

La Ley de la fatalidad de costos del Teatro

por Juan Antonio Hormigón

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

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

Con cierta socarronería amarga solíamos comentar hace ya tiempo, lo duro que sería el 93 cuando hubiera que pagar las deudas del 92... Parece que el futuro no será radicalmente mejor. Sin entrar en las grandes instancias macroeconómicas, cuya jerga está perfectamente concebida para que no entendamos una palabra, lo que sí puede adivinarse con cierta lógica es que las grandes inversiones del 92 -entre las que debemos incluir el llamado Madrid Cultural-, han detraído del presupuesto

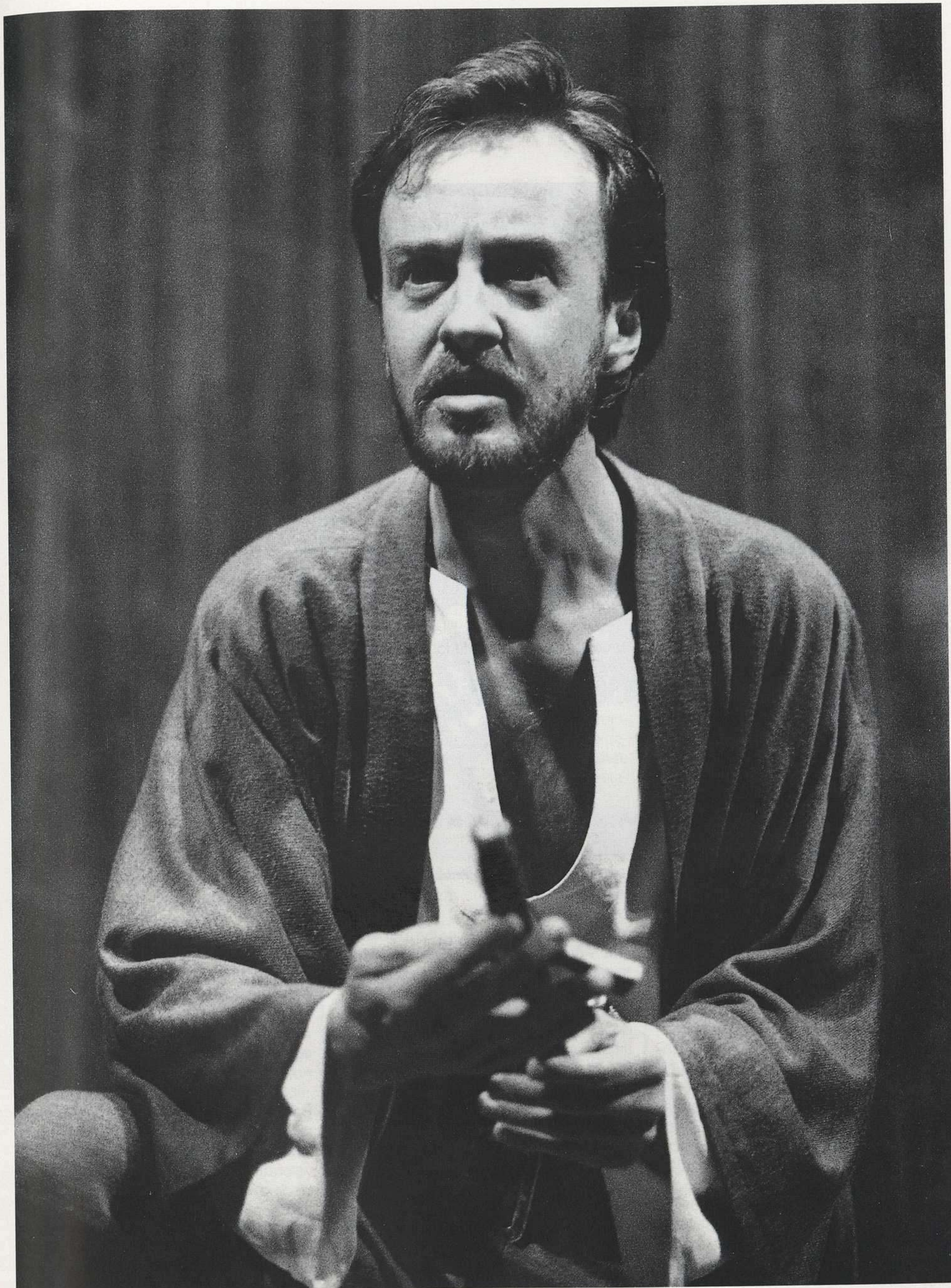
nacional cantidades de tal magnitud que las arcas se han quedado vacías, sin posibilidad de llenarlas por las buenas con la fabricación *ad libitum* de papel moneda, dado que se hubiera producido un aumento, todavía más indeseable, de la inflación.

