

Ariadna y Penélope

(Las instituciones y el teatro español actual)

POR CARLOS RODRÍGUEZ*

La historia de las relaciones entre el teatro y las instituciones públicas españolas es una fábula mítica. Un hilo que Ariadna prestó a Penélope para tejer y destejer la trama de este devenir. El punto de partida se sitúa en un pasado remoto. Los Teatros Nacionales y los Festivales de España establecidos por el franquismo constituyeron el primer estadio, hoy perdido «in illo tempore» de la memoria, de lo que más tarde ha sido, con la llegada de la democracia, la construcción de este mito moderno.

Así pues, tomemos como inicio más sólidamente conocido el año de 1978, fecha de la creación del Centro Dramático Nacional. Corría el gobierno de la U.C.D. y la puesta en marcha de esta unidad de producción teatral venía a reformular y sustituir –al menos sobre el papel– los usos y costumbres de los ya mencionados Teatros Nacionales. El Centro Dramático Nacional (CDN) desempeñaba el papel de buque insignia de la escasa flota teatral española. Sus objetivos, un tanto genéricos y que, por otra parte, no parecen haberse concretado o variado sustancialmente a lo largo del tiempo –con las debidas correcciones, consecuencia de la posterior creación de otros centros de producción más específicos–, se cifraban en presentar las obras más importantes del teatro español y universal, compaginándolas con la creación contemporánea, tanto nacional como extranjera¹. Habrían de pasar algunos años –y distintos responsables a la cabeza– hasta que ideas tan amplias comenzasen a consolidarse en el modelo conocido en los últimos tiempos.

Seis años de navegación en solitario. La llegada del P.S.O.E. al poder en 1982 parece dar un nuevo im-

pulso al mundo teatral. Su primer fruto, en el 84, es la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), un hermano menor cuyo ámbito central será la escena contemporánea y, en cierto modo, de vanguardia, aligerando así la carga del CDN. Su nacimiento fue saludado con dispares reacciones por parte de los profesionales. Con Guillermo Heras como director del nuevo centro, a lo largo de su existencia fue cosechando año tras año mejores resultados e implicó en sus producciones y coproducciones a una extensa nómina de autores, directores y colectivos.

El tejido de Penélope se iba ensanchando. En 1985 el Ministerio de Cultura en colaboración con el de Obras Públicas crea un plan de recuperación de edificios teatrales de titularidad pública, destinado a rehabilitar y mejorar la infraestructura de 50 teatros de toda la geografía española. La idea, más a largo plazo, conllevaría la conexión en una Red de Teatros por la que pudiesen transitar producciones realizadas desde distintos ámbitos de la creación pública, semipública o privada.

La expansión de los proyectos teatrales de la administración central bajo el gobierno del PSOE culminó en 1986 con la puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), cuya misión se cifraba en la escenificación del repertorio clásico español (siglos XVI al XVIII). Esta nueva incorporación liberaba finalmente al CDN de otra gran

* Redactor-Jefe de la Revista ADE-Teatro y Director de Escena

*"Ligazón", de R. del Valle-Inclán.
Dirección: José Luis Castro.
C.A.T. (1989).*



parte de sus responsabilidades creativas, y cerraba por el momento la estructura de unidades teatrales dependientes del Ministerio de Cultura, todas ellas con sede en Madrid, si bien hay que reseñar las regulares giras que algunos de los espectáculos en ellas producidos comenzaron a realizar por el resto del Estado.

