

Público y repertorio en el teatro español actual

POR ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES *

En agosto de 1832, un periodista, autor dramático, crítico teatral y, sobre todo, escritor costumbrista –Mariano José de Larra– publicaba uno de sus artículos más conocidos bajo el título *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* Han pasado ciento sesenta y tres años desde la fecha y en el teatro español andamos aún a vueltas con la misma pregunta.

No existen en España encuestas fiables y completas sobre el público teatral. Desde la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, se promovió en 1982 un estudio cualitativo que, pese a su indudable interés, presentaba por su propia naturaleza no pocas limitaciones¹. Más recientemente, en 1990, una encuesta general sobre hábitos culturales encargada por el mismo Ministerio² ha arrojado alguna luz, no exenta de contradicciones, sobre la cuestión. Pero el ámbito casi ilimitado que trata de abarcar –desde el libro hasta los museos, desde la televisión hasta el teatro, desde el cine hasta los bailes regionales...– obliga a una extrema prudencia a la hora de extraer conclusiones concretas sobre el mercado teatral.

Más recientemente aún, algunos locales de propiedad pública –por ejemplo, el Teatro Cervantes de Málaga y, muy en especial, el Gran Teatro de Córdoba– han realizado encuestas sobre sus respectivos públicos mucho más ajustadas y útiles, pero lógicamente muy limitadas al espacio social y geográfico en el que tales instituciones realizan su labor.

Y, sin embargo, en los medios teatrales españoles no se para de hablar del público. El manoseo del tópico sobre la «crisis del teatro» se atenúa o se agudiza según parezca que va más o menos gente al teatro. Las iniciativas teatrales de las Administraciones públicas encuentran mayor (o menor) justificación política y social cuando consiguen (o no consiguen) una suficiente rentabilidad social medida en número de espectadores.

* Crítico e investigador teatral. Miembro del consejo de redacción de la Revista ADE-TEATRO

El público, ese sujeto pasablemente desconocido, es el gran convidado de piedra de la cena teatral española desde hace aproximadamente década y media....

Los paradójicos efectos de la transición política

Hace quince años, en los albores de los ochenta, se hablaba con indisimulado optimismo de los síntomas de revitalización que registraba el mercado teatral español. O, al menos, el madrileño; lo cual, en un sistema teatral tan centralista –aunque cada vez menos– como el español, no era decir poco.

En aquellos momentos, los locales teatrales de la capital venían de sufrir una profunda sangría de espectadores que se había prolongado por espacio de tres años. Una sangría que había expulsado de dichas salas a un tercio del público y que había tenido lugar, paradójicamente, cuando la transición del régimen franquista a un sistema parlamentario parecía abrir mayores posibilidades de influencia social a un teatro que, durante los últimos lustros de franquismo, había mostrado una vitalidad esperanzadora.

Sería prolijo exponer aquí las razones de tan curioso y desgraciado fenómeno³, pero lo cierto es que en los albores de los años ochenta existía la impresión de que, en España, el teatro –devorado por otras ofertas culturales alternativas– interesaba cada vez menos. A finales de septiembre de 1979, uno de los semanarios de información general por entonces más influyente titulaba un extenso reportaje sobre la cuestión con un expresivo *Teatro, ¿para qué?*... Y, sin embargo...

De la crisis, a la «revitalización»

Sin embargo, a comienzos de abril de 1980, ese mismo diario publicaba un nuevo reportaje con un titular no menos expresivo: *El teatro español se reanima. La platea en*



“Almas y jardines”, de M. Borja/M. Seco. Dirección: Sara Molina. Teatro de las Sorámbulas. (1995).

alza⁵. ¿Qué había ocurrido en aquellos seis meses para que pudiera darse semejante vuelta de tuerca? Una cuidadosa mirada a la cartelera madrileña de aquella época permite detectar dos rasgos reveladores.

El primero, la consolidación de la oferta del teatro público. Hasta la creación del Centro Dramático Nacional (CDN) en 1978, el teatro público venía describiendo en España una trayectoria irregular e intermitente. Desde la puesta en marcha de dicho Centro –tan discutida y tan discutible en sus planteamientos–, la oferta pública adquiere permanencia, regularidad y hasta señas de identidad.

En efecto, el CDN tiende a especializarse desde entonces en montajes de gran formato, basados generalmente en textos de un amplio número de autores puntales del repertorio nacional y europeo (García Lorca, Valle-Inclán, Shakespeare, Brecht, Calderón, Cervantes, Chejov, Ibsen...), con extensos elencos encabezados por un nutrido puñado de actores y actrices de indudable «gancho» entre el público, dotados de escenografías ricas, sofisticadas y complejas, etc. Un tipo de espectáculo que, como veremos a continuación, conecta mejor con las nuevas exigencias del público (o con las exigencias del nuevo público, según se mire).

El segundo, una extraordinaria variedad en la oferta de los locales de propiedad privada. Se dan cita en ellos, por aquel entonces, no sólo las obras de los escritores nacionales de mayor trayectoria (Antonio Buero Vallejo, Josep Maria Benet i Jornet, Jaime Salom...) o de mayor éxito comer-

cial (Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán, Francisco Ors...), sino incluso –fugazmente– las de algunos de los postergados miembros de la *generación de los sesenta* (Luis Matilla, Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Alfonso Valle-jo...); alcanzan notable repercusión diversos espectáculos de algunos colectivos profesionales que sobreviven a la desaparición del teatro independiente (Els Joglars, Dagoll Dagom, Tábano, el Teatro Estable Castellano...); se ponen en escena versiones castellanas de obras de Toslovi, Miller, Molière...; se suceden montajes sobre autores del Siglo de Oro al calor del inmediato Centenario de Calderón de la Barca; la «revista musical» mantiene un elevado nivel de audiencia...

