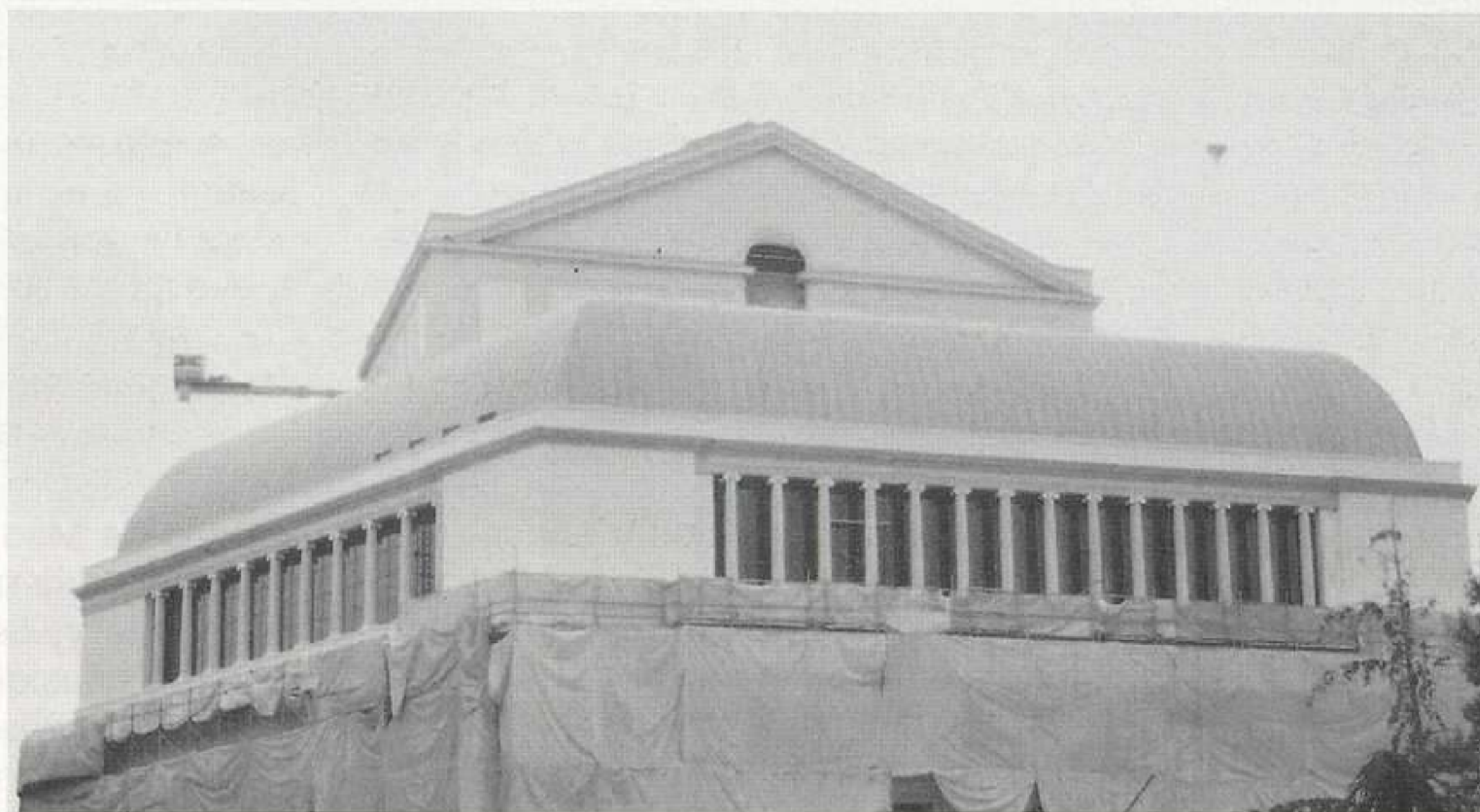


Opera, creación y sociedad

Por Juan Francisco Marco*

Siguiendo con la línea iniciada en nuestro número anterior con un artículo de Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, sobre la futura puesta en marcha del Teatro Real de Madrid, recogemos en esta ocasión otro documento de uno de los máximos responsables del Consorcio creado por las Administraciones para regir este Teatro de la Opera. Se trata de la conferencia pronunciada por Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, en uno de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. Con ello esperamos contribuir a la información y el debate sobre uno de los proyectos culturales que más expectación han despertado en el seno de la sociedad española.