Un punto del derecho y un punto del revés

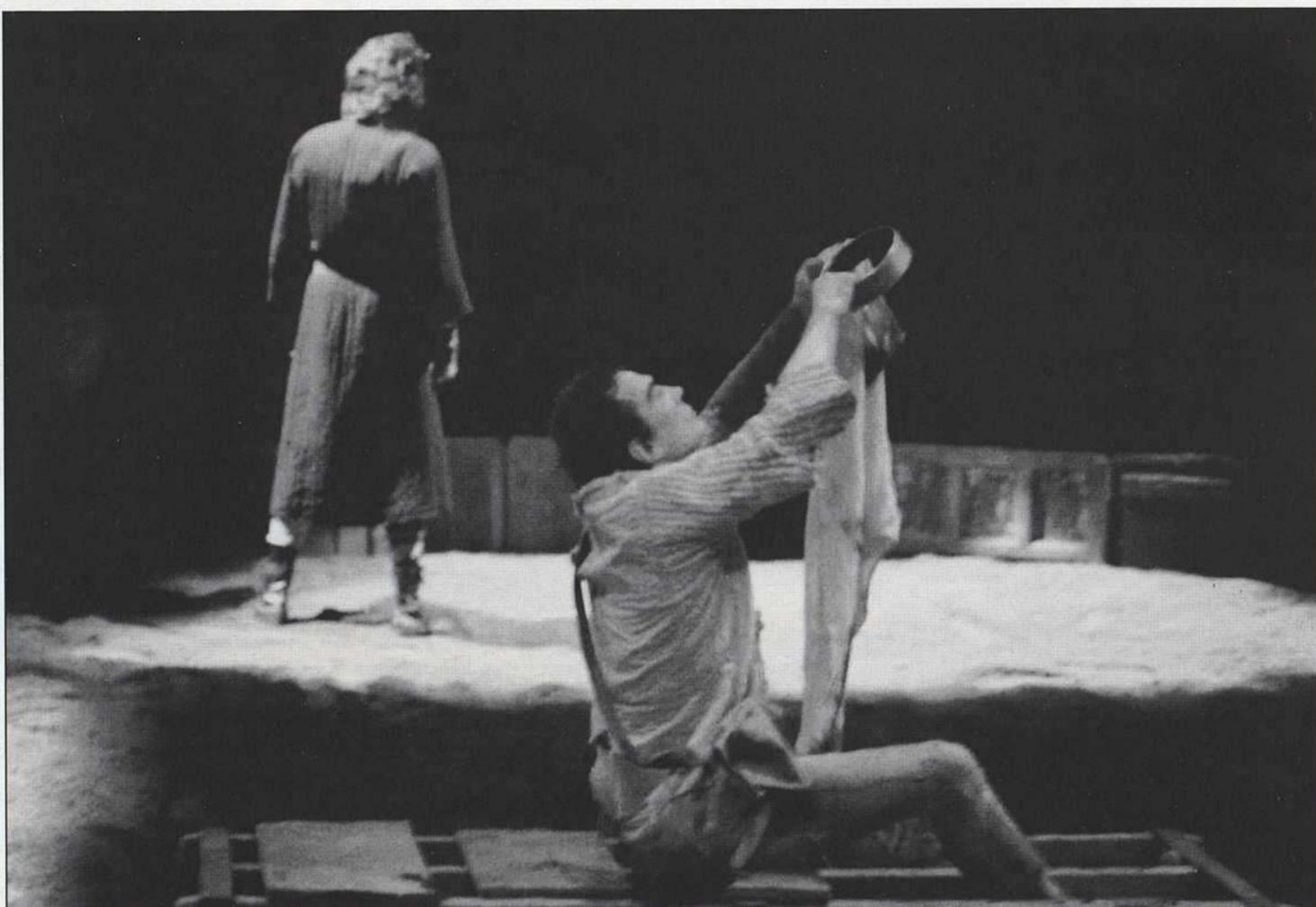
Mientras tanto, la conformación del país y el traspaso de competencias en materia cultural del Gobierno central a las distintas Autonomías fue sembrando la geografía española de otros Centros Dramáticos, semejantes en base y funcionamiento al modelo nacional. Envueltos en la bandera de las distintas identidades culturales, surgieron a lo largo de los años ochenta el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, el Centro Dramático de Extremadura, el Centro Dramático Galego, y el Centro Andaluz de Teatro², todos ellos sustentados por sus respectivos Gobiernos Autónomos, a los que habría que añadir en la provincia de Barcelona los Centros Dramáticos del Vallés y de Osona, dependientes ambos del Institut del Teatre de la Diputació barcelonesa, con un doble carácter de escuela y unidad de producción.