Como señalaba por entonces un notable crítico teatral y cinematográfico, Angel Fernández Santos, «si ahora se produce ese reencuentro “espectador-teatro” es porque, por primera vez en varios años, la cartelera cubre hoy todo el abanico posible de demanda teatral: desde el teatro más abyecto al más culto, pasando por todos los niveles intermedios, que permite al espectador evadirse e inhibirse de las tensiones sociales que se están produciendo». No obstante, advertía: «Esa recuperación del público, sin base, que era casi inevitable, es sólo un espejismo que podría desvanecerse muy bien en pocos meses»⁶.

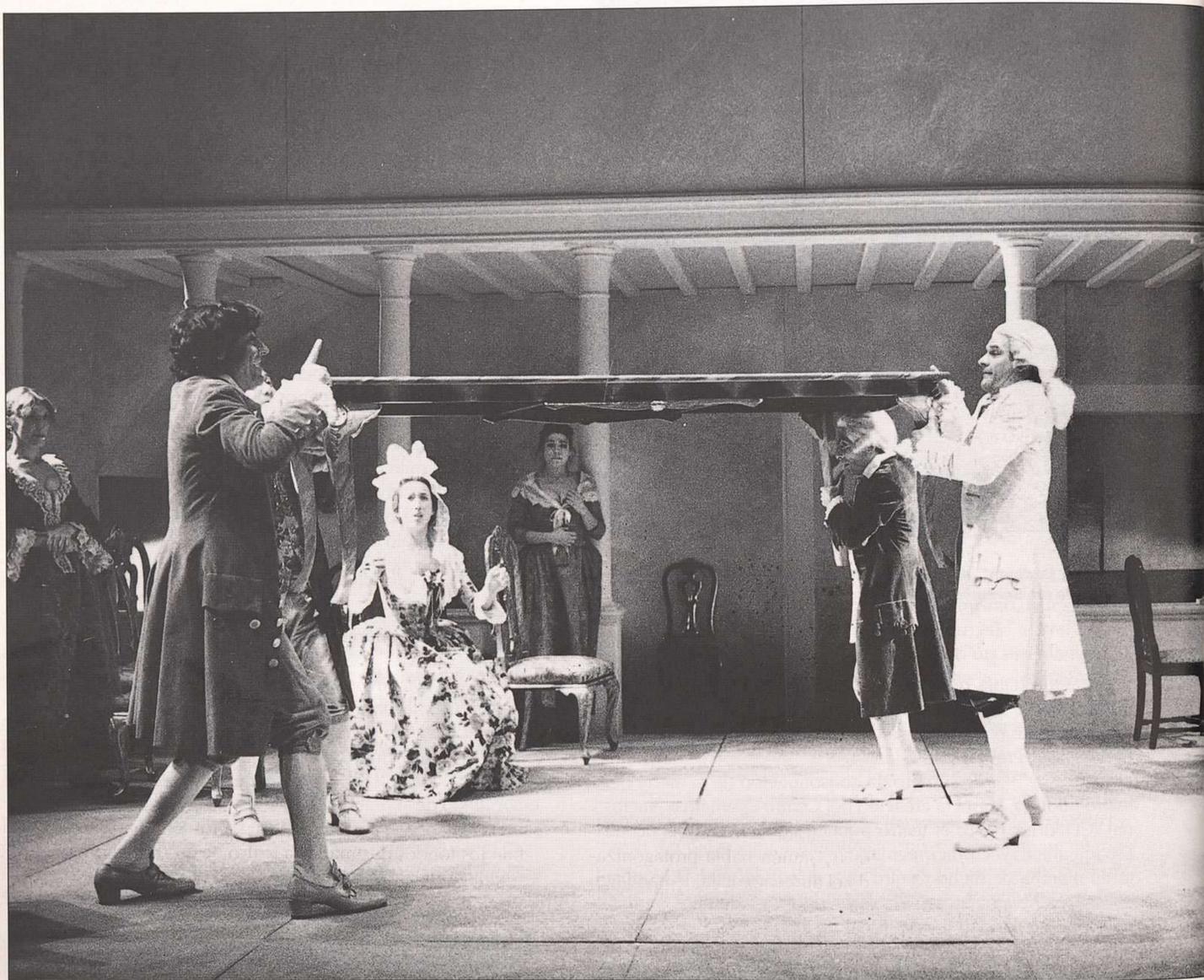
Un espectacular incremento de la demanda teatral

Inevitable o no, los datos disponibles son concluyentes: a partir de la temporada 1979–80, tuvo lugar una revitalización de la demanda teatral que se prolongó por espacio de unos cinco años.

¿Datos? ¿No hemos comenzado estas líneas advirtiendo de la práctica inexistencia de estudios relativos al público teatral español? Sí, en lo que se refiere a sus características sociológicas. No –o, al menos, no tanto– en cuanto a su evolución cuantitativa en los mercados de Madrid y Barcelona.

