace algo que merece la pena, creo que lo que la gente critica es cuando lo que hace es totalmente inútil”.

—¿Qué piensa de la eficacia de la Jun-

ducido el presupuesto a una compañía de teatro en Bristol, pero ha sido una cuestión de negociaciones con el ayuntamiento local, pues tenemos una mezcla de fondos del National Arts Council.

En este caso, el Ayuntamiento ha planteado muchas dificultades a la hora de pagar nuestra parte correspondiente durante muchos años y al final hemos decidido no seguir pagando si ellos ni siquiera pagan la parte que les corresponde.

Ese es el único caso. La mayoría de los beneficiarios reciben menos, pero hay algunos en ciertos sectores prioritarios que han recibido mucho más de lo normal”.

—El objetivo principal al mantener el mismo presupuesto para las compañías nacionales y la RSC, ¿es el redistribuir los fondos entre otros grupos?

—“Sí. Está claro que las compañías nacionales de teatro se han reservado una gran parte de los fondos. En 1970-71 se quedaban con un 30 % de los fondos del Teatro Nacional, en 1985 un 48 %”.

—¿Cómo ve la parte de los “sponsors” como tal?

—“Es un área en desarrollo, es un campo en el que se está consiguiendo una mayor competencia, un área en la que se necesita a alguien que sepa del

tema y cómo funciona el teatro para poder ponerlo en funcionamiento.

El que el Teatro Nacional o la RSC o cualquiera de las otras compañías estén logrando un 3 % del volumen total de dinero que mueven, hay que considerarlo una cifra interesante, un indicio de que las compañías están consiguiendo algo al alcanzar un porcentaje como ese.

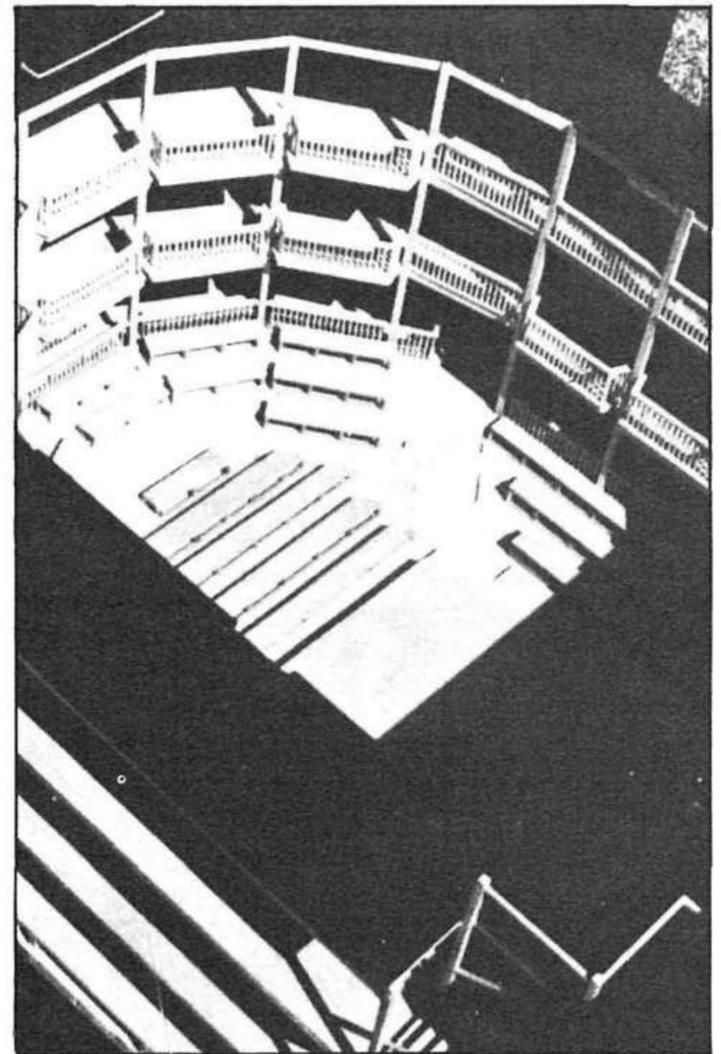
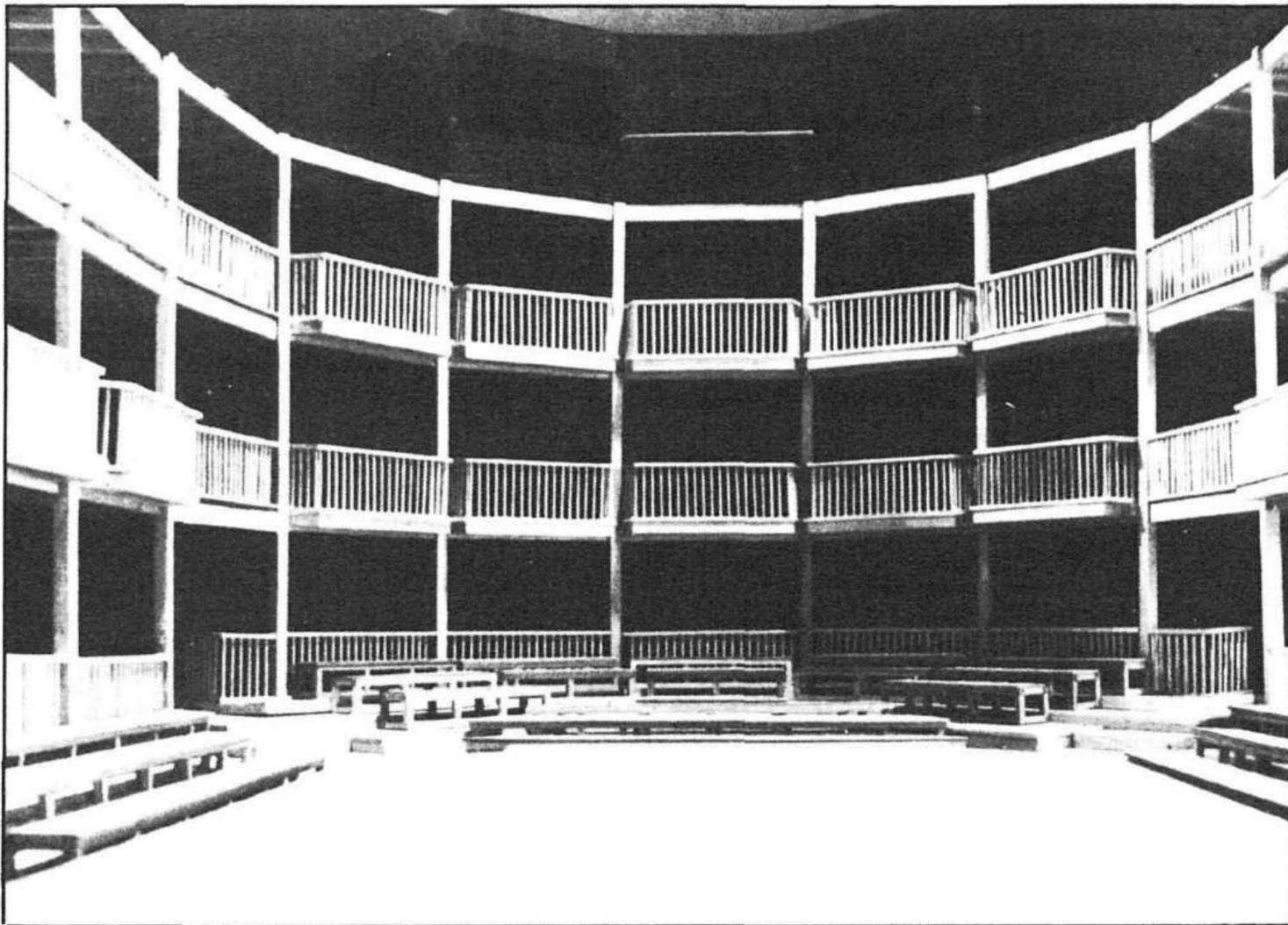
Hay un problema en este país, relacionado con la ley de impuestos, pues una vez que se pasa de cierta cantidad, deja de ser atractivo para las compañías poner dinero en cualquier clase de beneficencia”.