Por su parte, unos cuantos Ayuntamientos completaron este mosaico de producción pública a través de teatros de propiedad municipal de gran envergadura (y un fun-

cionamiento muy similar al de los centros dramáticos), como por ejemplo el Teatro Español de Madrid, el Teatro Arriaga de Bilbao o el Principal de Palma de Mallorca, mientras que otros optaron por regular sus coliseos como meras salas de exhibición, programando en ellas durante unos cuantos días espectáculos en gira por el territorio nacional o autonómico.

En estos años 80, las inversiones monetarias por parte de las distintas administraciones públicas en materia de teatro fueron en alza. En algún caso, los presupuestos de un gobierno autónomo para su correspondiente centro de producción superaron a los destinados por el Ministerio de Cultura para los centros nacionales. La Generalitat catalana puso en marcha, paralelamente al Centre Dramàtic, la creación de un Teatro Nacional de Catalunya dirigido por Josep María Flotats, de ambiciosas dimensiones. Y hasta que tal construcción y proyecto se llevasen a cabo (e ignoro en este momento cuál pueda ser el estado actual del mismo) dotó a la compañía del propio Flotats de carácter público, y la albergó en uno de los teatros barceloneses. La Comunidad Autónoma de Madrid, habida cuenta de constituir la sede de los tres centros nacionales, optó por no establecer ningún centro de producción propio y, en cambio, alquiló un teatro en la capital, el Albéniz, como espacio de exhibición. Más tarde, crearía una red de teatros por distintos municipios de la Comunidad, como circuito para algunos de los espectáculos contratados o subvencionados por este Gobierno Autónomo.

Pero la efervescencia de las instituciones públicas fue creando también una suerte de «reinos de taifas». En



"La vida del rey Eduardo II de Inglaterra", de Marlowe/Brecht. Dirección: Lluís Pasqual. C.D.N. (1978). (Foto: Ros Ribas).

algunos casos, la dirección de los centros fue adjudicada, y asumida por sus titulares, como proyectos personales. Los montajes, respaldados por presupuestos globales más o menos holgados, dispararon sus costos, y tal fenómeno no siempre se vio compensado por una mayor rentabilidad social en lo que respecta a tiempo de explotación y número de espectadores. Además se estableció, de manera quizá un tanto subterránea, una especie de «competición» –apoyada en ocasiones por las propias instituciones– entre los distintos centros: se trataba de superar, a fuerza de dinero o efectismo, los resultados conseguidos por el espectáculo de «los de al lado», sin tener demasiado en cuenta las necesidades reales en materia teatral de la estructura social a la que tales montajes iban destinados: La cultura del escaparate hacía furor. Por último, las políticas culturales de los gobiernos autónomos no siempre tendían a converger, lo que en la práctica se tradujo en un cierto aislamiento de cada uno de los centros autonómicos. Las «identidades culturales» amparadas en reivindicaciones lingüísticas por las comunidades de bilingüismo oficial contribuyeron, finalmente, a impermeabilizar muchas de las posibles interrelaciones.

La manta de Ulises

Desde otro punto de vista, el conjunto de las instituciones aportaron cifras cada vez mayores en calidad de subvenciones y ayudas a las compañías privadas, así como a la gran cantidad de festivales que se prodigaron por toda la geografía española. El sistema permitió que sobreviviera una gran parte de la maltrecha profesión teatral, pero también que muchos empresarios se embolsasen las ganancias de los montajes que «producían» sin arriesgar prácticamente nada. Los festivales importaron grandes espectáculos internacionales y contribuyeron a abrir algunas puertas de la modernidad a los creadores españoles. Pero sin duda el país quedó aquejado durante algunos años de una aguda «festivalitis» que, vista con la corta perspectiva del tiempo transcurrido, parecía anunciar el gusto por los fastos que habrían de llegar poco después.