En efecto, ya a mediados de los 70 la extinta revista teatral *Pipirijai-na*, bajo el impulso de su director, Moisés Pérez Coterillo, había venido publicando periódicamente los datos relativos a la recaudación por taquilla de los espectáculos que se estrenaban en los locales madrileños. Y, desde su aparición en 1983, la revista *El Público* –editada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura y dirigida asimismo por Pérez Coterillo– tomaba el relevo y acogía puntualmente en sus páginas los datos estadísticos relativos a la oferta y la demanda teatral de Madrid y Barcelona. A partir de ellos, era posible una estimación aproximada de la evolución del número de espectadores en ambas ciudades, por cuanto se conocía la recaudación oficial en taquilla de los espectáculos estrenados y el precio medio al que se vendía la butaca.

Pues bien, las estimaciones así elaboradas permitían deducir que entre 1981 y 1985 el número de locali-



dades vendidas anualmente en las salas madrileñas había pasado de 2,3 millones a 3,4 millones. Un aumento cercano al 50% a lo largo del lustro citado.

¿Recuperación o desplazamiento?

No obstante, sería erróneo suponer que ese marcado crecimiento del número de localidades vendidas equivalía a una recuperación de espectadores en sentido estricto. Con todas sus limitaciones, el estudio cualitativo sobre el público realizado en 1982 que antes se ha mencionado pa-

"Un dels últims vespres de carnaval", de Carlo Goldoni. Dirección: Lluís Pasqual. Teatre Lliure. (1985-1991). (Foto: Ros Ribas).

recía demostrar de forma concluyente que parte del público que, por una u otra razón, se había visto «expulsado» de las salas en la segunda mitad de los setenta había decidido romper definitivamente su relación habitual con el teatro.

Esa ruptura de relaciones se detectaba, en particular, en tres segmentos muy diferenciados. En primer lugar, un público de izquierdas joven, pero ya maduro, que había acudido al teatro de manera más o menos constante durante los últimos años del franquismo porque encontraba en él



un espacio de libertad robado al régimen, un lugar de debate y reflexión. Ese público politizado no hallaba ya en la oferta de los 80 incentivos semejantes, ni precisaba de espacios semilegales en los que contemplar debates que ya se podían desarrollar a cara descubierta.

En segundo lugar, un público de derechas, de edad avanzada, que huía escandalizado del teatro, al contemplar que incluso los más tradicionales templos comerciales del buen gusto, a los que la gente acudía a celebrar un confortable rito de clase media al calor de comedios-grafos de bajo perfil estético e ideológico, acogían ahora obras irreverentes, desnudos femeninos y un lenguaje abierto y procaz.

Y, en tercer lugar, un público muy joven, al que el progresivo encarecimiento del precio de las localidades que tenía lugar de forma constante a lo largo del período le desaconsejaba mantener una relación estable con el teatro ante la existencia de ofertas culturales alternativas con mejor relación calidad/precio.

Así pues, si buena parte de estos públicos podían considerarse como «perdidos», ¿quién había protagonizado el aumento de la demanda teatral madrileña de la primera mitad de los ochenta? Ante todo, un público menos fiel al teatro en general y más interesado por espectáculos concretos y deter-

minados. Un público menos atento al contenido político e ideológico de los espectáculos y más atraído por su calidad; que aceptaba difícilmente que el rigor intelectual de un montaje pudiera justificar su pobreza material o sus imperfecciones; que gustaba de un trabajo interpretativo agotador, muy «físico» y sin fisuras, de una escenografía rica e imaginativa, de un «acabado» convincente en el montaje... Un público muy sensible al precio de la localidad, pues el teatro no era para él una opción privilegiada a la que consagrar el tiempo de ocio, sino una posibilidad que se encontraba en abierta competencia con otras ofertas culturales.

Un público, además, que admitía con dificultad creciente su definición en singular. No era un público

teatral, por cuanto que no «vivía» su relación con el teatro –al revés que en los 70– de manera especial, como un ejercicio de cierta fidelidad a una oferta cultural determinada. No era tampoco un público teatral, por cuanto que surgía como resultado de la suma heterogénea de públicos teatrales muy diferenciados que tendían a comunicarse más bien poco entre sí.

Así pues, «públicos» en plural. Un segmento de público de menos de treinta años que acudía primordialmente a los espectáculos de los primeros grupos alternativos. Un segmento de público que superaba los 45 años y que seguía siendo fiel a determinados locales comerciales, determinados autores de éxito, determinados actores o actrices de gran popularidad. Y, sobre todo, un segmento de público de edad intermedia, más abierto al resto de las ofertas teatrales cuando tenían lugar estrenos muy concretos, pero cuyo gusto encajaba de manera especialmente «natural» con los espectáculos de los teatros institucionales y de los grupos profesionalizados surgidos del fenecido teatro independiente.

Más dura será la caída

La situación, en cualquier caso, parecía a mitad de los ochenta francamente prometedora. Los cambios en la composición del público habían ido ligados a un claro crecimiento del mercado. En 1985, se aprobaba una nueva normativa sobre ayudas públicas para fomento de la iniciativa teatral privada que inyectaba a partir de entonces alrededor de 600 millones de pesetas anuales en el sistema teatral español. En ese mismo año, se ponía en marcha un ambicioso plan de recuperación de edificios teatrales de propiedad pública que en pocos años incrementaba en unos 50 teatros la infraestructura disponible. Los Gobiernos regionales y los Ayuntamientos aumentaban considerablemente su apoyo económico a la iniciativa teatral: los primeros incrementaban los fondos destinados a teatro de 2.000 millones a 4.800 millones de pesetas entre 1985 y 1989; y los segundos, de 3.000 millones a 7.600 millones de pesetas entre 1986 y 1989. Nuevas unidades públicas de producción teatral se iban sumando sucesivamente a la acción del CDN: la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, por parte de la Administración Central; el Centre Dramàtic de la Generalitat, la Compañía de Josep Maria Flotats, el Centre Dramàtic d'Osona y el Centre Dramàtic del Vallès en Cataluña; el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana; el Centro Andaluz de Teatro; el Centro Dramático Galego, etc.