—¿Ve algún lado positivo en la parte de los “sponsors”?

—“Ciertamente se está avanzando, no es un sustituto y nadie lo ve así. Existe la dificultad de cómo hacerse cargo del dinero que se recauda por financiación pública y de las taquillas, porque es muy incierto. En general, lo que buscamos es que sea bueno para proyectos concretos, inversión de capital, restauraciones, cambios, equipo o para una especial producción con un creativo “input” en el que la gente pueda aportar dinero”.

15 % DE IVA

—Otro problema es el IVA en las artes.



Maquetas del Swan Theatre, la quinta sala de la Royal Shakespeare Company.

ta de Teatro del Arts Council? Ha sido ampliamente criticada, ¿no?

—“Sí, es cierto. Se dará cuenta de que las cosas han cambiado en el último año y lo han hecho intencionadamente porque el Arts Council y el nuevo presidente de la Junta de Teatro, sir Brian Rix, y yo como director del Departamento de Drama tuvimos la idea de que la Junta necesitaba ser reforzada y muchos de sus miembros han sido elegidos por una organización profesional. Sabemos que sus componentes son competentes porque han sido elegidos por esas organizaciones y tenemos algunos de los mejores”.

—¿Es éste el principal cambio?

—“Ha empezado anteriormente, pero desde octubre se ha acelerado. Seguimos una norma muy clara y es hacer de la Junta una Junta de Expertos. No quiero ser descortés con las personas que formaban parte de él hace unos cinco años, algunos eran muy competentes, pero daba la impresión de que habían sido nombrados de un grupo pequeño, por un sistema poco claro, una especie de vieja amistad”.

—Una de las principales recomendaciones del Informe de Teatro es el nombramiento de un Consejo de Teatro, con más poderes.

—“Creo que llevará tiempo, es parte de un largo debate. Hay dos partes en cuanto a reglas constitucionales. Primero, el Arts Council no puede establecer una norma teatral sin una directiva de música o danza y tiene que decidir si quiere hacerlo o no, lo cual puede significar un problema para el Arts Council mismo. Por otra parte, la relación entre el Arts Council y las Asociaciones Regionales de las Artes, y dentro de esta relación hasta qué punto debería existir una conexión y, por último, hasta qué punto el centro debería modificar el trabajo de las regiones”.

—Otro punto importante respecto al dinero es que debería ser distribuido por períodos de tres años y no anualmente. ¿Cree que hay alguna posibilidad?

—“Creo que sí, aunque no funcionaría en todos los casos. Para algunos beneficiarios sería difícil hacer tal asignación debido a la naturaleza del trabajo, puesto que a veces es un poco volátil en cuanto a los planes y en cuanto a la forma de avanzar, pero para compañías grandes con planes a largo plazo sería una buena idea. Y creo que no tardará”.

—¿Cree que sí?

—“Creo que sí, pues cuando sir William fue propuesto como presidente del Arts Council, la señora Thatcher dijo que

estaba interesada en el tema y por esta razón pienso que puede haber alguna posibilidad”.

—¿Qué opina de las críticas al Gobierno y al Arts Council, de la cercanía que existe entre ellos y de los rumores de que a veces el Arts Council se convierte en el portavoz del Gobierno? ¿Está de acuerdo?

“EL ARTS COUNCIL ESTÁ MEJORANDO MUCHÍSIMO”

—“No, es particularmente Peter Hall quien dice esto recordando siempre el pasado. Cuando él formaba parte del Arts Council y de la Junta de Drama, todo era perfecto, es como volver a la niñez, cuando siempre brillaba el sol. En una conferencia sobre “Política, poder y dinero”, mencionó esto mismo y cuando le pidieron que diera un ejemplo, dio uno de 1965, que es precisamente en la época en que todo era más sencillo y se supone que no había interferencia del Gobierno.”

El Arts Council está mejorando muchísimo, pensando en cómo debería juzgar y entender lo que sus beneficiarios están haciendo, si se tienen en cuenta las fuertes decisiones que tuvieron que tomar, como las reducciones de 1980”.

—Estas reducciones afectaron a 41 instituciones en total. ¿Cuántas fueron en el campo del teatro?

—“No recuerdo exactamente, pero más de veinte”.

—¿Cuál fue la razón principal? ¿Artística?

—“Sí, básicamente, normas artísticas, previsión estratégica, como algunos teatros en esa zona en particular”.

—Uno de los principales problemas es el de las regiones. ¿Piensa que este problema puede ser resuelto?

—“Vamos a trabajar mucho. Intentaremos y tengo que decir que del dinero que ahorramos de las compañías nacionales que mantienen el mismo presupuesto, una suma relativamente pequeña, fue a parar a un beneficiario de Londres y éste está relacionado con la nueva escritura, el resto del dinero fue a compañías de giras que abastecen a las regiones, o a compañías regionales con local propio”.

—Con las asociaciones regionales, ¿está usted de alguna forma trabajando más cerca? ¿Tiene nuevas ideas para operar con ellos y darles más dinero?

—“El Informe sugiere que hay que dar lugar a una relación entre la Junta de Teatro o la directiva con las asociaciones regionales y creo que ese es un tema de negociación en este momento. Creo que cuando las asociaciones regionales se estaban desarrollando existía una gran diferencia en cuanto a la calidad de los administradores del Arts Council, pero eso era hace seis o siete años. Hoy día hay excelentes administradores en las Asociaciones regionales”.

—“El problema de la nueva escritura no es grande, porque de hecho mantiene su posición. Aproximadamente el 13 % de las obras que se han hecho en el teatro regional inglés son nuevas obras, que es una por temporada como media”.

—De todas las recomendaciones del Informe, ¿cuáles son sus prioridades, aunque no pueda tratar todas a la vez?

—“El desarrollo regional, y en eso incluyo giras”.

—Como director del Departamento de Teatro, ¿qué piensa del Departamento de Drama? ¿Qué no está haciendo y qué debería hacer?

—“Lo que no está haciendo es relacionarse con otras áreas del teatro que no están directa o indirectamente subvencionadas. Si estuviera relacionado tendría otra visión del teatro en Inglaterra, hay una recomendación que hace el Informe de Teatro, que esta relación debe existir y algo estamos avanzando en ello. Creo que nuestro papel está cambiando



Roger Rees y Brian Blessed en "Hamlet".

COOPER

sutilmente y hoy no somos vistos solamente como un departamento de subvenciones, como en los años setenta.

Aún tenemos ese papel, pero orientado más al desarrollo de intercambio de información, de ideas para mejorar, que se pueden comunicar a nivel nacional o internacional. Por eso, cuando nuestros administradores van a otras compañías no solamente miran lo que esa compañía hace, sino que están atentos a las ideas que puedan aportar para ser creativas, eficientes o mejores en términos de comercialización o cualquier otra cosa. La cuestión es que se convierta en canales de información, y eso es lo que en este momento estamos intentando desarrollar”.