Se sucedieron relevos al frente de distintos centros de producción pública, nacionales o autonómicos, sin que tales recambios supusieran modificaciones sustanciales en los hábitos creados por sus antecesores. Los responsables políticos de tales nombramientos parecieron guiarse más por la simpatía personal que por criterios de organización.

Los circuitos y redes de teatro, tanto a nivel nacional como regional, comenzaron a funcionar. Seguramente las expectativas eran mayores que los resultados posteriores. Aunque por primera vez, un número importante de ciudades pudo tener acceso en condiciones más o menos dignas a espectáculos de muy diversa índole, y las compañías encontraron una mayor posibilidad de distribución de sus montajes. Bien es verdad que, con este fenómeno, se desarrolló también el de los «programadores» y «gestores» encargados de seleccionar los productos. Pero esa es otra historia...

El caso es que Penélope, incansable, siguió desovillando la madeja de Ariadna, con un objetivo cada vez más claro: Ulises debería tener su jersey para el 92. La evolución creciente hasta esa fecha de los presupuestos dedicados a música y teatro por parte del INAEM del Ministerio de Cultura no deja lugar a dudas³. Lo mismo podría decirse de prácticamente la generalidad de las comunidades autónomas (especialmente la más implicadas en los variados eventos de tan renombrada fecha). Las instituciones públicas optaron por tejer desenfadadamente, soltando dinero sin pensarlo demasiado –aunque dependiendo del partido político que las rigiese–, y el resultado fue mucho más parecido a una manta deforme –aunque, eso sí, lo dejó todo bien tapado de puertas afuera– que a un suéter de entretiempo.

Tira del hilito

Andalucía, Cataluña y Madrid (Expo, Olimpiadas y Capitalidad Cultural Europea) constituyeron el eje de los objetivos institucionales en materia teatral, aunque otras autonomías, como Extremadura, no dudaron en promover sus particulares campañas para no «brillar» menos en medio de tanto «poderío». El gasto en este campo estuvo más centrado en la producción de grandes espectáculos que en el desarrollo de las infraestructuras, y cuando no fue así, se optó por la construcción de magnos teatros que en unos casos, difícilmente han podido mantener un funcionamiento racional en los últimos años, y en otros, han visto postergarse su terminación con el consiguiente encarecimiento de las obras.

Sobre los costes del tan cacareado 92 se ha comentado mucho –y se ha escrito bastante menos: muy pocos creadores osaron alzar la voz de protesta, quizá para no quedar descolgados de los posibles «encargos» o ayudas a la producción–. Aunque no es éste el lugar para analizar la calidad de sus resultados, sí podemos decir que el balance cultural dejó entre los profesionales del teatro un regusto agrisado y amplias dudas sobre lo que acarrearía el futuro. Y el futuro, o sea el 93, llegó.

Al principio imperceptiblemente, después con gesto más decidido, Ariadna tiró del hilito. Los presupuestos en materia cultural comenzaron a reducirse mucho más rápidamente de lo que habían crecido en años anteriores. Penélope observó cómo la manta empezaba a deshacerse. Algunos de los Centros Dramáticos autonómicos entraron en congelación, cuando no en franco retroceso. Se cancelaron proyectos que venían desarrollándose en los años recientes. La actividad teatral de las compañías privadas decayó notablemente, en buena medida por el recorte sufrido en los capítulos de subvenciones. Y el panorama mostró una realidad carente de un auténtico «tejido cultural» y de una política coherente encaminada a crearlo.