Es evidente que éstas y otras de las iniciativas citadas han servido para paliar uno de los males endémicos del teatro español del presente siglo: su extremado centralismo, pues una oferta teatral estable no existía prácticamente hasta hace unos años más que en Madrid y en Barcelona.

En efecto, la acción de Gobiernos regionales y Ayuntamientos, la recuperación de locales teatrales de propiedad pública, la multiplicación de Festivales teatrales, etc.

han sido factores que, aun con planteamientos y resultados en muchas ocasiones muy criticables, han fomentado la incipiente consolidación de una oferta teatral —y, en no pocos lugares, el surgimiento de una demanda— más o menos constante fuera de Madrid y Barcelona. Por desgracia, no hay datos globales y fiables que permitan cuantificar sus efectos en términos de número de espectadores.

Sin embargo, de Madrid y Barcelona sí hay datos. Y qué datos. Mientras que la capital catalana ha visto cómo su demanda teatral casi se duplicaba entre 1982 y 1994, la de Madrid ha sufrido un incontenible deterioro: en la temporada 1984–85, los locales madrileños registraban 3,3 millones de localidades vendidas; desde entonces, y salvo un repunte en la de 1987–88, el mercado teatral madrileño se ha venido reduciendo casi sistemáticamente hasta situarse en 1,8 millones de localidades vendidas en el año teatral 1993/94⁷. Tremendo.

Sangría de espectadores en el sector comercial privado

Este deterioro no ha afectado a todos los segmentos de la oferta por igual. Así, los teatros capitalinos de propiedad pública, que en 1981–82 no llegaban a las 200.000 localidades vendidas, estabilizaban su mercado en 1993–94 en torno a las 650.000. Este crecimiento, sin embargo, no tiene que ver tanto con el hecho de que sus productos tengan más éxito —en general, y por término medio, casi siempre lo han tenido—, sino con una espectacular expansión de su oferta. En 1981–82, menos del 20% de los montajes de la oferta teatral madrileña procedían de locales públicos; en 1993–94, su cuota era ya de un 53%. El número de localidades en salas de propiedad pública ha pasado de 3.600 a 6.500 en ese período de tiempo; y el número de representaciones anuales, de 650 a más de 2.000.

Por el contrario, en el sector privado, y en ese mismo lapso de tiempo, la sangría de espectadores y la contracción de la oferta ha sido simplemente espectacular: de cerca de 2,8 millones de localidades vendidas en 1984–85, a 1 millón en 1993–94.

En primer lugar, la oferta de espectáculos teatrales musicales —especialmente, la llamada «revista»— en grandes teatros, que aseguraba un importante volumen de público en la segunda mitad de los setenta y primera de los ochenta, ha disminuido notablemente. Aunque los pocos estrenos individuales que ven la luz siguen atrayendo una porción de espectadores nada despreciable, la cuota de mercado de este segmento de la oferta privada se ha contraído notablemente: a lo largo de la década de los ochenta solía registrar alrededor de 700.000 localidades anuales vendidas; en la temporada 1993–94 no llegó ni a la mitad.

En segundo lugar, las pequeñas salas alternativas de objetivos de no comerciales, aun con todos los problemas de supervivencia económica a los que tienen que

hacer frente, han mantenido aparentemente su nivel de espectadores. Pero se trata de locales de pequeña dimensión, que rara vez superan el centenar de localidades, con muy escasa incidencia cuantitativa, por tanto, en el conjunto del mercado y que sólo recientemente, por añadidura, han comenzado a controlar su audiencia de manera más o menos fiable.

En tercer lugar, y sobre todo, los locales privados de tamaño medio, que con su programación de comedias, dramas y «vodeviles» suponían tradicionalmente el núcleo esencial de la oferta comercial madrileña, han sufrido una pérdida de espectadores simplemente atroz: en el período de tiempo citado, su mercado se ha reducido prácticamente a la mitad.

La crisis de un modelo

¿Qué factores pueden explicar este hundimiento del sector comercial madrileño? Buena parte de sus representantes lo achacan, no sin razón, a la competencia del sector público. No sólo porque éste cuente con medios económicos que le permiten acometer montajes más ambiciosos, con elencos muy nutridos y profesionales de primera fila sin tener que preocuparse en exceso a corto plazo por sus ingresos. Sino porque constituye además un vía atractiva de inserción en el mercado para un buen número de proyectos privados.

Obviamente, sólo una muy pequeña parte de los 160 espectáculos programados por los teatros públicos madrileños en la temporada 1993–94 fueron generados directamente por los centros públicos de producción teatral; el resto, es decir, la abrumadora mayoría procedieron de iniciativas privadas que prefirieron las condiciones económicas más confortables y seguras que ofrece la exhibición a través de las instituciones públicas, que acudir a los locales comerciales privados.

En suma, tanto desde el punto de vista de la producción como de la exhibición; tanto desde el punto de vista de la infraestructura material como de las condiciones de contratación; tanto desde el punto de vista del precio como de la comodidad de los locales... los teatros públicos madrileños resultan inevitablemente más atractivos que los privados.