MÁS FLEXIBILIDAD

—¿Alguna política que ha de seguirse a largo plazo?

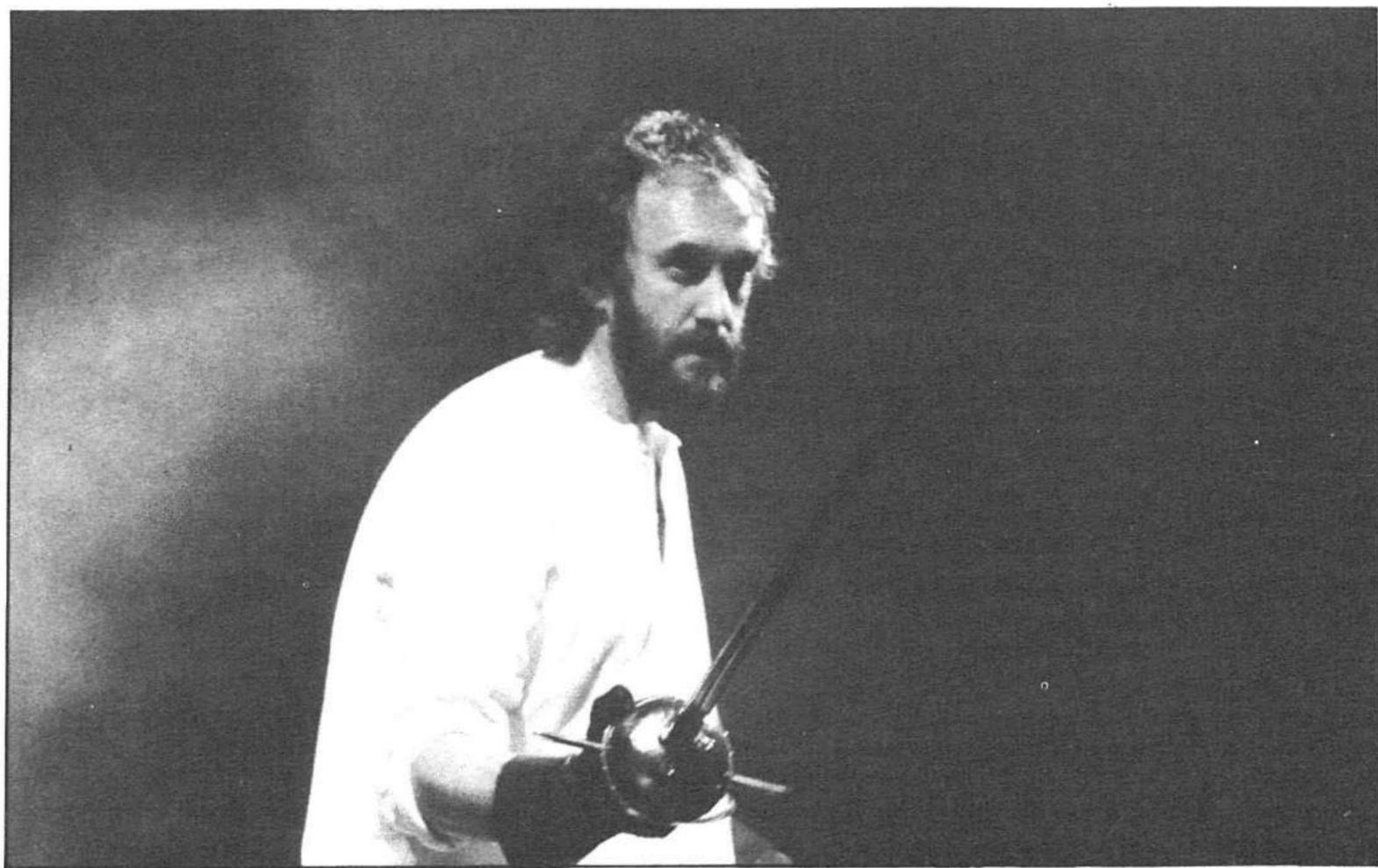
—“Estoy empezando a ver el Informe del Teatro de mañana, la segunda parte del Informe creo que tocará interesantes temas como: la forma de subvencionar y por qué deberíamos hacerlo en el teatro educativo y en otros aspectos que estamos considerando, y quiero ver eso antes de considerar ningún otro aspecto a largo plazo. Lo que sí me gustaría hacer es poder realizar este trabajo de manera que fuera posible responder con más flexibilidad a nuevos desarrollos.

He visto demasiadas compañías nuevas, muy buenas y prometedoras, surgir en los últimos cinco años y que han sido aniquiladas por falta de dinero que apoyara su desarrollo y les diera seguridad. Compañías importantes a nivel internacional como Impact Theatre, que tienen un perfil internacional, y que al no tener ningún tipo de subvención se han derrumbado”.

—¿Tienen las nuevas compañías problemas en conseguir la subvención del Arts Council?

—“Sí, es cierto, tienen dificultades. Estamos trabajando en ello, pero hay un problema, y es dónde conseguir dinero. Este año lo hemos hecho con una compañía antigua de teatro llamada Tara Arts. Esta compañía ha sido puesta bajo una subvención anual con vistas a ser convertida en un beneficiario asiduo del Arts Council en un futuro inmediato, y cuando digo inmediato quiero decir el próximo año, si todo sale bien”.

(Traducción de la entrevista: Isabel Sánchez Carabias).



**INFORME DEL
ARTS COUNCIL**

"EL TEATRO ES PARA TODOS"

Reproducimos a continuación un extracto de las recomendaciones principales y sobre las tendencias clave contenidas en el "Informe del estudio sobre el teatro profesional en Inglaterra", realizado en 1986 bajo la dirección de sir Kenneth Cork, por encargo del Arts Council de Gran Bretaña.

1 SUMARIO DE LAS PRINCIPALES RECOMENDACIONES

15. El informe hace 95 recomendaciones en total. Todas ellas hechas dentro del contexto de las propuestas de que debería formarse una Junta de Teatro que se hiciera responsable de la política y supervisión de todo el teatro en Inglaterra, cualquiera que sea su subvención básica, con una continua devolución a las Asociaciones Regionales de las Artes en relación a la política e inversiones en sus regiones. Dentro de este marco, las principales recomendaciones del informe están resumidas como sigue:

COMPAÑÍAS NACIONALES

a) El *National Theatre* y la *Royal Shakespeare Company* deberían hacerse responsables en mayor medida de hacer giras por las provincias inglesas y ofrecer sus locales a compañías y artistas internacionales.

PRINCIPALES COMPAÑÍAS EN LAS PROVINCIAS

La Junta de Teatro del Arts Council debería designar un número limitado de

compañías, unas seis en principio, como compañías nacionales en provincias.

c) Debería formarse una Junta Coordinadora para las compañías nacionales.

OTRAS COMPAÑÍAS PROVINCIALES CON LOCAL PROPIO

d) Que se devuelva a las Asociaciones Regionales de las Artes la responsabilidad sobre las compañías de provincias que se vayan sumando.

DE GIRA EN LOCALES DE TAMAÑO GRANDE Y MEDIANO

e) Debería darse la responsabilidad de hacer giras por toda Inglaterra a cinco compañías subvencionadas por el Arts Council.