(Foto: EdeláE López).

Parece necesario iniciar el texto de esta ponencia con unas palabras de reconocimiento a los Cursos de Verano de la Universidad Complutense por incluir en su denso calendario estival unas jornadas dedicadas al Teatro Real de Madrid. Si bien ya hubo ocasión de tratar este proyecto en el Curso dedicado a la Opera durante el verano de 1989, es ahora, cuando tocan a vísperas, cuando más necesario parece conjugar reflexiones sobre un tema que tanta importancia va a tener en la cultura de nuestro país y que tanto incide (como siempre

que se abre un nuevo teatro de ópera) en las tensiones de todo tipo que configuran la vida cultural de un país.

Ignorar la caliente actualidad que, por razones muy diversas, han tenido en su propio entorno las aperturas de Teatros como la Bastilla, de París, el Carlo Felice, de Génova, o el MuzikTheater, de Amsterdam, o las pretendidas reformas o ampliaciones de Covent Garden o La Monnaie, por citar los casos más conocidos, es querer reducir a términos más que simplistas hasta qué punto la implantación de un teatro lírico en un entorno social constituye un complejo proceso en el que se han de conjugar elementos económicos, técnicos, artísticos, sociales y políticos.

No menos compleja que la de los teatros citados podía ser la definitiva recupe-

ración del Teatro Real cuando la realidad es tan contundente como la comprobación de que habrán transcurrido setenta años desde su «cierre provisional» hasta la fecha fijada para su reapertura. Siete décadas de la vida española y, más concretamente de la vida madrileña, son una buena cifra para la reflexión y también para la dolorosa aceptación de que cuando una colectividad no ha sido capaz de resolver esta carencia desde sus propios medios e impulsos, algo grave está ocurriendo en la necesaria ecuación ópera-sociedad como para haber condenado a la incertidumbre durante tantos años la vuelta de tan noble edificio a su fin propio.

Me van a permitir que, a modo de resumen, recuerde algunos datos (por otra parte, ya conocidos y comentados por mí

* Juan Francisco Marco es Director General del INAEM del Ministerio de Cultura.

públicamente) que se refieren a los pasos dados desde la Administración Pública y concretamente desde el Ministerio de Cultura, hasta llegar al punto en que hoy nos encontramos:

— En 1985, y con motivo de la presentación del programa español para la celebración del Año Europeo de la Música, el entonces Ministro de Cultura, Don Javier Solana, hace pública, por primera vez, la voluntad del Gobierno de emprender las acciones necesarias para recuperar el Teatro Real como sede del Teatro de la Opera.

— En ese momento el Teatro Real, sala de conciertos, está ocupado por la Orquesta y Coro Nacionales de España, la Real Escuela Superior de Arte Dramático, con sus secciones de teatro y de danza, el Real Conservatorio Superior de Música, el Ballet Clásico Nacional y el Ballet Nacional de España.

— La declaración oficial antes mencionada determina la adopción de una serie de medidas tales como la definición de un Programa de Necesidades previo a la redacción del proyecto arquitectónico; la localización de sedes adecuadas para todos los servicios ubicados en el edificio y, finalmente, el encargo del proyecto arquitectónico.