Pero, si es cierto que éstos pueden encontrar argumentos para suponer que su pérdida de cuota de mercado tiene mucho que ver con la competencia que ejerce el sector privado, también lo es que no han querido o no han sabido hacer frente a tal situación.

Mientras el sector público ha mejorado y extendido de manera casi ostentosa su infraestructura teatral, el privado ha renunciado a mejorar la suya e, incluso, a solicitar las ayudas públicas disponibles para mejora de infraestructuras teatrales privadas (o ha incumplido sistemáticamente los compromisos suscritos cuando las ha solicitado). Mientras el sector público ha tendido a diversificar de manera muy acusa-

da su oferta (en autores⁸, en actores, en tipos de espectáculos), el privado se ha concentrado prácticamente en un solo modelo: montajes basados en el «gancho» comercial de un actor o actriz popular; obra de comediógrafo español de conocida y dilatada trayectoria; elencos muy reducidos (cinco seis actores; mejor aún, monólogos o dúos); escenografías extraordinariamente austeras...

Hablábamos antes de la inexistencia en España de **un** público teatral, puesto que lo que realmente existen son **públicos** muy diferenciados. Al diversificar y extender su oferta, el teatro institucional madrileño ha logrado incrementar su audiencia, atrayendo así a sus locales a distintos segmentos de la demanda; al estrechar el abanico de la suya y reducirla a prácticamente un sólo tipo de montaje (o dos, si se añaden los escasos espectáculos musicales), el teatro privado ha ido perdiendo más y más segmentos de espectadores.

Así pues, y por lo que al sector comercial se refiere, es sobre todo la crisis de un modelo de gestión teatral. Pese a la reciente aparición de algunos –pero pocos– empresarios privados más dinámicos e imaginativos en Madrid y Barcelona, lo cierto es que el teatro comercial español sigue manteniendo, en lo económico, buena parte de las características fundamentales que ya presentaba a comienzos del presente siglo: existencia de un doble empresariado (empresario de local y empresario de compañía), lo que tiene efectos perversos sobre la gestión de los montajes; nula inversión en infraestructura; tendencia a explotar hasta la última gota de cada espectáculo; insistencia en el estreno de los autores más conocidos y poca voluntad de arriesgarse con los nuevos⁹; fuerte dependencia del «gancho» comercial de primeros actores y actrices cada vez más veteranos; repetición «ad nauseam» de los géneros y obras que han asegurado mayor éxito comercial en el pasado, etc. Pese a las excepciones individuales, se trata de un modelo empresarial anacrónico. Cabe preguntarse si es éste aún su tiempo.

Un problema de credibilidad

¿Quiere decirse con todo esto que la constante pérdida de espectadores que ha tenido lugar en Madrid a lo largo de los últimos años se reduce a la estricta crisis del modelo comercial privado? Ni de lejos. Dejemos de lado por el momento la amenaza constante de estrangulamiento económico que acecha a las salas alternativas que han ido surgiendo en la capital durante las últimas temporadas. Centrémonos en el teatro institucional. Y subrayemos que, pese a su extensión, pese a haber incrementado notablemente su cuota de mercado, también éste sufre, desde el punto de vista de la demanda, un particular calvario.

Un calvario que se mide menos en términos cuantitativos que cualitativos. Por decirlo de una vez, el teatro institucional se encuentra aquejado de un problema de credibilidad social. En España, como en muchos otros países euro-

peos, un creciente sentimiento liberal –no precisamente espontáneo– se une a la impresión de que la acción económica del Estado tiende al derroche, a la ineficacia y al despilfarro. En el caso del teatro español, esta sensación se ha visto alimentada, además, por el hecho innegable de que los crecientes fondos públicos que se han destinado a lo largo de los años 80 a su promoción –unos 15.000 millones anuales al término de la década–, no se han gastado, ni invertido, ni gestionado con la suficiente racionalidad y con la necesaria rentabilidad social.

Se extiende la creencia, en términos generales, de que los teatros institucionales, aunque han incrementado su público, aunque han dado lugar a espectáculos de innegable acabado y calidad, no han logrado que el teatro cumpla en la sociedad española actual un papel relevante, ni que contribuya significativa o suficientemente a una reflexión sobre el presente histórico.

En suma, no han evitado que el teatro esté perdiendo más y más terreno, en el horizonte de las expectativas del público potencial, frente a otras ofertas culturales que parecen más dinámicas, más actuales o más comprometidas con un proyecto de modernidad.

Extraño repertorio

¿Tiene todo esto que ver con el repertorio de textos dramáticos que suben a las escenas españolas? En parte –y aunque sólo sea en parte–, seguramente sí. Ocioso es insistir en una revista especializada que, aunque la elección del texto acota las posibilidades de un espectáculo, lo sustantivo a la hora de su recepción por parte del público es la representación en sí. Así pues, el examen del repertorio estrenado en España difícilmente nos proporcionará una respuesta completa a nuestros interrogantes. Pero quizá sí sea capaz de ayudarnos a detectar algunos síntomas.