EL WEST END

f) Deberían tomarse medidas para favorecer las inversiones en las producciones del West End.

g) Debería informarse del precio inicial y el porcentaje añadido a los espectadores teatrales que compran sus entradas a través de un tercero.

NUEVO TRABAJO

h) Debería designarse una serie de compañías teatrales de Londres y provincias, de distinta amplitud y capacidad, como nuevos teatros nacionales dedicados a la nueva escritura y darles subvención suplementaria en relación al nivel que alcancen en el fomento de la nueva escritura y en base a su política respecto al desarrollo de nuevos textos.

TEATRO DE LA COMUNIDAD NEGRA

i) En los próximos cinco años debería

dedicarse especial atención a los responsables del teatro de la comunidad negra, especialmente personal administrativo y técnico.

¿UN TEATRO MÁS AMPLIO PARA EL FUTURO?

j) Debería hacerse un mayor y más detallado estudio de aquellas áreas, incluido el Teatro para la Juventud y el Teatro de Comunidad, que establecen nuevas relaciones entre el teatro, otras formas de arte y la comunidad.

TEATRO EN LA COMUNIDAD

k) El Departamento de Teatro del Arts Council y las Asociaciones Regionales de las Artes deberían considerar el lugar del teatro amateur en cualquier tipo de tratamiento nacional o por regiones.

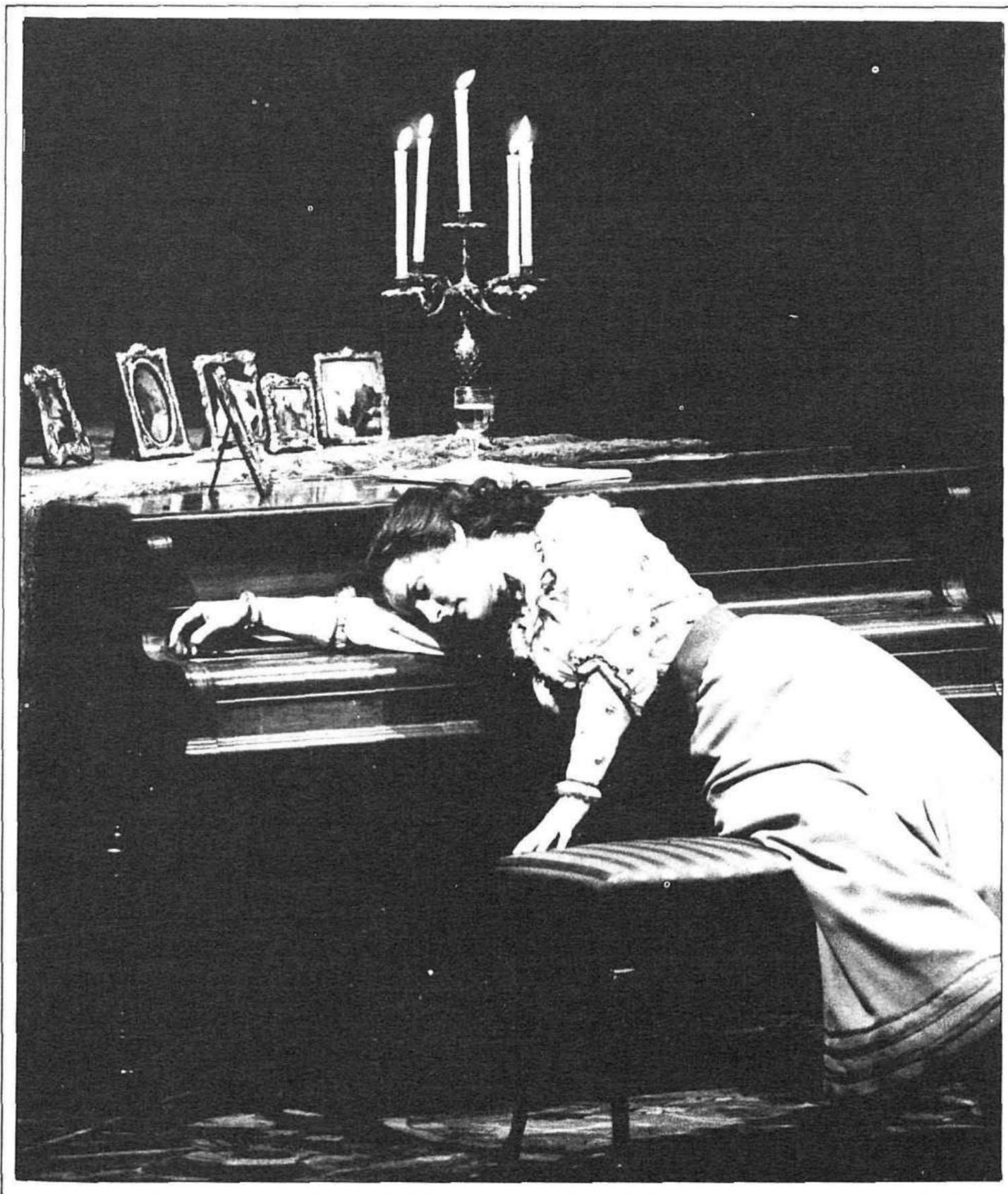
LOS LOCALES DE LOS TEATROS

l) Debería establecerse una nueva reinversión de capital para locales de teatros y mantener un centro nacional de asesoramiento en problemas de renovación de capital.

LA PROFESIÓN

m) Los directores artísticos deberían trabajar bajo contratos de carácter fijo de entre tres y cinco años, renovables después de una atenta revisión. Estos contratos deberían permitir permisos sabáticos con paga íntegra por no más de seis meses y no menos de dos meses cada tres años.

n) Deberían adoptarse una serie de medidas para estimular a las mujeres a procurar y lograr puestos relevantes en los teatros.



"Dalliance", de Tom Stoppard, versión de "Liebelei" de Schnitzler (National Theatre, 1986).

o) La parte proporcional de una empresa de teatro sobre los ingresos conjuntos de la compañía y todos sus empleados (excepto autores) que participen en producciones exhibidas en teatros comerciales no debería ser menos del 50 %, y la negociación del uso de los ingresos deberían llevarla a cabo conjuntamente la compañía y su director.

FORMACIÓN

p) Los alumnos de escuelas de teatro acreditadas deberían estar incluidos en el sistema obligatorio de becas.

GERENCIA

q) Deberían potenciarse los programas para desarrollar y consolidar técnicas de mercado.

SUBVENCIONAR EL FUTURO

r) Todas las donaciones benéficas (incluidas becas) deberían tenerse en cuenta en la deducción de impuestos y, como en los Estados Unidos, deberían ser deducibles hasta el 10 % de los beneficios brutos.

s) La BBC debería pagar un 1 % del

importe de su licencia a un fondo para el teatro que fuera administrado por el Arts Council a través de su Departamento de Teatro, y las compañías independientes de televisión deberían pagar una suma similar, en reconocimiento por la formación, experiencia y aportación de nuevas obras que el teatro vivo provee y de las que la televisión y radio se benefician.

t) El Gobierno debería establecer un fondo de cinco millones de libras anuales para el desarrollo del teatro con carácter inversor, administrados por el Arts Council a través de su Junta de Teatro en conjunto con las Asociaciones Regionales de las Artes con el fin de sustentar nuevos proyectos que creen más producción, mayor empleo y nuevos ingresos para el Gobierno que justifiquen la inversión inicial.