En los dos últimos años (94–95) los signos han continuado, en general, esta tendencia. La crisis económica de carácter internacional ha repercutido considerablemen-



A la izquierda: "En la soledad de los campos de algodón", de B. M. Koltés. Dirección: Guillermo Heras. CNNTE (1990). (Foto: Chicho).
A la derecha: "Cari-cias", de Sergi Belbel. Dirección: Guillermo Heras. CNNTE (1994). (Foto: Chicho).

te sobre la situación española, disminuyendo aún más los recursos aportados desde las instituciones públicas para la cultura. Y tal sigue siendo la tónica para el actual 1996. En el ámbito más concretamente teatral, el Ministerio de Cultura decidió suprimir, en diciembre del 94, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dando con ello fin a un proyecto cuyos mejores resultados se habían venido dando precisamente en las recientes temporadas. Se procedió asimismo a «reestructurar» la dirección del Centro Dramático Nacional, con unas líneas de funcionamiento que, a la vista de lo realizado hasta ahora, no varían excesivamente su historial de etapas anteriores sin que, eso sí, se haya cubierto el vacío de programación dejado tras la eliminación del CNNTE.

El hilo en el laberinto

Penélope, no obstante, todavía ha acertado a engarzar algún punto de cruz. En el 95 se dio luz verde al proyecto de nueva sede del Teatre Lliure, que contará con la participación de los Ministerios de Cultura y Obras Públicas, la Generalitat de Cataluña y la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona: una iniciativa privada de interés público que encabeza el modelo de teatro semipúblico en España. Aunque los papeles y permisos de obras han tardado en tramitarse y todo camina a ritmo lento. Por su parte, Madrid inauguró otro espacio semipúblico, el Teatro de la Abadía –con dos salas en su haber– dirigido por José Luis Gómez, que recibe sendas y sustanciosas aportaciones económicas de la Comunidad Autónoma y el Ministerio de Cultura, y que en sólo un año ha cosechado varios premios. Su funcionamiento aún podría calificarse de irregular. De todas formas, está por ver si cunde el ejemplo.

Tras los cambios de signo político que tuvieron lugar a mediados del pasado año en algunas comunidades autónomas, el «tejido» ha puesto de manifiesto la endeblez de sus rozaduras. Dos ejemplos: los Teatros de la Generalitat Valenciana sufrieron el «sarampión» de un director megalómano y omnipotente, que ha sido cesado hace unas semanas por el mis-

mo Consejero de Cultura que le había nombrado meses atrás; y en Asturias, el Instituto del Teatro ha sido sometido a una remodelación presupuestaria y de funcionamiento que pasa, entre otras carestías, por mantenerlo cerrado por las tardes por aquello del ahorro.

El futuro es cada vez más incierto. El resultado de las últimas elecciones parece augurar un gobierno que recrudescerá las medidas restrictivas en lo que a la cultura y al teatro se refiere. A la hora de escribir estas líneas, las conversaciones en busca de pactos entre los dirigentes del Partido Popular y los nacionalistas continúan. Pero no hay más que echar un vistazo a los programas electorales, y a las directrices seguidas en los respectivos gobiernos autonómicos, para prever lo que ocurrirá. Soplan vientos de neoliberalismo en las cabezas de muchos responsables políticos y Ariadna, indecisa, espera un gesto para seguir deshilachando la trama de Penélope. El devenir del mito pasa siempre por la voluntad política de los que están al mando. El hilo se desliza por los pasillos del laberinto, mientras al otro extremo la tela se deshace...

NOTAS

1.– Para lo referente al C.D.N., véase López Gutiérrez, F.: «Quince años de Centro Dramático Nacional»; *Revista ADE-Teatro* nº 35–36; Madrid, Abril, 1994. Pags. 90–96. Una historia detallada de los avatares de su creación y funcionamiento hasta 1985, muy bien documentada y contrastada, puede encontrarse en el artículo de:

Andura, Fernanda: «De Teatro Nacional a Teatro Público (1976–1985)» en *Historia de los Teatros Nacionales* / Ed. de Andrés Peláez. Tomo II (1960–1985). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1995

2.– Sobre algunos de estos centros puede consultarse el informe sobre «Teatros Públicos», publicado en el núm. 31–32 de nuestra revista *ADE-Teatro* (Madrid, septiembre 1993). Otros aparecen reflejados y/o analizados en distintos artículos del presente número.

3.– Los datos hasta 1993 fueron publicados en *ADE-Teatro* núm. 31–32 (cit. supra)