Un reciente estudio sobre los autores puestos en escena a lo largo del período 1984–90 por las compañías profesionales españolas¹⁰ revela, en efecto, algunas tendencias significativas. De los 160 estrenos que estas compañías producen aproximadamente cada temporada, el 36% corresponde a obras de autores españoles vivos, el 19% a autores extranjeros vivos, el 11,9% a autores extranjeros «contemporáneos» (para entendernos, de comienzos del XIX hasta el final de la II Guerra Mundial), el 9,4% a autores españoles «contemporáneos», otro 9,4% a espectáculos basados en creaciones colectivas, un 7,9% a autores clásicos extranjeros y un 6,3% a autores clásicos españoles.

En contra de determinadas creencias bastante arraigadas entre la profesión teatral española, puede extrañar, de los porcentajes indicados, la elevada cifra correspondiente a autores españoles vivos, el nivel aún relativamente elevado de espectáculos de creación colectiva y la muy baja participación en el total de los autores clásicos nacionales.

“Crónica de una muerte anunciada”, de G. G. Márquez/S. Távora. Dirección: Salvador Távora. La Cua-dra de Sevilla. (1992).

Pero, más allá de los porcentajes absolutos, puede resultar de interés examinar la tendencia que han seguido, a lo largo del período citado, los siete grupos mencionados. Y se comprueba así que los autores vivos extranjeros y los autores clásicos españoles han recorrido una trayectoria ascendente entre 1984 y 1990; que los autores contemporáneos extranjeros han mantenido prácticamente el mismo nivel a lo largo del período; que los autores españoles vivos y contemporáneos han dibujado una curva descendente, aunque no excesivamente pronunciada; y que los espectáculos de creación colectiva –que, al fin y al cabo, son también «nacionales»– han mostrado una tendencia aún más claramente descendente.

En definitiva, y aunque sin excesivo ruido, se observa una participación cada vez menor de los autores «nacionales» –individuales o colectivos– en el conjunto del repertorio estrenado por las compañías profesionales españolas.

Si ampliamos los límites del análisis, y metemos en danza las producciones no sólo de las compañías profesionales, sino también de las semiprofesionales y de los colectivos aficionados de trayectoria más estable, nos encontramos con que cada año se estrenan en España obras de entre 300 y 400 autores de todo tipo y condición.

¿Cuáles son los preferidos? El resultado es también curioso. De los autores clásicos españoles, sólo Calderón de la Barca, Lope de Vega, los entremeses y novelas de Cervantes y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla han sido programados por dichas compañías más de una vez al año por término medio. De los autores españoles contemporáneos, los más estrenados resultan ser –y de manera abrumadora– García Lorca y Valle-Inclán. Entre ambos absorben el 50% de los estrenos de los escritores que son programados más de una vez al año. Detrás de ellos, y a distancia, aparecen Alejandro Casona, Miguel Mihura, los hermanos Álvarez Quintero, Enrique Jardiel Poncela... Por fin, en los autores españoles vivos encontramos una mayor variedad, si bien José Luis Alonso de Santos se sitúa largamente en cabeza con unos seis estrenos anuales a lo largo del período. Fernando Arrabal, Alonso Millán y Josep Maria Benet i Jornet apenas llegan a los cinco. Alfonso Sastre supera ligeramente los tres. Y José Sanchis, Francisco Nieva, Rodolf Sirera, Alberto Miralles encabezan un grupo de veintitrés –Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala, entre ellos– que exceden el estreno anual, pero que no llegan ni de lejos a dicha cota.

Por lo que se refiere al pelotón extranjero, sólo cuatro autores clásicos sobrepasan el estreno por año: Shakespeare, Molière, Goldoni y Plauto. Veinte autores contemporáneos superan dicho límite, liderados por Brecht e Ionesco, a quienes siguen Tennessee Williams, Anton Chejov, Samuel Beckett, August Strindberg, Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello... Menor es la variedad entre autores vivos, con una superinflación de obras de Dario Fo y Franca Rame y con nutrida y sorprendente presencia de autores –mezclados con Heiner Müller o Sam Sheppard– cuya dedicación al tea-

tro no es precisamente prioritaria: Woody Allen, Yukio Mishima, Antoine de Saint-Exupéry, Michael Ende, Milan Kundera...

Que el lector perdone este apresurado «ranking», seguramente más propio de una carrera ciclista que del muy noble arte de la representación. Pero, pese a su limitada utilidad, su manifiesta grosería y con toda la prudencia del mundo, parece reflejar una elección un tanto errática en algunos casos (por ejemplo, en autores extranjeros vivos), muy repetitiva en otros (por ejemplo, en autores clásicos nacionales y extranjeros o en autores españoles contemporáneos), un tanto conservadora en los demás...

¿Indican estos datos un cierto y progresivo alejamiento del repertorio estrenado respecto de lo que pueden ser las preocupaciones más candentes y acuciantes de los ciudadanos españoles? ¿Son síntoma de un notable estrechamiento y reiteración de la oferta teatral? Seguramente, estadísticas semejantes no permiten dar contestación afirmativa a tales interrogantes con auténtico rigor intelectual. Pero, en cualquier caso, no parecen probar precisamente lo contrario.