EL ARTS COUNCIL Y LAS ASOCIACIONES REGIONALES DE LAS ARTES

u) La Junta de Teatro del Arts Council debería reconstituirse como Consejo de Teatro en el que el Arts Council habría delegado la responsabilidad y autoridad necesarias para:

- I. formular la política nacional
- II. asesorar a las Asociaciones Regionales de las Artes
- III. promover los intereses del teatro como un todo
- IV. asignar subvenciones a las compañías de importancia a nivel nacional
- V. evaluación

v) Las Asociaciones Regionales de las Artes deberían:

- I. hacerse responsables de la mayoría de los beneficiarios de provincias
- II. formular políticas regionales junto con el Consejo de Teatro
- III. encargarse del personal, evaluación y recursos financieros
- IV. aumentar la conexión entre el Consejo de Teatro y las juntas regionales responsables del teatro.

w) El ciclo de planificación y subvención para teatro debería funcionar sobre una base rotativa de tres años.

2

TENDENCIAS CLAVE

16. Esta sección del informe muestra ciertas tendencias en el teatro de Inglaterra en los últimos quince años y alguno de los puntos de actualidad más importantes y que se tratarán más tarde en el informe.

TENDENCIAS CLAVE

17. El apéndice D expone detalladamente las tendencias en el teatro en los últimos 15 años. El apéndice muestra estas tendencias clave:

REPERTORIO

a) El repertorio de los teatros apoyados por el Arts Council muestra un descenso en la representación de teatro clásico de un 20 % de las producciones en los primeros años setenta a un 13 % en los primeros años ochenta, y un aumento en musicales de un 6 % a un 8 % y obras de Alan Ayckbourn de un 3 % a un 6 %.

b) El equilibrio y variedad de repertorios en el norte y sur de Inglaterra es muy distinto. En el sur, excluyendo Londres, los clásicos forman el 16 % del repertorio y las obras nuevas constituyen el 7 %. En el norte, los clásicos forman el 8 % y las obras nuevas el 17 %.

NIVELES DE AUDIENCIA Y BENEFICIOS ADQUIRIDOS

c) El teatro oficial subvencionado generalmente ha logrado mantener y aumentar la audiencia, y en los últimos diez años ha elevado los beneficios por venta de entradas en un 51 %.

LOS NIVELES DE LAS SUBVENCIONES DEL ARTS COUNCIL

d) En términos reales ha habido un descenso de un 5 %, en el total de fondos para el teatro del Arts Council entre 1979-80 y 1985-86.

e) La asignación conjunta del Arts Council para el National Theatre y la Royal Shakespeare Company ha aumentado de forma regular de un 30 % en 1970-71 a un 47 % en 1985-86.

f) El creciente apoyo del Arts Council al trabajo experimental de pequeña escala que se dio en 1981-82 ha perdido su impulso y desde entonces se ha reducido la ayuda en un 8 %.

g) Desde 1977-78 ha habido una disminución del 46 % en el apoyo a las giras teatrales patrocinadas por el Departamento de Giras del Arts Council.

ASIGNACIÓN DE SUBVENCIONES

h) Organizaciones importantes de apoyo al teatro han ido perdiendo fondos constantemente.

i) El total de la asignación de las compañías provinciales con local propio ha decrecido de un 62 % en 1970-71 a un 39 % en 1985-86.

j) En términos reales, el efecto de *Glory of the Garden* (1) ha sido el restablecimiento de la misma subvención de 1978-79 a los teatros de Leicester y Sheffield y dejar la mayor parte del resto de los teatros ligeramente menos favorecidos.

NÚMERO DE COMPAÑÍAS TEATRALES MANTENIDAS POR EL ARTS COUNCIL

k) Desde 1977-78, el número de compañías con local propio directamente sufragadas por el Arts Council ha descendido de 60 a 49 en 1985-86.

l) El número de compañías con subvención anual regular del Arts Council haciendo giras en locales pequeños ha descendido de 60 a 49 en 1985-86.

APOYO DE LAS AUTORIDADES LOCALES

m) Desde 1977-78, ha habido cierto descenso en el apoyo del Arts Council al teatro de provincias con local propio y un aumento en las subvenciones de las autoridades locales.

EMPLEO DE ACTORES

Según un estudio muestra, parece que ha habido una reducción del 14 % en el empleo de actores en el teatro desde la mitad de los años setenta.

EL CÁLCULO DE CAMBIOS EN LOS GRADOS DE SUBVENCIÓN

18. En este informe se analizan las tendencias de los subsidios del Arts Council a lo largo de la última década desde 1977-78. Hemos adoptado esta escala de tiempo porque provee una base consistente para hacer comparaciones. El proceso de traslado del National Theatre a su base de South Bank y el desarrollo de subvenciones para giras de pequeña escala se instituyó en los primeros años setenta. Estos dos desarrollos, entre otros, han afectado el modelo de subvención estatal y se establecieron en 1977-78. La elección de otros años tomados como base para comparar habría mostrado cambios incluso mayores en las subvenciones en términos reales.

TEMAS DE FONDO

19. En nuestras discusiones para preparar este informe han estado presentes los siguientes temas generales:

LA INTERDEPENDENCIA DE LOS SECTORES DEL TEATRO INGLÉS

20. El teatro en Inglaterra constituye un sistema interdependiente. El sector

de teatro privado necesita y ayuda, alternativamente, al sector teatral subvencionado por el Estado. Esto se reconoció en el informe de 1970 Theatre Today, que proponía al Theatre Investment Fund que se favoreciese esta interdependencia. La afluencia de talento e ideas entre elementos provistos por el teatro, televisión y cine es uno de los aspectos más alentadores del estado actual del teatro en Inglaterra. Las recomendaciones de este informe beneficiarán, por tanto, no únicamente al teatro subvencionado por el Estado, sino a todos los aspectos del teatro, cine y televisión.

PRINCIPIOS DE ASIGNACIÓN DE SUBVENCIONES

21. El actual nivel de asignación de subvenciones para las compañías parece estar establecido por experiencia y dedicación, tanto como por revaluación sistemática de lo que es el nivel apropiado para la actividad de un teatro particular. A menudo, el nivel inicial de asignación de subvenciones del Arts Council a las compañías parece haber provisto el nivel básico de la consecuente subvención sin tener en cuenta suficientemente los cambios de criterios, función y resultados. Por tanto, un tema de la mayor importancia es cómo puede desarrollarse la asignación de subvenciones para que responda mejor a las necesidades y logros actuales.

EL TEATRO Y SU COMUNIDAD

22. Como consecuencia de la gran variedad de "teatros" que existen hay divisiones en este sector, y una división muy importante es la existente entre aquellos que entienden el teatro como teatro basado en la comunidad y aquellos que lo entienden en términos de la gran importancia de un texto dado y el hecho de actuar en edificios teatrales. Tanto con base en la comunidad como con base en su local teatral, la fuerza del teatro inglés reside en su íntima relación con las distintas comunidades. Esto lo distingue del teatro en Francia donde incluso la política regional se impone desde el centro, o en Estados Unidos donde organismos de subvención nacional o estatal pueden imponer programas a organismos artísticos que soliciten subvención.