El terreno cultural, y más específicamente el teatral, ha sido claramente golpeado por esta situación. Se han producido a lo largo de los últimos años sucesivos recortes en los presupuestos acordados, que sólo se recuperarán en alguna medida en el 95. Dichos recortes han afectado al Ministerio de Cultura, pero también a los gobiernos autonómicos y a numerosos ayuntamientos que viven una situación de grave endeudamiento. Lo más preocupante es que se ha producido la cruel paradoja de que, mientras en las magnas celebraciones se dedicaban cifras millonarias a "acontecimientos" de dudoso interés para nuestra vida cultural y de inexistente rentabilidad social, mientras se producían espectáculos megalómanos con un dispendio dinerario de proporciones indefinibles por su perversa monstruosidad, las magras aportaciones existentes para el teatro de todos los días, para la actividad teatral cotidiana, sufrían un recorte de inaudita magnitud. En un año de absurdas inversiones, propias de un país de dilapidadores nuevos ricos, la otra cara de la moneda ofrecía una situación desesperada para numerosos agentes teatrales que, ajenos al trajín de los fastos, se han visto reducidos a condiciones mendicantes.

Así las cosas, no debe parecernos excesiva la tendencia hacia la depresión o la desesperanza que ronda nuestro organismo teatral. Parece evidente que los males estructurales que

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

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



"El médico de su honra", de Calderón de la Barca. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1994). (Foto: Ros Ribas).



“¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, de Alfonso Sastre. Dirección: Konrad Zschiedrich. Eolo Teatro. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

da estúpida y fraudulenta de la obtención de beneficio.

Hace unas semanas asistí a una reunión de gentes relacionadas con el mundo cultural en la Embajada Española de un país iberoamericano. Entre nosotros se encontraba una persona ligada a una fundación privada, experto en temas de artes plásticas y ocupante de cargos públicos con el gobierno socialista en el pasado. Hablábamos de la situación del teatro en España y particularmente en Madrid, de la desaparición de edificios teatrales, del descenso de espectadores en algunos segmentos de la producción escénica, etc. Inopinadamente, nuestro querido amigo se arrancó con una declaración concluyente: «si el teatro no interesa no hay por qué mantener los teatros abiertos, mejor

convertirlos en cualquier otra cosa. El teatro que se hace ahora en Madrid está muerto y no le interesa a nadie y la culpa la tienen las subvenciones públicas. España es el único país en el mundo en que el Estado da dinero al teatro...»; y se quedó tan ancho. No sólo yo sino alguno más de los que allí estaba, respondimos cumplidamente a tan indocumentada afirmación. Supongo que serviría de muy poco. En verdad es sorprendente la ignorancia en que con frecuencia nos enquistamos frente a los problemas de la economía de la cultura, sin querer observar y comprobar realmente cómo funciona en el resto de la Europa Comunitaria y en Estados Unidos y parte de Latinoamérica. Esa actitud nos conduce a la adopción de lugares comunes como el que sus-

tentó nuestro amigo perteneciente al ámbito de las artes plásticas -que como todo el mundo sabe tampoco participan de la colaboración del dinero público-, que nos impiden profundizar mínimamente en el asunto que tratamos y favorecer su desarrollo progresista. Así nos va.

De este estado de cosas tiene su parte alícuota de responsabilidad la propia profesión teatral, que no ha sido capaz de establecer unos parámetros valorativos de su trabajo y prestigiar su labor como corresponderían a la actividad que desarrolla. En muchas ocasiones se ha dicho que una profesión que no se respeta a sí misma no puede exigir ser respetada, y con demasiada frecuencia observamos que en el teatro las cosas han sucedido de este modo.

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

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

El símil que acabamos de establecer es válido para el teatro en líneas generales. Ello nos permite comprender al-

gunos aspectos de la economía teatral que no podemos obviar en absoluto al plantearnos su problemática. A este respecto, desearíamos recoger algunas citas bastante amplias del libro *Les publics du Théâtre*, de J.M. Guy y A. Girard (París 1988), que nos parecen suficientemente esclarecedoras:

«Propicia a la expresión de las pasiones esta ideología de la crisis es cegadora, dado que nunca se ha escrito tanto para el teatro, nunca tantos franceses han practicado el arte dramático, nunca la creación teatral ha sido -si se juzga por el número de espectáculos montados- tan viva. ¿Tendrá por tanto el teatro mejor salud de lo que se proclama? Ciertamente no, responde el economista: el teatro sufre de una enfermedad crónica -que William Baumol denomina el "costo disease", la fatalidad de los costos- y que procede del carácter artesanal, algunos dicen arcaico, de la actividad teatral, incapaz de obtener ganancias de productividad. Peor aún, el irreversible crecimiento de los déficits financieros generaría lo que ha dado en llamarse un "déficit artístico", cuya manifestación más temible es sin duda la disminución del número de actores por obra montada y, por vía de consecuencia, la amenaza de desaparición o el declive que acecha a los espectáculos con elencos grandes, y por tanto a la escritura de dichas obras. Esas "leyes" económicas, que han sido precisadas en Francia por investigadores como Xavier Greffe, Xavier Dupuis, Dominique Leroy, Alain Busson, y Dominique Sagot-Duvaurox, no se pueden prácticamente soslayar: pudo soñarse un tiempo con diversificar la financiación adaptando a la pantalla espectáculos concebidos inicialmente para la escena, pero sin hablar incluso de la desnaturalización estética que para algunos representa un ejercicio semejante, el remedio se rebeló económicamente no rentable y, a veces, acentuó el mal que pretendía conjurar. Más recientemente, el aporte de financiaciones privadas, alentado por las políticas nacionales de incitación al mecenazgo, ha podi-

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

Estos problemas económicos estructurales se inscriben en un contexto que se presta mal a su atenuación: el de una oferta pletórica de espectáculos para una declinante demanda.»

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

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

El regocijante dinamismo de la creación teatral que testimonian estas cifras se contrarresta desgraciadamente con una caída regular de la frecuentación de los teatros. En 1973, primer año para el que disponemos de datos fiables, el 12% de

los franceses de más de quince años iba al teatro al menos una vez al año. Sólo era el 10% en 1981 y la tasa cayó al 7% en 1987. Esta desafección del teatro alcanza a todas las categorías socioprofesionales, a todas las clases y edades. Más aún, el público adulto, numéricamente restringido, tiende al cabo de los años a hacerse cada vez más homogéneo, en una palabra se aburguesa y envejece. Es decir, que tampoco el sociólogo apenas proporciona respecto a la realidad actual del teatro, una mirada más optimista que el economista.»

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

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

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

lizar su trabajo con solvencia, etc. La aplicación mecánica de los principios neoliberales al presente y futuro del teatro, ofrecen sin duda un porvenir sombrío del que son buena muestra algunos países europeos, el Reino Unido de la Gran Bretaña en particular, respecto a lo que ello supone.

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

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

Todo esto ha cambiado radicalmente. La práctica teatral actual conlleva unas necesidades que como ya hemos señalado, son fruto tanto del propio desarrollo escénico como de las exigencias del público, así como de la presencia de otros medios que compiten con el teatro. Cada espectáculo aspira a ser una obra de arte única, conscientemente, lo cual supone un diseño plástico visual, una organización del espacio, la búsqueda de unas definiciones estéticas y estilísticas que le son propias e intransferibles. Ello repercute en el costo de producción al tener que realizar una escenografía, un vestuario, un diseño de iluminación, etc. para cada proyecto. Por otra parte, los actores, técnicos y otros trabajadores del teatro han conseguido emolumentos respetables, que en la mayor parte de los casos no son sino similares al de profesiones del mismo rango social. Que estos trabajadores tengan además garantizada su Seguridad Social no es sino un derecho inalienable. A pesar del

aumento del precio de las entradas, el montante de las recaudaciones en pocos casos cubre el presupuesto de producción y mantenimiento que entraña un espectáculo en la actualidad. Con ello no queremos decir que el teatro sea caro sino que precisa de unos recursos necesarios, si queremos mantenerlo en niveles dignos y aceptables, no podemos esperar que sea exclusivamente la taquilla quien los soporte. A todo ello habría que añadir que en determinadas franjas de la producción y distribución teatral, los recursos emanados de la taquilla sufren diferentes divisiones entre los distintos agentes teatrales. Es imprescindible tener todo esto presente a la hora de abordar la cuestión.

Es verdad que en este proceso se han cometido notables actos de irresponsabilidad o de picaresca ramplona.

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

Salvando estos procedimientos anómalos por tantas razones, lo cierto es que podríamos afirmar que un espectáculo realizado con un presupuesto riguroso, llenando todos los días sus butacas, puede entrañar pérdidas constantes si nos referimos exclusivamente al binomio: costos de producción y mantenimiento-recaudación de taquilla. Ello puede deberse tanto a que el espectáculo tenga un amplio reparto y producción compleja, como al hecho de que por sus

características propias o por el espacio en el que se desarrolla, acoja a un número de espectadores reducido.

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



“Vanzetti”. Autor y director: Luis Araujo. (1993).