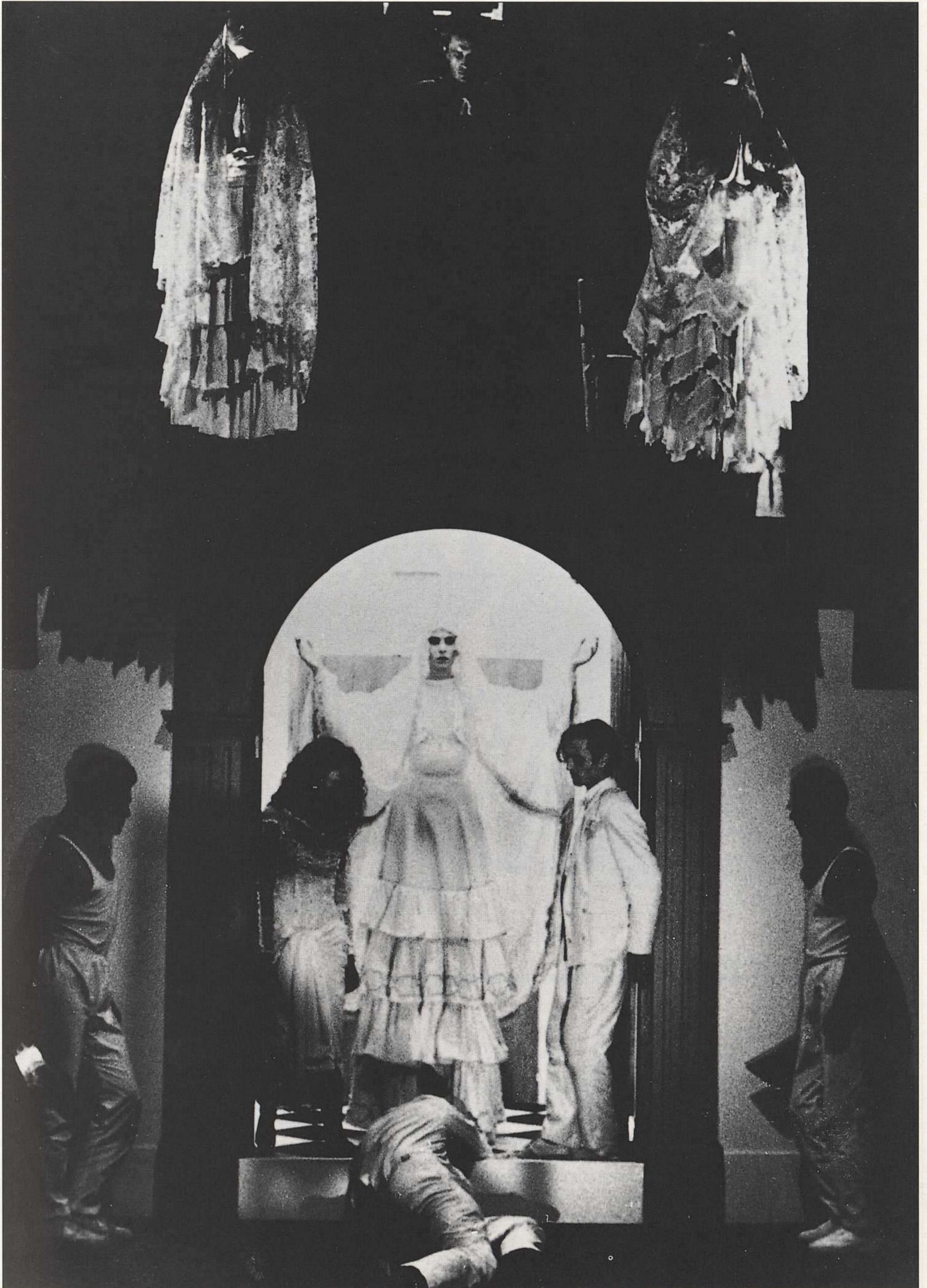
Retrato robot

¿Cómo es el espectador que hoy se enfrenta a este repertorio? La revista *El Público* intentó bosquejar en 1991 sus rasgos sociológicos más destacables¹¹ a partir de la encuesta sobre hábitos culturales promovida en aquella época por el Ministerio de Cultura y a la que se ha hecho mención al comienzo de estas líneas.

Le salió un espectador no excesivamente fiel, urbano, veinteañero cuando es mujer, más maduro cuando es hombre, más soltero que casado, con estudios universitarios, empleado o estudiante, y adicto asimismo a otras ofertas culturales.

Destaquemos, para los amantes de la estadística, los datos concretos más sobresalientes que permitan sustentar tal retrato. Puede considerarse aficionada al teatro –en el sentido de que va al teatro al menos una vez al año– el 14% de la población española, porcentaje inferior a los que registra el cine, los museos, los espectáculos de bailes regionales o los conciertos rock, pero superior a los de los recitales de música popular, los toros, el circo, la ópera o los conciertos de música clásica. Por término medio, esos aficionados van al teatro una media de 4,3 veces por año, dato que revela una fidelidad en el consumo no excesiva, pues es inferior a la de cine, ópera, ballet, música clásica, zarzuela, flamenco, bailes regionales y jazz.

En las ciudades de más de 500.000 habitantes, los aficionados al teatro suponen un 24% de la población total; en las de menos de 10.000, un 7%. Van más mujeres que hombres al teatro (un 14,4% frente a un 13,4%), pero los hombres lo hacen con más frecuencia (4,6 veces al año frente





"Un sueño de la razón", de Cipriano Rivas Cherif.

Dirección: Maite Hernangómez. Teatro del Ayayay. (1990). (Foto: Fernando Suárez).

a 4,1). Entre las mujeres, el mayor porcentaje de aficionadas se sitúa entre los 18 y 24 años; entre los hombres, entre 24 y 44. Las personas solteras (21%) o separadas (15%) son más aficionadas que las casadas (12%).