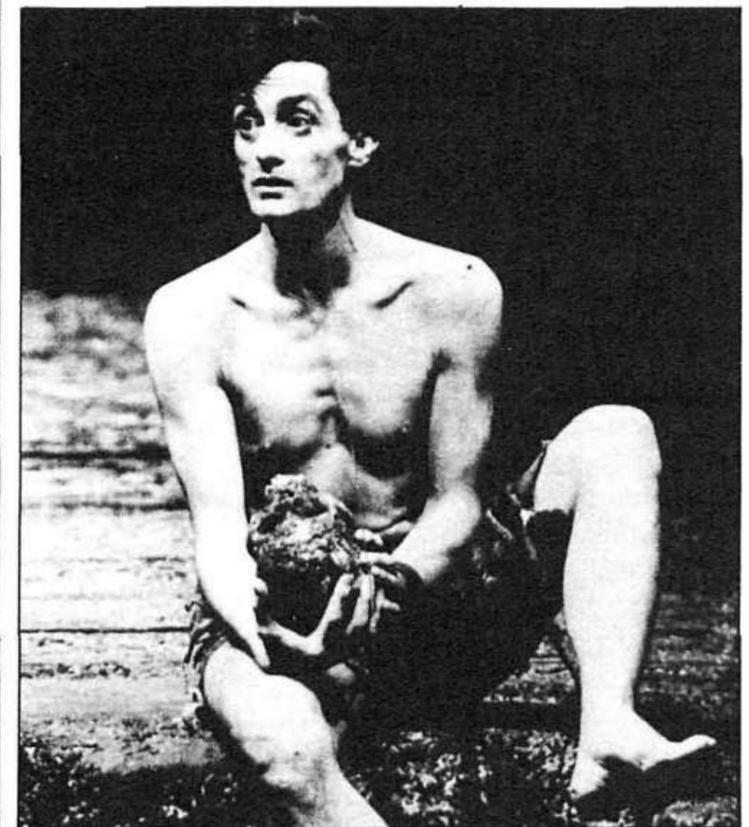
23. El sistema inglés, según ha evolucionado desde el Informe de Teatro de 1970, y según había ido desarrollándose anteriormente, es un sistema pluralista que permite que en algunos contextos sean apropiadas las provisiones de grupos ambulantes de provincias que hacen



55



Sobre estas líneas, "The Great Hunger", de Tom MacIntyre (Almeida Theatre); a la izquierda, "The American Clock", de Arthur Miller (National Theatre); abajo, Roger Rees en "Hamlet" (Royal Shakespeare Company).



giras, y en otros contextos resulten apropiadas las provisiones de grupos que poseen locales de gran tamaño.

24. Puede ser que mientras que la libertad y el pluralismo del actual sistema son admirables en cuanto que generan innovación y desarrollo, ahora el teatro inglés podría beneficiarse de una estrategia nacional y regional más racionales y de la propagación de una práctica excelente.

EL TEATRO Y EL SISTEMA EDUCATIVO

25. La asignatura de Teatro se introdujo en la educación secundaria a mitad de los años setenta. A pesar de que aún no puede accederse a esta materia en todas las escuelas, en el presente año de 30.000 a 40.000 alumnos elegirán la asignatura de Teatro entre otras. Esto indica el interés que actualmente existe en el país por el teatro.

CENTROS DE EXCELENCIA

26. Recientemente se ha expresado una y otra vez la idea de que el camino a seguir son los centros de excelencia. La idea de que sólo se puede obtener excelencia en un gran edificio teatral es totalmente errónea. Un punto de interés en las propuestas contenidas seguidamente en este informe es que la excelencia debería fomentarse y premiarse en todos los sectores del teatro inglés. El concepto de centros de excelencia debe abarcar trabajo entre lo mejor del teatro para la juventud, giras rurales de menor escala, teatro marginal, compañías experimentales y todas las demás secciones.

EQUILIBRIO NACIONAL Y REGIONAL

27. El informe *Glory of the Garden* proponía rectificar la relación entre la subvención concedida a Londres y provincias. Recomendaba tres zonas de desarrollo para el teatro. Esta recomendación se hizo a la vista del hecho de que en la última década, el peso de la subvención se había desplazado en beneficio de Londres.

28. Hemos analizado los efectos de las asignaciones del primer año para *Glory of the Garden*. Estas muestran que el desplazamiento de la subvención de Londres a las provincias todavía no se ha traducido en un beneficio para éstas. Por el contrario, de hecho, ninguna de las compañías del *Glory of the Garden* está en peor situación en términos reales de la que estaba.

29. El espíritu y los principios subyacentes del *Glory of the Garden* eran ad-

mirables, pero todavía no han penetrado completamente en el sistema ni se han subvencionado suficientemente. Estos desplazamientos en las subvenciones permitieron a algunas compañías teatrales reducir los déficit que habían acumulado durante años. Algunas compañías teatrales recuperaron las subvenciones que tenían siete años antes. La política del *Glory of the Garden* permitió a otras pocas compañías obtener dinero extra para proyectos específicos, y esto redujo parcialmente el presupuesto disponible para la mayoría de las compañías teatrales de provincias. Desafortunadamente el Arts Council y las Asociaciones Regionales de las Artes todavía no tienen acceso a subvenciones para nuevas empresas.

En conjunto, el efecto de esta política no es ni mejorar la generalidad de los teatros de provincias, ni desarrollar gran cantidad de nuevas actividades.

NIVELES DE SUBVENCIÓN Y RENTABILIDAD

30. Los dos informes principales de esta década, independientes del Arts Council y que han utilizado criterios estrictamente comerciales, han analizado en profundidad el trabajo realizado por dos compañías teatrales. Los informes Priestley y Rayner informaron, respectivamente, sobre la Royal Shakespeare Company y sobre el National Theatre. El Informe Priestley manifestaba que la subvención de la Royal Shakespeare Company era inferior a sus necesidades en un millón de libras, cantidad que entonces aportó al Gobierno a través del Arts Council. El Informe Rayner encontró que el National Theatre estaba adecuadamente subvencionado para el desarrollo de sus actividades normales, pero inadecuadamente para cumplir con la obligación de realizar giras y acoger compañías regionales e internacionales en sus escenarios.

31. Los miembros del informe, al reunirse con miembros de equipos directivos y de la profesión, han coincidido en que el teatro en Inglaterra normalmente tiene presupuestos que inhiben el riesgo y la innovación en el repertorio, el mantenimiento de compañías estables, los mejores niveles técnicos y suficientes actores para tener repertorios variados. Siempre que ha sido posible, los teatros han tomado la iniciativa de desarrollar actividad comercial suplementaria para mejorar sus ingresos, pero las presiones financieras, demasiado a menudo, han dado como resultado que se haya gasta-

do demasiada energía en crisis administrativas, en vez de satisfacer los niveles artísticos e incrementar y mejorar el marketing. Las restricciones han aumentado por el hecho de que las subvenciones durante años se han mantenido por debajo del nivel de inflación. La reducción de los repertorios de muchos teatros demuestra que el objetivo inicial e ideal de la ayuda estatal de promover innovación, riesgo y diversidad se está ahogando gradualmente por consideraciones prácticas de supervivencia financiera a corto plazo.

REMUNERACIÓN PROFESIONAL

32. Los mejores actores, que deberían enriquecer el teatro de todo el país, están a menudo confinados en Londres, porque pueden conseguir remuneraciones mayores en su trabajo en televisión, tanto en espacios dramáticos como en publicidad. Muchos se quedan en la capital y no actúan regularmente en provincias. En menor proporción este problema también se da entre los directores. La calidad del teatro de provincias se resiente de la capacidad de atraer, excepto en casos de lealtades personales, actores que se encuentran a mitad de su carrera. Cuando tales actores se trasladan fuera de Londres, o incluso cuando actúan en Londres, pero fuera de las compañías nacionales o del West End, reciben unos salarios muy bajos. Escenógrafos y otro personal laboral sufren la misma situación, al tiempo que también los autores teatrales están, en general, insuficientemente pagados.

CONCLUSIÓN

33. Si los problemas no se abordan ahora en los próximos cinco o diez años, el cine y las actuales compañías nacionales se van a distanciar excesivamente del resto del teatro de Inglaterra. Al atraer recursos para ellos puede producir inintencionadamente el colapso del teatro provincial itinerante en Inglaterra. Si la fuente de la que extraen sus ideas y talentos se seca, su propia supervivencia está en peligro.

34. Si no se recuperan los niveles de apoyo estatal al teatro itinerante de provincias que existían en la mitad y finales de los años setenta algunos teatros van a cerrar y desaparecerá la calidad del teatro itinerante.

(1) Informe del Arts Council: se buscaba una nueva política en la distribución de las subvenciones por la que las provincias deberían percibir más atención, dado el estado de desatención general comparado con Londres.

LAS SUBVENCIONES DEL ARTS COUNCIL

Cifras en libras esterlinas

| | National Theatre | R.S.C. | Compañías con sala | Compañías de gira Con "Proyectos" hasta 1977/78 | Proyectos | Nueva dramaturgia (^a) | Otras actividades | Depart. de giras | TOTAL |
|---------|---------------------|-----------|--------------------------|--|-----------|--|----------------------|---------------------|------------|
| 1970-71 | 375,384 | 275,486 | 1,360,621 | — | 34,511 | — | 24,406 | 113,354 | 2,183,762 |
| 1971-72 | 415,724 | 295,030 | 1,714,037 | — | 75,583 | — | 36,216 | 143,209 | 2,679,799 |
| 1972-73 | 395,637 | 382,000 | 2,095,535 | — | 129,741 | — | 42,747 | 195,186 | 3,240,846 |
| 1973-74 | 450,534 | 420,000 | 2,320,944 | — | 168,198 | — | 65,231 | 270,207 | 3,695,114 |
| 1974-75 | 1,017,500 | 694,250 | 2,984,157 | — | 270,993 | — | 33,350 | 316,305 | 5,316,555 |
| 1975-76 | 1,931,500 | 915,000 | 3,684,376 | — | 621,694 | — | 64,125 | 302,215 | 7,518,910 |
| 1976-77 | 2,436,500 | 1,005,673 | 4,536,723 | — | 1,001,879 | — | 104,000 | 370,833 | 9,455,608 |
| 1977-78 | 2,770,593 | 1,365,000 | 4,759,380 | 871,882 | 229,256 | — | 188,760 | 481,114 | 10,665,985 |
| 1978-79 | 3,401,500 | 1,838,486 | 5,781,556 | 1,174,736 | 224,591 | — | 179,974 | 518,679 | 13,119,522 |
| 1979-80 | 4,806,500 | 2,117,000 | 6,432,185 | 1,434,787 | 289,992 | — | 160,603 | 650,958 | 15,892,025 |
| 1980-81 | 5,188,000 | 2,535,934 | 7,360,759 | 1,763,759 | 352,441 | — | 114,513 | 730,592 | 18,045,647 |
| 1981-82 | 5,770,000 | 2,880,000 | 7,771,586 | 1,716,070 | 708,143 | — | 101,165 | 499,756 | 19,446,720 |
| 1982-83 | 6,550,000 | 4,075,000 | 8,953,788 | 1,794,172 | 632,724 | 79,845 | 41,000 | 548,645 | 22,675,174 |
| 1983-84 | 6,869,446 | 4,660,212 | 9,127,508 | 1,914,210 | 683,935 | 110,853 | 22,000 | 605,523 | 23,992,787 |
| 1984-85 | 7,005,870 | 5,286,000 | 9,596,354 | 1,983,950 | 680,518 | 123,892 | 22,000 | 535,195 | 25,233,799 |
| 1985-86 | 6,955,200 | 5,392,000 | 10,102,003 | 1,995,912 | 854,428 | 121,253 | 22,000 | 585,306 | 26,028,102 |

(^a) Incluida en "Proyectos y otras actividades" hasta 1982-83.

Fuente: Arts Council. "Informe del estudio sobre el Teatro en Inglaterra". 1986.

(Porcentajes aumento/disminución desde 1978/79 en términos generales)

| | National Theatre | R.S.C. | Compañías con sala | Compañías de gira | Proyectos | Departamentos de giras | Otros(*) (total) |
|---------|------------------|--------|--------------------|-------------------|-----------|------------------------|------------------|
| 1978-79 | +10% | +21% | +9% | +21% | -12% | -3% | -14% |
| 1979-80 | +34% | +20% | +4% | +28% | -2% | +4% | -44% |
| 1980-81 | +23% | +22% | +15% | +33% | 0% | 0% | -60% |
| 1981-82 | +22% | +23% | -5% | +15% | 81% | -40% | -69% |
| 1982-83 | +28% | +61% | +2% | +11% | +49% | -38% | -65% |
| 1983-84 | -26% | +74% | -2% | +12% | 52% | -36% | -64% |
| 1984-85 | +22% | +87% | -3% | +10% | +43% | -46% | -63% |
| 1985-86 | +12% | +76% | -5% | 0% | +49% | -46% | -66% |

(*) Becas específicas, nueva dramaturgia, etc.
Fuente: Arts Council: Informe... 1986.

TEATROS SUBVENCIONADOS POR EL ARTS COUNCIL
(Asistencia a funciones en miles de personas)
1970-85

| | 70-71 | 71-72 | 72-73 | 73-74 | 74-75 | 75-76 | 76-77 | 77-78 | 78-79 | 79-80 | 80-81 | 81-82 | 82-83 | 83-84 | 84-85 |
|---|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Provincias (1) | 2,732 | 2,844 | 3,069 | 3,039 | 3,453 | 3,379 | 3,641 | 3,440 | 3,388 | 3,199 | 3,240 | 2,893 | 2,847 | 3,090 | 2,986 |
| Número teatros de muestra | 37 | 38 | 39 | 42 | 42 | 42 | 42 | 40 | 41 | 36 | 36 | 36 | 36 | 35 | 35 |
| Londres (2) | | | | | 531 | 483 | 493 | 555 | 551 | 339 | 377 | 463 | 359 | 471 | 477 |
| Número teatros de muestra | | | | | 6 | 6 | 7 | 8 | 7 | 4 | 4 | 5 | 4 | 6 | 6 |
| National Theatre (3) | 435 | 425 | 296 | 314 | 353 | 334 | 827 | 669 | 796 | 734 | 872 | 1,018 | 972 | 862 | 760 |
| R.S.C. (3) | 636 | 691 | 686 | 634 | 691 | 674 | 786 | 815 | 718 | 862 | 819 | 755 | 898 | 927 | 923 |
| Media anual de asistencia por teatro (%) | | | | | | | | | | | | | | | |
| Provincias | 74 | 75 | 79 | 72 | 82 | 80 | 87 | 86 | 83 | 86 | 90 | 80 | 79 | 88 | 85 |
| Londres (2) | | | | | 89 | 81 | 70 | 69 | 79 | 85 | 94 | 93 | 90 | 79 | 80 |

(1) Todas las producciones por compañías con sala en residencia.

(2) Greater London (Área Metropolitana de Londres).

(3) Todas las producciones en sus teatros.

Fuente: Arts Council Statistic Unit: (Informe... Teatro 1986).

NOTA EXPLICATIVA.— Aparte de la subvención directa al National Theatre y a la Royal Shakespeare Company, y aparte de la asignación adicional al Departamento de Giras, el Arts Council divide en cuatro categorías principales su subvención anual al teatro:

- a) Compañías con sala propia.
- b) Compañías sin residencia permanente, cuyo trabajo se ofrece en giras por la geografía del país.
- c) Proyectos: subvención, no de acuerdo con una base regular/anual, sino a determinados proyectos de plazo variable. En la práctica, muchos de estos grupos reciben una subvención continua similar a las compañías anteriores, pero están clasificados en esta diferente categoría.
- c) Nueva dramaturgia: subvención específica para encargos de nuevas obras.

BIBLIOGRAFIA

EL TEATRO EN GRAN BRETAÑA: ADMINISTRACION, SUBVENCIÓN, FUNCIONAMIENTO. PANORAMA GENERAL.

ALLEN, John. *Theatre in Europe*, 1981.

ANSORGE, Peter. *Disrupting the Experimental & Fringe Theatre in Britain*. 1975.

Arts Council of Great Britain. *Annual Report*, 1985-86.

Arts Council of Great Britain. *Theatre is for all (Report of the Enquiry into Professional Theatre in England)*, 1986.

BALDRY, Harold. *The Case for the Arts*, 1981.

BEAUMAN, Sally. *The Royal Shakespeare Company: A History of Ten Decades*, 1982.

BROWNE, Terry. *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*, 1975.

CRAIG, Sandy. *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*. 1980.

CHAMBERS, Colin. *Other Spaces (New Theatre & The RSC)*. 1980.

ELSOM, John. *Theatre outside London*. 1971.

ELSOM, J. y TOMALIN, N. *The History of the National Theatre...* 1976

EVERSHED Martin, L. *The Impossible Theatre*. 1971.

GOORNEY, Howard. *The Theatre Workshop Story*. 1981.

Greater London Council. *The State of the Arts of The State*. 1985.

HEWINSON. *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*. 1981.

HUTCHISON, Robert. *A hard fact to swallow (The division of Arts Council expenditure between London & the English regions)*. 1982.

HUTCHISON, R. *The Politics of the Arts Council*. 1982.

MINIHAN. *The Nationalisation of Culture*. 1977.

MULLIN, Redmond. *AIM: A report on the Arts initiative & money project*. 1980-83.

MYERSCOUGH, John. *Facts about the Arts, 2 Research Report*). 1986.

NISSEL, Muriel (editado por). *Facts about the Arts (A summary of available statistics)*. 1983.

PICK, John. *Arts Administration*. 1980.

PICK, John. *The Theatre Industry. (Subsidy, profit & the search for new audiences)*. 1985.

PICK, John. *Managing the Arts? The British Experience*. 1986.

PICK, J. *The West End: Mismanagement & snobbery*.

Informe, Redcliffe-Maud. *The State of the Arts in England and Wales*. 1976.

ROWELL, George Y JACKSON, Anthony. *The Repertory Movement: A History of Regional Theatre in Britain*. 1984.

WILKIE, Roy y BRADLEY, David. *The*

Subsidised Theatre: Its organisation & audience. 1970.

Informes anuales de las Regional Arts Associations, Scottish Arts Council y Arts Council of Great Britain.

BIBLIOGRAFÍA ÚTIL SOBRE LA DRAMATURGIA BRITÁNICA CONTEMPORÁNEA

BIGSBY, C.W. *Contemporary English Drama/ Stratford-upon-Avon Studies*. 1981.

BOCK, Hedwig y WERTHEIM, Albert. *Essays on Contemporary British Drama*. 1981.

BULL, John. *New British Political Dramatists*. 1984.

ELSOM, John. *Post-war British Theatre*. 1979.

HAYMAN, Ronald. *British Theatre since 1955: A Reassessment*. 1979.

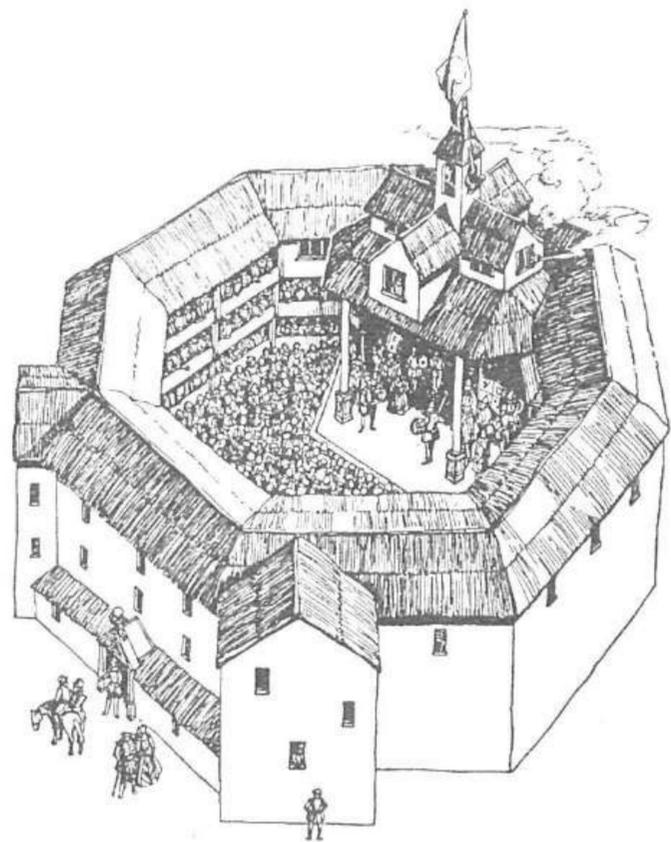
ITZIN, Catherine. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*. 1980.

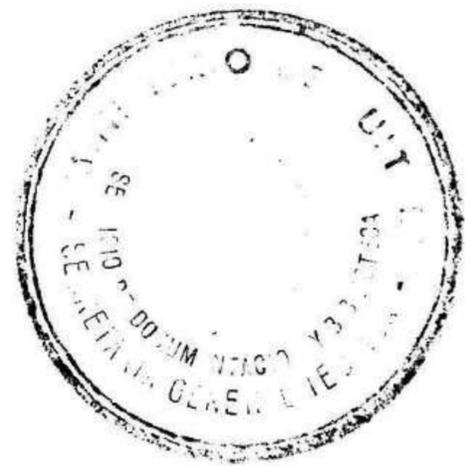
KERENSKY, Olg. *The New British Drama*. 1977.

TAYLOR, J. R. *The Second Wave: British Drama of the Sixties*. 1978.

TAYLOR, J. R. *After and After*. 1962, 2ª edición revisada 1969.

TRUSSLER, S. (editor). *New Theatre Voices of the Seventies*. 1981.





La visita del Institute of Contemporary Arts (ICA) al Festival de Granada de este año sirve de motivo coyuntural para este cuaderno monográfico, en el que se presenta una visión general —aunque no exhaustiva— de la situación actual del teatro en Gran Bretaña. El National Theatre, la Royal Shakespeare Company, el teatro comercial, el “fringe” y el funcionamiento del Arts Council son otros de los capítulos incluidos en esta monografía.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música