— La reinstalación de todas las instituciones que vivían en el Teatro Real concluye a final de 1990. Previamente, ha entrado en funcionamiento el Auditorio Nacional de Música, pieza clave de la infraestructura musical de la ciudad y sin cuya construcción el proyecto del Teatro Real no se hubiera podido acometer. Finalizado este proceso de instalación, aprobado el proyecto arquitectónico y existiendo la correspondiente consignación económica en los Presupuestos Generales del Estado, se inician las obras en enero de 1991. Con anterioridad, se había adjudicado el proyecto y construcción de maquinaria escénica ya que tenía un proceso de construcción en talleres previo a la instalación de la maquinaria en el propio teatro.

— La puesta en marcha de estas fases de trabajo se hizo coincidir con la toma de decisión de otras medidas relacionadas con la futura gestión administrativa, técnica y artística del Teatro. En junio de 1990, el INAEM encargó un trabajo que analizaba la estructura funcional y el funcionamiento económico del Covent Garden, de Londres, La Scala, de Milán, la Bayerische Staatsoper, de Munich, y la Monnaie, de Bruselas.

— La diversidad del análisis obtenido deriva de la propia heterogeneidad políti-

ca en la estructura social sobre la que se asientan dichos centros líricos, si bien sirve para confirmar unos claros esquemas de funcionamiento propios del teatro como servicio público, con altos porcentajes de participación y financiación de las administraciones públicas.

— Desde el Ministerio de Cultura, se define en todo momento una política de actuación consecuente con la configuración política y administrativa del estado español como un Estado de las Autonomías y de ahí que se apueste por un modelo de gestión compartida con el Ayuntamiento de la Capital, el Gobierno Autonómico y el Ministerio de Cultura.

— Tras las negociaciones pertinentes con las autoridades autonómicas y locales, el 4 de junio de 1991 se firma un Convenio en el que las tres instituciones citadas se comprometen a financiar el funcionamiento del Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, dentro de un mismo marco de gestión y en base a los siguientes porcentajes: el Ayuntamiento de Madrid, con el 10%, la Comunidad Autónoma, con el 25% y el Ministerio de Cultura, con el 65%.

— En estos momentos se está a punto de la definitiva constitución del órgano de gestión que regirá el Teatro Lírico de Madrid y, que por acuerdo de todas las partes constituyentes, tendrá la forma jurídica de Fundación. Se regirá por el Derecho Público Estatal, en cuanto a la organización y funcionamiento de sus órganos de gobierno y a los contratos y concesiones que versen sobre sus servicios esenciales y al régimen presupuestario; en cuanto al funcionamiento ordinario de sus actividades y al régimen de personal, se regirá por el derecho privado.

— El Gobierno de la institución está encomendado a un Consejo rector en el que están presentes las tres Administraciones y se prevé también la existencia de una Comisión Permanente y de un Director General. Se establece, también, que en cada sede (Teatro Real y Teatro de la Zarzuela), exista un Director.

— La estructura básica de funcionamiento que se propone consta de tres áreas fundamentales: la artística y de producción, en la que estarían encuadradas la dirección musical y escénica, el área técnica, la administración artística, la Orquesta y el Coro. El área de comunicación, en la que se inscriben el mecenazgo y el marketing, las relaciones públicas y el servicio de documentación. Y, por último, el área administrativa y financiera con sus servicios de personal, taquilla, contabilidad, finanzas, compras y contratación.

— Tras analizar los modelos de plantillas de personal existentes en otros teatros ya citados y valorada la importancia negativa que origina el elevado volumen numérico de las mismas, se ha defendido un modelo de prestación de servicios por parte de empresas especializadas y capacitadas para ellos, reduciendo la plantilla fija del teatro al mínimo posible.

— Por último, y sin haber determinado una cifra cerrada sobre lo que será el presupuesto global del teatro en su primeras temporadas y aunque se han hecho estudios al respecto, sí parece oportuno avanzar que existe un acuerdo sobre el esquema de financiación siguiente: un 25% de recursos generados por el propio teatro; un 70% proveniente de las aportaciones de las administraciones públicas y un 5% procedente de patrocinios privados. En lo que se refiere a las aportaciones de las administraciones públicas, la distribución pactada reflejaría un 65% a cargo del Ministerio de Cultura; un 25% a cargo de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y un 10% a cargo del Ayuntamiento de Madrid.

A partir de estos datos me gustaría entrar a considerar la dimensión cultural y social que está en el corazón de este proyecto y sin la que carecería de justificación cualquier criterio que intente defender lo comentado precedentemente.

El Teatro Real tuvo siempre un punto de mira doble: de una parte, restituir a la ciudad de Madrid un centro lírico homologable al de la mayor parte de las capitales europeas y, de otra, crear un necesario polo de difusión operística a nivel de todo el estado, únicamente satisfecho de modo permanente por el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Las justas aspiraciones de los aficionados madrileños corrían parejas con las de un endeble tejido lírico que se ha ido formando indiscriminadamente en todo el país desde iniciativas y supuestos tan loables como frágiles.

Llegado el momento de configurar las líneas maestras de este nuevo centro, hemos creído en todo momento que el teatro renace para una nueva sociedad y con la mirada puesta en una «inserción natural y paralela con los movimientos de la misma». Es decir, todo lo que no conduzca a la elaboración de un proyecto *prioritariamente ciudadano* estará llamado al fracaso o a la repetición de fórmulas que ya han demostrado llevar en su seno los mayores argumentos para rechazar el valor actual del teatro lírico.

No estamos planteando un proyecto para el prestigio ni para el sostenimiento de la ópera como un acontecimiento ex-



Una imagen de las obras interiores del Teatro Real de Madrid. (Junio 1994). (Foto: EdeláE López).

cepcional sino que *aspiramos a hacer de este género algo cotidiano y ligado estrechamente a unos niveles deseables de calidad de vida*. La ópera lleva en su propia naturaleza mucho de ceremonia pasional y excesiva que la convierten en recinto privilegiado para *unos cuantos en un lugar y momento determinado* y todo ello, que debería ser únicamente determinante para la creación artística propiamente dicha, se ha convertido en un parámetro definidor de la aspiración y filosofía de algunos teatros y de muchos proyectos de gestión.

Renunciar al prestigio y al éxito sería una ingenuidad, pero reducir a este objetivo el significado de un proyecto cultural como el que nos ocupa, desvirtuaría plenamente la validez de todos los esfuerzos realizados.

De ahí que, desde un primer momento nos deba preocupar la articulación de medidas conducentes a asentar el teatro, poco a poco, en un contexto ciudadano que

sea su marco natural. Estas medidas arrancan ya de la propia composición y naturaleza del máximo órgano gestor en el que las administraciones implicadas trazan un mapa de triple composición competencial y donde el compromiso político queda claramente establecido entre quienes tienen encomendadas tareas a niveles estatales, autonómicos y municipales.

Pero nada de esto sería suficiente sin que quedasen establecidas las vías a través de las cuales la sociedad puede integrarse en el proyecto de construir un teatro de la importancia social y cultural como el que pretendemos. De cuantas fórmulas de gestión se han estudiado a tal fin, parece claro que *la Fundación* es la que ofrece mayores ventajas puesto que permite aprovechar una fiscalidad más útil a los intereses de la empresa, hace más viable la participación de las fuerzas sociales y económicas en su financiación y permite un funcionamiento de hecho sometido a las reglas del derecho privado.

Con una estructura semejante se establecen las bases para poder trabajar en contacto permanente con la sociedad y, más concretamente, con la ciudadanía que se ha de beneficiar de estos servicios y a la que hay que implicar perseverantemente para que acabe identificando el teatro como algo propio, como algo que contribuya a singularizar su propio entorno ciudadano.

Dicho de otro modo, estamos ante el reto, no precisamente fácil, de *establecer una relación directa entre teatro y público* y que, desde otras circunstancias históricas, económicas y sociales, la burguesía del siglo XIX supo tejer en su relación con el teatro lírico y que aún hoy conserva reductos que, si bien deben ser revisados, explican en gran medida el porqué de la supervivencia de algunos teatros importantes. El Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, podría ser un buen ejemplo de cuanto decimos y su actual proceso de recuperación pasa por la necesidad de re-

solver problemas de titularidades y de derechos que tienen su origen en una sólida relación entre el teatro y la sociedad que lo hizo posible pero que, a los efectos que hoy nos ocupan, se han traducido en un *símbolo ciudadano*, incluso para aquellos que nunca visitaron el teatro ni está en sus planes, pero que lo identifican con su ciudad.

La recuperación del Teatro Real no es sólo la compleja recuperación de un gran edificio para la ópera. Es básicamente la tarea de creación de un público a la par que se satisfacen las necesida-

desarrollar las artes escénicas y musicales en general.

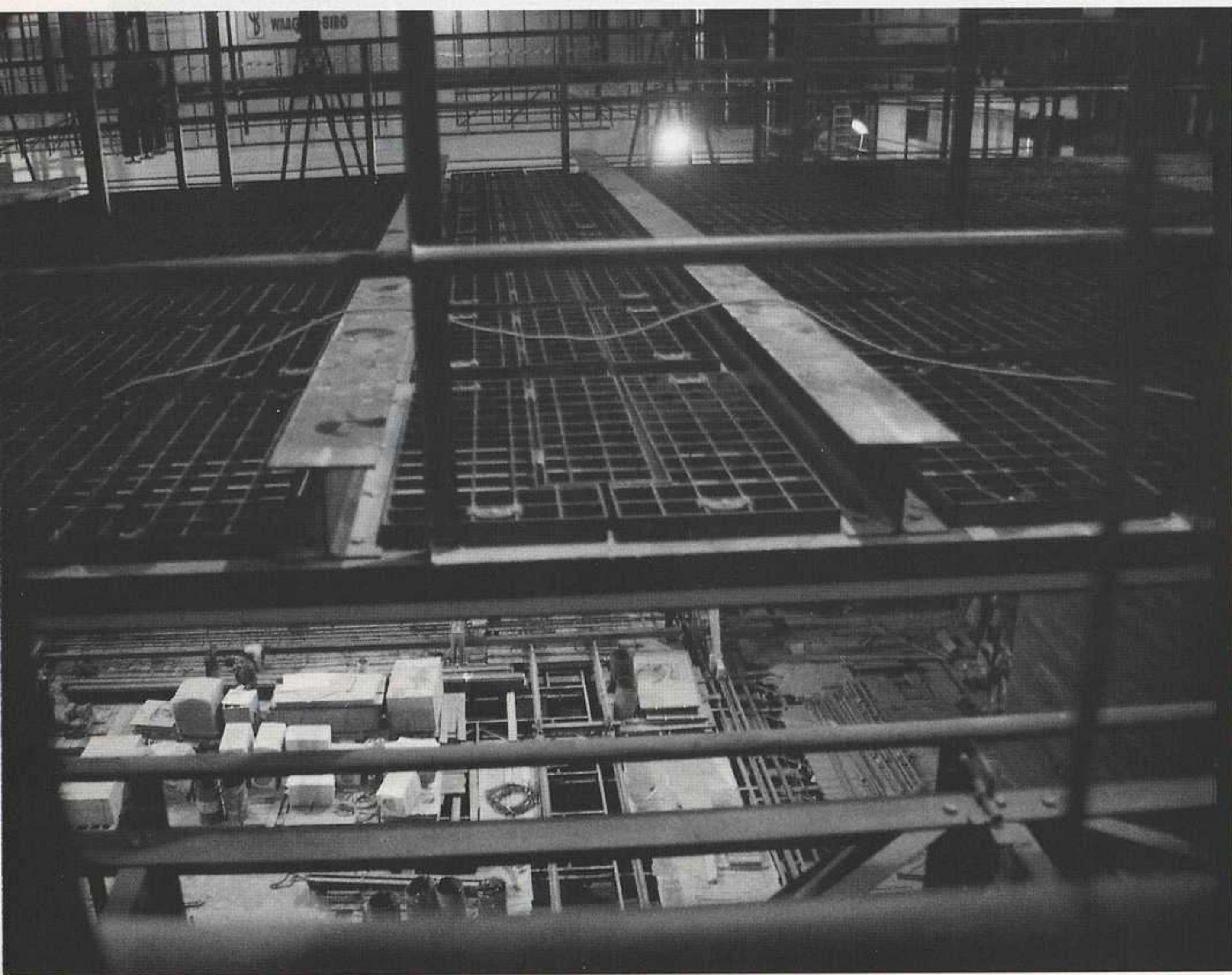
En todo caso, la falta de público no puede ser esgrimida como argumento para negar la necesidad del proyecto y cae por su propio peso ante la evidencia de que los teatros de ópera, como los centros musicales de importancia, han generado en muy poco tiempo audiencias cuantitativamente muy considerables y han centrado la atención social y cultural de los lugares donde se han puesto en marcha. Amsterdam podría ser un buen ejemplo de capital europea relevante, his-

Y a este ejemplo podríamos añadir otros no menos importantes como el reciente de Helsinki, o la construcción y apertura en estos días de un excelente teatro en Glyndebourne, o los nuevos proyectos para Cardiff o Göttemburg. Todas estas inversiones son buena prueba del convencimiento y del compromiso público adquirido en distintos lugares del mundo para impulsar y potenciar el fenómeno de la ópera.

Pero estas mismas inversiones serían insuficientes si no fuesen acompañadas por unos *modernos criterios de gestión* entre los que la optimización de los recursos propios y ajenos ocupe una prioridad esencial y esté a su vez acompañada por una *política de animación* comprometida con la *captación de nuevos públicos*.

El Teatro Real renace y se hace para unos espectadores que hoy tienen diez años, para unos ciudadanos que desde hoy deben sumarse a un proyecto de gestión en el que también figuran los aficionados existentes, aquellos que acuden puntualmente a las representaciones que se programan en el Teatro de la Zarzuela. Ese nuevo público está hoy en los colegios y para ellos y desde ellos hay que establecer planes de animación que les familiaricen con el nuevo teatro y que, de este modo, acaben, dentro de muy pocos años, considerándolo como un referente imprescindible de su calidad de vida ciudadana. La política del nuevo teatro debe encaminarse al establecimiento de un razonable equilibrio entre las necesidades de un público formado y ya hecho, minoritario pero esencial para alimentar el nivel de exigencia artística de la Casa, y un público que está por hacer y que hay que seducir desde el rigor creativo y de funcionamiento, y desde la capacidad de riesgo para afrontar nuevas propuestas escénicas y musicales que deben tener su espacio natural en dicho teatro.

En definitiva, se trata de poner en marcha un centro vivo y no un espacio para la recreación nostálgica de lo que durante muchos años pudo ser y no fue. Un centro vivo para la ópera y para la danza pensando en el mañana y capaz de poner en valor la tradición y el repertorio para su defensa y difusión, pero dando y prestando atención a las propias raíces, a nuestro patrimonio aún no desempolvado y con las puertas abiertas a la nueva creación, desde todos los puntos de vista. Un centro vivo, por último, *que relacione la sociedad a la que sirve con el pulso de sus creadores y que refleje con claridad la necesaria relación entre ambos* para luego trasmitirla a su propia clientela y atraer con ella a otros espectadores foráneos,



Obras interiores del Teatro Real de Madrid. (Junio 1994). (Foto: EdeláE López).

des y aspiraciones de uno ya existente aunque cuantitativamente no numeroso. Se nos podría preguntar para qué tanto esfuerzo y porqué una inversión tan considerable. Y ello nos llevaría a otro debate, que quizá no sea necesario desarrollar en el escenario donde nos encontramos hoy, y en el que tendríamos que defender una vez más la necesidad y oportunidad del teatro lírico y de la ópera en concreto, como uno de los elementos más definitorios y sólidos de lo que entendemos por arte en occidente y como una de las más claras plataformas para

tóricamente ajena y alejada de los principales itinerarios de la lírica, y con un escaso público de aficionados peregrinos a los teatros próximos de Alemania y Bélgica, que con la construcción del MuzikTheater (cuyo costo, dicho sea en este paréntesis, ha alcanzado la cifra en florines equivalente a veintiocho mil millones de pesetas), ha conseguido en menos de cinco años compartir con el veterano Concertgebouw, el centro de la vida cultural y musical de Holanda y contar en la lista de teatro europeos que interesan a público y a creadores.

proyectando así nuestra propia cultura a otros espacios físicos y culturales.

Siempre hemos creído que allí donde hay un gran teatro de ópera, el teatro en general florece y todas las profesiones que su entorno requiere se desarrollan ampliamente. El empobrecimiento de nuestra escena pasa por la escasa nómina de escenógrafos, técnicos especializados, directores de escena, iluminadores, coreógrafos y un largo etcétera de talentos no desarrollados por falta de grandes espacios creativos. Si a ello añadimos el terreno de la estricta creación musical llegaremos al nudo del problema que nos ocupa y que quiero plantear como centro de nuestras preocupaciones a la hora de definir el auténtico perfil del teatro que aspiramos a tener.

Por encima y antes de cualquier otro objetivo el Teatro Real, como proyecto cultural, *debe asumir su papel de centro para la creación* o, lo que es lo mismo, *de casa abierta a las propuestas que nuestros artistas desean plantear a la colectividad*. Es posible que este planteamiento pueda crear cierta alarma en aquellos sectores de público que tienen una actitud decididamente conservadora ante la ópera y ante el arte en general y que se sienten cómodos con la mera repetición del repertorio más conocido y con propuestas escénicas reconocibles que faciliten la mera exhibición del canto. Esta posición, que coincide con una base de espectadores cuantitativamente concreta y no ampliable, está reñida con lo que entendemos debe ser el papel de los modernos centros líricos.

Y sin embargo, no quisiera que su rechazo se interpretase como una apuesta exclusiva hacia lo contemporáneo y una negación de la importancia y necesidad del repertorio histórico. Nada de eso. La ópera es parte esencial del patrimonio cultural europeo y como tal debe difundirse en una proporcionada ordenación y programación de estilos y épocas. Y en ese terreno, ¿porqué no?, la investigación y la «recreación», son tan lícitas como recomendables para conseguir la variedad deseada. Pero si estas acciones no van acompañadas de un decidido propósito de estimular la creación actual, acabaremos condenando el teatro a esa condición de museo que pretendemos desterrar desde el principio.

Nuestro país tiene importantes lagunas en la política cultural realizada desde distintas posiciones políticas e ideológicas, asignaturas pendientes que siguen sin acometerse, y una de ellas tiene mucho que ver con la creación musical y con la dotación de medios y líneas de trabajo

para que ésta se desarrolle. Especialmente es así en el terreno del teatro musical y para ello pensamos que el teatro de la ópera de cualquier entorno, y el Teatro Real nace en uno muy específico, es el mejor punto de partida para el desarrollo de esta actividad creadora. *El Teatro Real debe ser la casa de nuestros compositores y de nuestros profesionales del teatro*, el espacio donde sus propuestas y tensiones artísticas se encuentren y alumbren trabajos que la sociedad debe acabar aceptando como propios, si se reconocen en ellos, o rechazando para dar origen a nuevas propuestas.

Sobre la ópera contemporánea se sigue debatiendo y será así mientras se dé opción a su desarrollo. No va a ser ajena a esa difícil relación del arte con sus contemporáneos. Pero el único modo de que esa relación se mantenga viva y su energía trascienda a la sociedad, desde la polémica e incluso desde el inicial rechazo, será poniéndola en pie y allí donde los medios técnicos, humanos, materiales, artísticos y económicos, son más sólidos, es decir, en un teatro. Sólo de este modo acabaremos teniendo un patrimonio de nuestro tiempo que podremos transmitir a generaciones venideras y que dejará la huella que nuestro tiempo sea capaz de dejar y que, de hecho, está dejando en otros terrenos del arte. Si la composición musical española contemporánea ha alcanzado unas determinadas cotas de relevancia cultural y si existen creadores cuya notabilidad musical está fuera de toda duda, porqué no han de recibir desde un gran teatro como el que se va a recuperar, un estímulo permanente a que proyecten su obra desde estos parámetros.

Y ello vale igualmente para los directores de escena, para los escenógrafos y para los coreógrafos, para pintores, diseñadores, figurinistas y ¿cómo no? para esas nuevas generaciones de cantantes que siguen apareciendo y contribuyendo a mantener el mito de «*la voz española sin teatros de ópera*» que durante la llamada generación de oro de nuestros intérpretes, ha llenado de perplejidad admirativa a quienes observaban nuestra raquítica realidad lírica. La presencia habitual de estos jóvenes cantantes en las programaciones del teatro es necesariamente compatible con la invitación y contratación de las estrellas más reconocidas de modo que el público pueda disfrutar de estos últimos al tiempo que va conociendo y reconociendo la existencia de nuevos talentos y que éstos contrastan sus capacidades y contribuyen a crear el sello personal de la Casa.

Creación y Producción son dos elementos claves en la necesaria consecución de un sello propio para un teatro. Ambos conceptos, convenientemente utilizados, serán lo que acaben por definir el perfil de la casa y del riesgo e imaginación que se sea capaz de asumir a la hora de gestionarla, dependerá claramente que este teatro cumpla con los objetivos que, como es el caso del Teatro Real, nos hemos marcado quienes tenemos el compromiso de ponerlo en funcionamiento.

Un teatro que recupere nuestro patrimonio, que difunda el rico legado existente pero que, ante todo, nazca y se desarrolle por y para una sociedad nueva, para un espectador que hay que conquistar y que sea capaz de convertirse en algo mucho más complejo que la mera sala de exhibición de espectáculos, es decir, en un centro de trabajo para los creadores de nuestro país y para la difusión de sus obras.

Estos objetivos no son fácilmente alcanzables si no se cuenta con la complicidad de todos. La simple declaración de esta voluntad política no es suficiente para que se alcancen los objetivos marcados. En este sentido, creo que el Teatro Real *necesita que se le presente a la sociedad desde una perspectiva diferente a la que se viene configurando desde los medios de comunicación*. Me parece lógico y conveniente que un proyecto de rehabilitación tan delicado y complejo como el que nos ocupa y con una importante inversión económica procedente de recusos públicos, sea comentado hasta la saciedad y origine críticas de todo tipo. Pero echo también de menos una necesaria reflexión sobre los beneficios que comporta para una sociedad y para un país contar con un complejo cultural de tal naturaleza.

Si la sociedad no siente suyo el proyecto, si los ciudadanos no son conscientes o no sabemos transmitirles «*por qué y para qué las sociedades modernas occidentales asumen nuevos proyectos de teatros líricos como necesarios para su bienestar*», difícilmente romperemos esa relación de desentendimiento que acompañó nuestra realidad lírica y que sirvió para mantener cerrada la casa de la Plaza de Oriente durante siete décadas. Me gustaría aprovechar esta tribuna para, más allá de la necesaria crítica a las actuaciones públicas, más allá de la controversia partidista al respecto, solicitar públicamente de todos cuantos deseamos ver pronto el teatro en funcionamiento, una actitud más solidaria y de mayor complicidad a la hora de estimular la atención e interés de los ciudadanos y la esperanza de nuestros creadores y artistas.