Entre la población con estudios universitarios, un 34% va al teatro, mientras que sólo un 4% de la población que carece de estudios de cualquier tipo acude a los locales teatrales. Un 24% de los estudiantes asiste al menos una vez al año a una representación teatral. En el extremo opuesto, sólo lo hace el 6% de los jubilados y el 10% de las amas de casa.

Finalmente, se trata de un público acostumbrado al consumo cultural. Alrededor de la mitad de los afi-

cionados al teatro van también, al menos una vez al año, a la ópera, al ballet, a la zarzuela, a los conciertos de jazz o a los conciertos de música clásica. Por el contrario, sólo un 20% se declara aficionado al cine.

Una lógica llamada a la cordura

El repaso a la evolución cuantitativa del público teatral español, al repertorio al que se enfrenta, a su percepción de lo que es el papel del teatro en la sociedad en la que vive suele despertar entre nosotros ese impulso irrefrenable al pesimismo al que somos tan proclives.

Preciso es terminar advirtiendo que «los muertos que vos matáis gozan de buena salud». Dicho de otro modo: si parece cierto que el teatro español, tomado colectivamente, como oferta cultural global, no goza de buena salud, no lo es menos que, individualmente, el panorama es muy otro.

Temporada tras temporada, se estrena en España un puñado nutrido de espectáculos de primera línea que devuelven a quienes los contemplan la ilusión del compromiso con la práctica escénica. Esos espectáculos –y aun otros de peor factura– siguen atrayendo el interés del público y cosechando llenos. Más claro: lo que aqueja al teatro español actual no es un problema de falta de talento.

La enfermedad es otra: un sistema teatral dañado aquí y allá por desequilibrios, estructuras anacrónicas, hábitos de otras épocas, políticas megalómanas, recursos menos escasos que mal invertidos, ineficiencias de gestión... Tales son las principales rémoras que le restan credibilidad social y le impiden una dinamización de la demanda. Tales son los obstáculos que debe superar si quiere explotar convincentemente sus enormes potencia–lida–des.

Notas:

¹ Un muy extenso resumen de los 500 folios que integraban este estudio fue publicado con el título *El público, ¿quién, cómo, cuándo, dónde?* en Cuadernos de El Público. Nº 1. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1983.

² *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1991.

³ Apuntemos algunas, no obstante: recuperación desafortunada, en general, en lo estético y en lo ideológico, de obras de autores antes casi inaccesibles (Valle-Inclán, Lorca, Arrabal, Alberti...) que genera poco a poco un sentimiento de frustración y decepción; agotamiento del «destape» –el desnudo integral femenino– como reclamo comercial; marginación de la generación de nuevos autores surgida a mediados de los 60; acoso y derribo a –e impotencia de– los grupos profesionales de teatro independiente; inexistencia de una auténtica política de promoción teatral por parte de la Administración central, etc.

⁴ *Cambio 16*. Madrid, 23 de septiembre de 1979.

⁵ *Cambio 16*. Madrid, 6 de abril de 1980.

⁶ Declaraciones a *Cambio 16*. Madrid, 6 de abril de 1980.

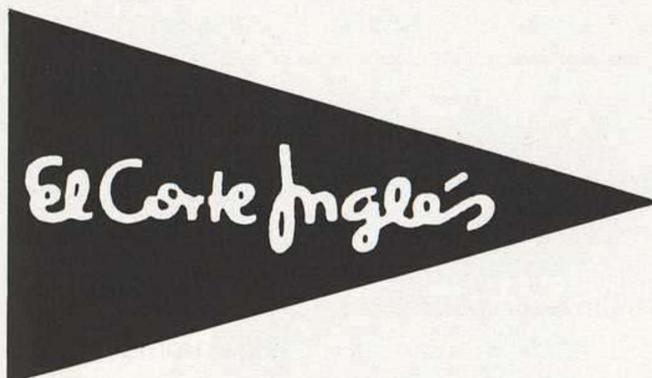
⁷ *Los teatros de Madrid perdieron el pasado año 300.000 espectadores*. Moisés Pérez Coterillo. El Mundo. Madrid, 21 de Septiembre de 1994.

⁸ Un dato: los 58 espectáculos programados entre 1978 y 1993 por el Centro Dramático Nacional se basaban en obras de 47 autores. Tan sólo de cinco (Shakespeare, Brecht, Lorca, Valle-Inclán y Azaña) se estrenó más de una pieza. *Quince años de Centro Dramático Nacional*. Francisco López Gutiérrez. Revista *ADE-TEATRO*. Nº 35–36. Madrid, abril de 1994.

⁹ Resulta dramático comprobar cómo una de las funciones más propias del teatro privado comercial europeo –la promoción y descubrimiento de nuevos autores– le es ya bastante ajena al español. Con algunas excepciones aisladas (Sebastián Junyent, María Manuela Reina...), la mayor parte de los nuevos autores que están surgiendo o consolidándose en los últimos años lo están haciendo al calor de otro tipo de experiencias, como las salas alternativas, los colectivos profesionales e, incluso, el propio teatro institucional (Sergi Belbel, Alvaro del Amo, Ernesto Caballero, Rodrigo García, Ignacio del Moral, etc.)

¹⁰ *De autores y estrenos*. Alberto Fernández Torres. Revista *ADE-TEATRO*. Nº 37–38. Madrid, julio de 1994.

¹¹ *Retrato robot del espectador teatral*. Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro. El Público. Centro de Documentación Teatral. Nº 86. Madrid, septiembre–octubre de 1991.



*Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena*