

neg-

# EL PUBLICO,

QUIEN COMO  
CUANDO DONDE

Z. 540



**C** EL PUBLICO  
CUADERNOS



## PUBLICACIONES DEL CENTRO DRAMATICO NACIONAL

Centro Dramático Nacional edita un catálogo de sus producciones propias y de los espectáculos invitados a su programación, donde se recogen materiales documentales y de estudio sobre los autores, las obras y su significado en el contexto histórico, así como abundante información gráfica de las puestas en escena.

También ha iniciado una colección de volúmenes donde se publican los textos y en la que han aparecido dos títulos, "La vida del rey Eduardo II de Inglaterra" y "Eloísa está debajo de un almendro".

### **OFERTA ESPECIAL: 750 ptas.**

Los catálogos de "La vida del rey Eduardo II de Inglaterra", "Eloísa está debajo de un almendro", "La gallina ciega" y "Las criadas" y los dos primeros libros.

### **CATALOGO DE LUCES DE BOHEMIA: 300 ptas.**



Información y pedidos a:  
Centro Dramático Nacional.  
Oficina de Prensa y Publicaciones.  
Teatro María Guerrero.  
C/. Tamayo y Baus, 4.  
28004-Madrid.  
Forma de pago: Giro postal o talón bancario.

EL PUBLICO,

QUIEN COMO  
CUANDO DONDE



T. G. FORMA, S. A.  
C/. Rufino González, 14. 28037-Madrid.  
Depósito legal: M-24153-1983.

**EL RUFINO**

EL PUBLICO. CUADERNO 1. Enero 1985.  
Periódico mensual de teatro, editado por el Centro de Documentación Teatral.  
Organismo Autónomo Teatros Nacionales.  
C/. Capitán Haya, 44. 28020-Madrid. España.  
Teléfonos: (91) 270 51 99 y 270 57 49.  
Director: Moisés Pérez Coterillo.

# INDICE

---

EDITORIAL

5

---

RESULTADOS DE UN INFORME: EL MEDIO TEATRAL Y SUS  
PUBLICOS. Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro

6

---

CINCO SONDEOS EN BUSCA DEL PUBLICO

20

---

EL TEATRO, ENTRE LAS PREFERENCIAS DE OCIO  
DE LOS CIUDADANOS.

22

---

EL TEATRO PARA LOS DISTINTOS SEGMENTOS  
DE POBLACION.

31

---

LO QUE EL MEDIO TEATRAL OPINA SOBRE EL PUBLICO.

38

---

EL PERFIL DE LOS PUBLICOS Y SUS ACTITUDES RESPECTO AL  
TEATRO.

42

---

TEATRO Y MINORIAS NACIONALES: LA CUESTION  
DEL IDIOMA.

55

---

UNA APROXIMACION A LA DEMANDA TEATRAL. Alberto  
Fernández Torres y José María Sulleiro

64

---

PREPARATIVOS PARA UNA ENCUESTA. Alberto Fernández Torres  
y José María Sulleiro

71

---



La pregunta por los espectadores de teatro está implícita en cuantas reflexiones, críticas, análisis y pronósticos se vienen haciendo desde hace largos años en el teatro español. El público es ese alguien sin nombre que se sienta detrás de la cuarta pared, que se intuye, se imagina, se adula o se zarandea cada noche. Alguien de quien se solicita la aprobación y sin el que nada de lo que ocurre sobre la escena tiene sentido. Sus aplausos o sus pateos son una rúbrica sobre cuantos esfuerzos hacen que se levante la frágil arboladura de un espectáculo.

Invocado como razón última de cuanto sucede en un escenario, el público es el gran desconocido, al menos de acuerdo con los más elementales datos de la sociología del espectáculo. La profesión teatral se mueve por impresiones subjetivas, como vuelve a revelar el resultado de este sondeo cualitativo realizado por Margen, una empresa de "marketing" e imagen a quien ha encomendado la Dirección General de Música y Teatro una aproximación al medio teatral y sus públicos, y cuyos capítulos relacionados con el espectador de teatro reproducimos en este primer cuaderno.

Pero las impresiones, por más que terminen por alinearse en estados de opinión, no pueden ocupar el lugar de los sondeos y de las encuestas, el lugar de los bancos de datos objetivos sobre la aceptación o rechazo de nuestra oferta teatral. Existen indicios racionales para creer que afirmaciones tan rotundas, como frecuentemente se formulan en nuestro medio teatral sobre la escasa salud de la escena, y el discreto respaldo social de que goza, son absolutamente inexactas, cuando no rotundamente equivocadas. El último capítulo de este cuaderno, aún tomado como una aproximación, revela de manera incontestable, sobre los datos globales que se obtienen de las recaudaciones de taquilla, un importante incremento cuantitativo de espectadores en los últimos años y una preferencia por los espectáculos musicales y de revista, así como por las producciones de los teatros públicos, en detrimento de la banda de espectáculos situados en los géneros de comedia, drama y vodevil producidos por la empresa privada.

Es imprescindible traducir los indicios en resultados cuantificados. Tendría el mayor interés abrir un banco de datos que sirviera para auscultar las oscilaciones del público y para traducir objetivamente su respuesta a la oferta teatral, como una guía imprescindible para empresarios, productores, promotores o gestores de la política teatral en España.

Mientras no exista, seguiremos moviéndonos en la elipse de las aproximaciones de los síntomas y de las hipótesis.



# RESULTADOS DE UNA ENCUESTA

# EL MEDIO TEATRAL Y SUS PUBLICOS

JOSE MARIA SULLEIRO y  
ALBERTO FERNANDEZ TORRES

MARGEN, UNA EMPRESA DE "MARKETING" E IMAGEN, HA REALIZADO DURANTE VARIOS MESES UNA ENCUESTA DE CARACTER CUALITATIVO EN BUSCA DEL PERFIL DE LOS PROBLEMAS EN QUE SE DESARROLLA LA VIDA TEATRAL EN ESPAÑA, EN SU DOBLE VERTIENTE INTERIOR Y EXTERNA; POR UN LADO, EL DE UNA PROFESION QUE DEBE PLANTEARSE CADA DIA LAS RAZONES DE SU TRABAJO Y POR EL OTRO, LA RESPUESTA A LAS PREGUNTAS POR EL PUBLICO. LA ENCUESTA, ENCARGADA POR LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO, CORROBORA EN GRAN MEDIDA MUCHAS DE LAS INTUICIONES QUE REPITE DIA TRAS DIA EL SECTOR TEATRAL DESDE HACE MUCHOS AÑOS. ESTAS PRIMERAS PAGINAS HACEN UN RECORRIDO SINTOMATICO POR EL ESPECTRO DE LOS PROBLEMAS, DE LAS EXPECTATIVAS Y DE LAS SOLUCIONES. EL RESULTADO DE LA ENCUESTA, QUE HA SIDO REALIZADO ADEMAS DE EN MADRID EN OTRAS CIUDADES ESPAÑOLAS, ABRE UN PRIMER MUESTRARIO DE TEMAS SOBRE LOS QUE REALIZAR POSTERIORMENTE UNA SEGUNDA PROSPECCION CUANTITATIVA.



*La encuesta persigue un diagnóstico de los problemas del teatro en España. (Foto: J. Rodríguez/Cover).*

**D**ice un conocido principio maoísta que "quien no ha investigado no tiene derecho a hablar". Independientemente de la mayor o menor identificación que uno mantenga con las máximas del presidente Mao, parece fuera de toda duda que ésta, como otras muchas, parece fruto del sentido común. Si es así —y, sin duda, lo es—, habrá que admitir que la multiplicidad de diagnósticos que en los últimos años se han venido desgranando sobre la situación y futuro del teatro en España se han ganado poco el derecho a ser formulados públicamente. La investigación social, en el seno del sector teatral, ha sido realizada en muy contadas ocasiones. Cabe recordar al respecto, por ejemplo, que la ya famosa e incompleta encuesta llevada a cabo hace diez años por el Equipo de Estudios Teatrales fue durante mucho tiempo, y a pesar de su limitado alcance, referencia sociológica obligada entre

muchos miembros de la profesión teatral cuando intentaban sustentar con datos y porcentajes determinados argumentos que pretendían explicar la situación crítica de dicho sector.

En este sentido, es de agradecer que la Dirección General de Música y Teatro haya puesto en marcha un proyecto de investigación sociológica sobre el sector teatral español para intentar saber en qué medida las "verdades universales" que se aducen para explicar la "crisis del teatro" son ajustadas o no. Y para conocer en concreto, y con una cierta base, sobre qué realidad social se ha de intervenir desde la Administración.

#### **DE LA CALIDAD A LA CANTIDAD**

El estudio, realizado por el colectivo Margen de "marketing" e imagen, tiene un carácter "cualitativo". Es decir, no se trata de la típica encuesta sociológica —el sondeo porcentual— en la cual las

distintas secciones de la población consultada aparecen segmentadas tipológicamente —por edad, estrato económico, posición ideológica, etc.—; y sus respectivas opiniones, agrupadas porcentualmente en el ya familiar "sí", "no", "no sabe/no contesta".

El estudio "cualitativo", bastante de moda últimamente entre los investigadores sociales, apunta al análisis y agrupación de opiniones sintomáticas, antes que a la mera exposición de cuántas y cuáles personas sustentan esta u otra opinión. Permite un mayor conocimiento cualitativo de los distintos segmentos de público a los que va dirigida la consulta, la identificación de los grandes estados de opinión sobre las principales cuestiones que se presentan a debate y la contrastación de las hipótesis de trabajo en las que se basa la investigación. En definitiva, hace posible identificar los factores positivos y negativos que afectan a la

evolución de un sector o de una situación determinada, y constituye un paso previo adecuado para hacer posible que una encuesta cuantitativa posterior sea más exacta y útil.

Si la concreción habitual de la encuesta cuantitativa son los porcentajes y los "sí", "no", "no sabe/no contesta", la del estudio cualitativo son las proposiciones, análisis, opiniones y tomas de postura que los consultados exponen, de manera espontánea o semidirigida, por medio de entrevistas extensas.

Margen justifica la adopción de la vía "cualitativa", como medio de acercarse al sector teatral, en la medida en que permite definir cuáles son los problemas que afectan realmente al teatro y cuáles los sectores significativos de públicos-objetivo cuya respuesta interesa conseguir, amén de suscitar una cierta "toma de conciencia" entre los consultados y "potenciar el intercambio dinámico entre la Dirección General, el medio teatral y sus públicos". Para ello, ha realizado diversos tipos de entrevistas con un numeroso grupo de personas relacionadas de una forma u otra con el sector teatral: miembros de grupos de teatro independiente, miembros de grupos de teatro infantil, de grupos de teatro vocacional, del teatro institucional, empresarios, actores, actrices, autores, directores, técnicos programadores y determinados segmentos de espectadores o de público potencial. El informe ha sido realizado inicialmente en Madrid y completado con trabajos del mismo tipo llevados a cabo en Sevilla, Bilbao, Valencia y La Coruña.

### POCOS Y MAL AVENIDOS

El problema, en cualquier caso, es que el sector teatral resulta especialmente

impermeable a toda encuesta sociológica. Se trata de un sector que posee todos los inconvenientes de un sector minoritario y todos los inconvenientes de un sector masivo, sin proporcionar apenas ninguna de las ventajas propias de ambos. En otras palabras, por ser un sector minoritario (tanto si nos fijamos en el número de trabajadores, como si atendemos al número de espectadores), las opiniones sintomáticas de los distintos segmentos en los que podemos parcelarlo resultan bastante menos representativas que en otros sectores sociales. El teatro tiende hacia la individualidad y las opiniones generales que se presentan como ampliamente representativas son generales, en tal grado que su carácter universal las traduce en simples tópicos. Tan exigua cantidad —en términos relativos— de profesionales, técnicos y espectadores se divide y subdivide hasta el infinito en una cantidad tal de situaciones anímicas, laborales, profesionales e ideológicas distintas que es difícil admitir que las tomas de posición puedan representar suficientemente a auténticos estados de opinión de auténticos segmentos de opinión. Y, sin embargo, por

ser en definitiva un sector moderadamente masivo, no es posible tampoco contentarse con opiniones individuales sintomáticas. Es preciso caminar hacia agrupaciones suficientes de estados de opinión, para poder tomar decisiones sólidamente fundamentadas. Un nudo gordiano, vaya.

O sea, que una investigación sociológica sobre el sector teatral se encuentra constantemente amenazada por la excesiva individualidad y, por tanto, escasa representatividad de las opiniones expuestas; y por la excesiva universalidad y, por tanto, escasa utilidad, de las grandes agrupaciones de estados de opinión. Una aproximación "cualitativa" puede dar lugar a una multiplicación infinita y no siempre coherente de opiniones. Una aproximación cuantitativa, al mero reflejo de las hipótesis de las que ya parte la encuesta. La primera puede conducirnos a saber que todo, absolutamente todo, influye en la actual crisis del teatro. La segunda, a saber que todo el mundo sabe que el teatro está en crisis.

### LA COINCIDENCIA, SIEMPRE SOSPECHOSA

Dos frases reveladoras aparecen citadas en la introducción del exhaustivo trabajo realizado por Margen. El análisis del "grupo cliente" —la Dirección General de Música y Teatro— le lleva a la conclusión de que éste se plantea el problema en los siguientes términos: "Cómo está el teatro, lo sabemos. Por qué está así, eso es lo que ignoramos".

Una de las virtudes de la investigación de Margen es que conduce de manera inevitable a la puesta en cuestión de las propias hipótesis de trabajo. Por ejemplo, a la puesta en cuestión de la frase anteriormente citada. La creencia de que se sabe "cómo está el teatro" (es decir, en crisis) es una "verdad universal" ampliamente difundida entre la profesión. Y, sin embargo, es probablemente tan discutible como todas las verdades universales. Decir que la situación del teatro es crítica, no va más allá de colgar un adjetivo —"crítica"— a una situación, pero no nos dice mucho más sobre esa situación. Si diéramos por buena la hipótesis de trabajo mencionada, todo se reduciría

a conocer las causas por las cuales esa situación merece tal adjetivo. Así, Margen expone que el objetivo de la investigación es "un estudio en profundidad de aquellas razones por las que los públicos se han ido alejando progresivamente del teatro en sus hábitos de ocio".

Margen, lógicamente, toma como punto de partida la hipótesis de trabajo que le es expuesta por la Dirección General de Teatro —y, por extensión, por toda la profesión de teatral—. Sin embargo, una interpretación de mayor alcance que la mera encuesta no puede —ni debe— dar por buena una hipótesis semejante.

En tan inocente formulación —"sabemos cómo está el teatro"— hay algo más que una confesión o una declaración de conocimientos. Hay ya una concepción implícita y quizá no voluntaria, además, de *qué teatro está en crisis y hacia qué configuración del teatro se desearía caminar*. "Se dan puntos de gran coincidencia entre todos los sectores consultados de cara al problema, lo cual apunta a una gran maduración de los planteamientos", sigue más adelante el estudio. Esta segunda frase sintomática apuntala

la anterior. En efecto, todas las afirmaciones recogidas y ordenadas pacientemente por Margen reflejan el hecho de que tanto la Dirección General de Música y Teatro como la mayor parte del sector teatral —comprendido el público— *tienen a concebir la crisis del teatro como el resultado de una batalla perdida por éste en su intento por presentarse como forma de ocio cultural masiva, competitiva frente al cine, la televisión y la música*. La pérdida de espectadores sería el corolario de dicha derrota. La "gran maduración de planteamientos" no sería más que la expresión de que semejante creencia está ampliamente extendida entre la profesión.

Pues bien, son ambas hipótesis las que deben ser puestas en cuestión como paso previo. La primera, porque nadie ha explicado suficientemente cuándo y cómo se ha dado esa batalla que tiende a enviar las razones de la crisis teatral a la falta de adecuación del teatro a una amenaza que le vino de fuera. La segunda, porque la "gran maduración" de los planteamientos no es, en el fondo, más que la repetición, por parte de todos los sectores de la profesión teatral —con respetables excepciones— de los mismos tópicos sobre la crisis del teatro. Y ambas a la vez, porque uno no entiende muy bien por qué el teatro debiera ser ahora una forma de ocio cultural de consumo masivo, toda vez que nunca lo ha sido a lo largo de la historia de la cultura. Si en eso consiste la crisis del teatro, si la superación de esa carencia es lo que es planteado como objetivo, nos hemos metido en un viaje que no precisa de alforjas.

### LA CONCIENCIA ESPONTANEA

Un famoso texto de Louis Althusser diserta brillantemente sobre la "conciencia espontánea de los científicos". Si se nos permite un abuso, podríamos hablar aquí de la conciencia espontánea de los miembros del sector teatral: "las necesidades que en otro momento cubría el teatro pertenecen ahora a otros medios"; "la permanencia de público en el teatro

se reduce a una minoría que es la que siempre va"; y añade el informe: "el teatro se posiciona en la utilización del tiempo libre como un consumo ocasional poco frecuente desde la comparación con otras formas de ocio y cultura".

Pero, ¡claro!, ¿por qué habría de ser de otra forma? El informe de Margen, recogiendo la justa opinión de un encuestado, señala que "en la batalla contra el cine, el teatro ha perdido la batalla". Y, ¿quién le manda iniciar semejante batalla? En efecto, como señala el estudio, "los demás objetos de consumo, bien por su especificidad (lectura) o por su hegemonía (música) se sitúan a niveles tales que ni siquiera permiten su comparación con el teatro". Sencillamente, y desde un punto de vista histórico, el teatro *jamás* ha sido una forma de consumo cultural mayoritaria *más que en términos relativos* o, en todo caso, *más que en términos de hegemonía en la formación del gusto*. La forma de consumo del teatro proscribió, a lo largo de los últimos siglos (y, en realidad, si excluimos las manifestaciones populares y el período greco-romano, a lo largo de todos los siglos), su configuración como medio de consumo cultural masivo. Si atendemos a la forma de consumo mayoritaria en las últimas centurias, tendremos que admitir, por ejemplo, que el espacio "a la italiana" impide físicamente cualquier forma de consumo que no sea minoritaria (otra cosa, por supuesto, es que, en la formación del gusto, el teatro juegue o no un papel dominante).

Sin embargo, la conciencia espontánea de la profesión teatral —como muy bien refleja el trabajo de Margen— insiste en lamentar que el cine, la música y la literatura se sitúen por delante del teatro en las formas de consumo vigentes. Pero, ¿es que podría ser de otra forma? El capitalismo ha traído consigo la *masifica-*

ción y, al mismo tiempo, la *segmentación interna* de cada forma de consumo, por una lógica interna que resultaría fuera de lugar exponer aquí. El teatro, inevitablemente, no puede competir en ese terreno: ni puede ser la forma de consumo dominante en el terreno de la masificación —en un local no caben más allá de 2.000 espectadores, tirando por lo alto—, ni puede constituirse en forma de consumo dominante en el terreno de la formación del gusto dentro de un sistema cultural que tiende de manera “natural” a la bidimensionalidad, a *la imagen*.

Cuando el objetivo del informe de Margen se plantea hallar los medios mediante los cuales se pueda provocar “una recuperación de público”, se está confundiendo implícitamente un objetivo realista y coherente con un objetivo imposible. Es cierto que el teatro español tiene que plantearse, por razones de supervivencia cultural y económica, una recuperación de público. Pero no lo es menos que esa recuperación no puede plantearse en términos de competencia con otras formas de consumo cultural. Si éstas (cine, TV, música) han impuesto su hegemonía es porque no podía ser —por razones de supervivencia histórica del sistema— de otra forma. El problema no es que el teatro sea minoritario, ya que no puede ser otra cosa que minoritario. El problema es que el teatro español es minoritario por debajo de los niveles que, económica y culturalmente, pueden justificar su persistencia.

Recientemente, en una reunión de técnicos e ingenieros, un representante afirmó: “Una de las conclusiones de este encuentro es que la política tecnológica no puede depender en un 80 % de razones políticas y en un 20 % de razones técnicas, sino al contrario”. En medio de los asentimientos gestuales de los asistentes, alguien se levantó y preguntó “¿por qué?”. De la misma forma, cuando los miembros de la profesión teatral registramos el hecho, aparentemente indignante, de que el teatro no sea un medio cultural de consumo masivo, y se sitúa por debajo del cine, la TV y la música, alguien debería levantarse y preguntarnos: “¿y por qué habría de ser al contrario?”.

El teatro, como medio de consumo, tiene que ser minoritario —en términos cuantitativos y hegemónicos— por razones físicas e históricas. El problema es que en España no llega ni a los mínimos.

El informe de Margen identifica correctamente las tendencias que llevan a que el teatro no pueda ocupar un lugar importante en la distribución del ocio

dentro de la sociedad española actual. “Para los públicos teatrales, se da la situación de que cada vez existen menos razones para la frecuentación de espectáculos” y “para los públicos no teatrales la ocasión de ir al teatro se plantea cada vez menos, ni siquiera como intención u ocurrencia”.

Un grupo de razones se deriva directamente de la posición que ocupa el teatro respecto de otras formas del consumo cultural. Y esto, nos guste o no, es inamovible: “El teatro tiene menos posibilidades que el cine”; “cuando te enteras de algo bueno en teatro, no hay forma de ir”; “para ir al teatro, para entenderlo, hace falta preparación”; “cuando vas al teatro, arriesgas más en el precio de la butaca”. Todas estas frases reflejan, bien que de manera distorsionada, el hecho de que el teatro constituye una forma de consumo cultural cuya especificidad le sitúa en lógica desventaja con respecto a las formas culturales hegemónicas, propias de la etapa histórica actual: las que han logrado, en definitiva, configurarse como “industrias”. El problema no puede plantearse, por tanto, en los términos de cómo hacer que el teatro se consuma de manera masiva, que pueda competir con otros medios, sino en los términos de cómo hacer para que el teatro español recupere un volumen de público suficiente como para ser económica y socialmente viable.

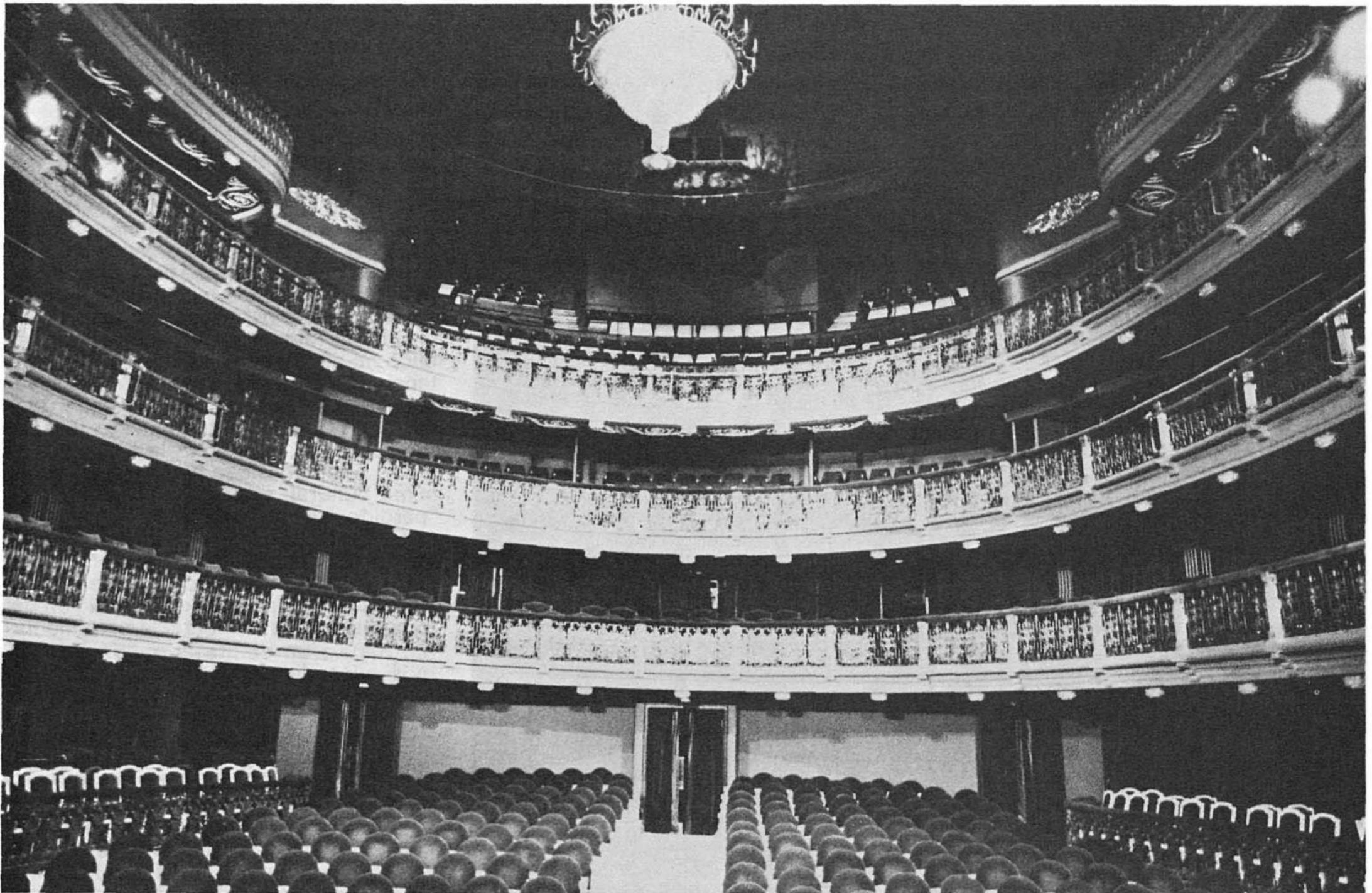
Y, puestos en este terreno, las categorías generales valen de bien poco. Ya no hay opción a hablar de teatro, sino de *teatros* y de *productos teatrales diferentes*. No puede hablarse de público, sino de *públicos*. Ni de *profesión teatral*, sino de *segmentos diferenciados* —y, en ocasiones, abiertamente enfrentados en sus concepciones— de *la profesión teatral*. El informe de Margen no aborda esta tercera diferenciación, pero sí las dos primeras. Y probablemente sea su caracterización de los distintos públicos, sus motivaciones y frenos a la hora de acudir a un local teatral, una de las partes más útiles del trabajo que ha realizado.

### DESERTAN Y CON RAZON

En efecto, tras presentar los objetivos del estudio y exponer la metodología seguida, el informe de Margen —en su parte dedicada a Madrid— se ocupa de realizar un análisis esquemático de las formas que adopta el consumo de “tiempo libre” en los distintos estratos de edad de la población española actual y qué lugar ocupa el teatro en la distribución de su “tiempo de ocio”. A partir de aquí,

y ya más en detalle, ordena las motivaciones y frenos que concurren en el consumo de productos teatrales.

Entre las primeras, cabe destacar la posibilidad de participación y la fascinación por lo espectacular (“se quedan como alucinados con la tramoya, las luces, los actores”) por lo que se refiere al público infantil; la participación de nuevo (“es meterte en la situación”), los musicales (“dan más para evasión y diversión”) y el reconocimiento de la dificultad que entraña el trabajo de interpretación (“es mucho más meritorio el trabajo del actor de teatro que del de cine”) entre los jóvenes; la espectacularidad entendida como vía a la catarsis (preferencia por el “gran espectáculo, con montaje y medios ricos”), el rito social de “ir al teatro”, la fidelidad a determinados intérpretes o autores (“yo no me pierdo una



El precio, la ausencia de temas actuales, la mala imagen, el carácter de rito y la pobreza de los montajes, entre los frenos del público.  
(Foto: F. Suárez).

obra de...") y la pátina culturalista del teatro "serio", para los adultos. Permítanos subrayar de esta escueta enumeración dos aspectos: primero, el respeto por el trabajo de actor entendido como desgaste físico; segundo, la preferencia por la espectacularidad. Han sido precisamente estas dos tendencias las que han permitido la recuperación de público en los últimos años: en efecto, dicha recuperación se ha basado, según las estadísticas disponibles, en espectáculos como *Cinco horas con Mario*, *Historia de un caballo*, *Filomena Maturano...* (desgaste físico del actor) y como *Los baños de Argel* o *El diluvio que viene* (espectacularidad, salvando las diferencias, claro).

Entre los frenos, los más citados son el precio, la ausencia de espectáculos sobre temas actuales, la mala imagen que

la TV ha dado del teatro, el carácter trasnochado del rito de "ir al teatro" y la pobreza de medios habitual del teatro frente a otras formas de consumo cultural (cine, conciertos rock, etc.). Estos frenos aparecen citados de una u otra forma por todos los estratos generacionales de público. La insistencia en la cuestión del precio merece la pena ser destacada, en la medida en que ha sido precisamente en los locales de titularidad pública y en las salas "independientes" (llamémoslas así para entendernos) —que ofrecen precios menores por butaca— donde se ha concentrado de manera más acusada la recuperación de espectadores antes citada.

Un último freno merece la pena de ser citado, ya que afecta a la distribución de espectáculos. Gran parte de las críticas negativas al teatro subrayan la dificultad

casi material de poder acceder a él: "cuando quieres ir a ver una obra, resulta que ya la han quitado". Los encuestados se quejan asimismo de la complejidad de los horarios, de la excesiva concentración espacial de los locales teatrales (en contraste con la multiplicidad de los de cine) y de la deficiente información que aparece en la prensa sobre estrenos, horarios y contenidos de las obras.

La resultante de este conjunto de frenos y motivaciones permite una clasificación de los públicos en función de su actitud de interés o rechazo ante el hecho teatral. Así, el informe identifica un sector del público aficionado y "enterado", que se mantiene "fiel a la oferta (teatral) institucional y a cualquier hecho teatral relevante en el medio" y tiene de 45 años para arriba; un público aficionado "ocasional", que comienza a acudir al



El informe clasifica a los públicos en función de su interés o rechazo del hecho teatral. (Foto: J. Rodríguez/Cover).

teatro en razón de la calidad y bajo precio de la oferta teatral institucional (entre 16 y 28 años), que vuelve a la revista, a la comedia de éxito y, en menor medida, a los locales públicos (entre 28 y 45 años), o que permanece fiel a determinados locales, autores o actores, o a determinados géneros, especialmente revista y musical (mayores de 45 años); un público no aficionado, "favorable" a la asistencia al teatro, y que se concentra especialmente en las mujeres de entre 28 y 45 años y en los estudiantes o jóvenes profesionales, que ligan la asistencia al teatro a la necesidad de un estable consumo cultural; y, por fin, unos públicos "perdidos" o "no favorables".

Entre los públicos perdidos resulta interesante subrayar una doble actitud que tiene su raíz en los sucesos que vivió el teatro en el momento de la transición del franquismo a la democracia parlamentaria. Señala un empresario: "En los últimos años del franquismo apareció un público nuevo: la nueva burguesía (en el sentido de su status social, no de su comportamiento) que podría abarcar a las clases liberales. Era un público político que buscaba respuestas que no encontraba en otro lado. Nos abandonó después de 1975". En efecto, abundan las respuestas de quienes consideran que en los últimos años del franquismo, un determinado tipo de teatro floreciente —en especial, el independiente— "representaba una opción política opositora al régimen". Dice uno de los encuestados: "Dejé de ir al teatro por la incomodidad y porque, pasada la época a la que me refería (politización del teatro), se dijo que lo socio-político ya estaba cubierto con la democracia. Entraron otros espectáculos y al desencanto personal se unió el hecho de que ese campo abandonado no estaba realmente cubierto". Afirma otro: "Anteriormente (en la etapa mencionada), el teatro tenía un significado liberador". Ir al teatro era "un acto de afirmación política" antifranquista.

Paralelamente, otro sector del público abandona, al parecer, el teatro en esa época por razones casi diametralmente opuestas: los productos teatrales "politizados" habrían ahuyentado a los que un encuestado califica como "auténticos aficionados al teatro". Dice: "Esos auténticos aficionados, que gustaban de acudir

a los locales bien arreglados, pulcros y educados, se vieron agredidos brutalmente desde los escenarios por unos textos y vocablos que harían sonrojar a los antes llamados carreteros, pero que provocan la "educada" carcajada de la masa".

### ENTRE LA MUERTE Y LA RECUPERACION

La resultante de todos los síntomas recogidos en el informe es la conciencia generalizada de que "el teatro se muere, aunque hay signos de recuperación". En efecto, en esta frase podría resumirse también la "conciencia espontánea" sobre el medio teatral a la que aludíamos al comienzo del presente artículo. Existe el temor de que el teatro esté llegando a una situación de muerte vegetativa: "el teatro siempre está en período de crisis; lo grave de la situación actual es que ahora se reúnen y agrupan todas las crisis posibles del teatro: crisis económica, crisis de valores, crisis de afición". Pero también existe la idea de que hay signos de revitalización: "yo pienso que está habiendo un resurgimiento de la asistencia al teatro".

Estos indicios de recuperación, según opinión de los encuestados, se estarían cimentando en tres bases: la actividad del teatro institucional, los grandes espectáculos y los musicales. Los mayores atractivos del teatro institucional vendrían de la mano de la mayor calidad de sus espectáculos y su menor precio. "Con los teatros públicos se pierde mucho dinero, un dinero que es de todos", asegura un encuestado, "pero la gente sabe que es un teatro más barato". Y otro añade: "El teatro institucional ha dado un vuelco. La calidad ha subido vertiginosamente". El informe subraya, por otro lado, que "al margen de las críticas que la labor de promoción de organismos e instituciones públicas suscitan —por su falta de eficacia para fomentar la afición teatral—, se reconoce como un hecho (incluso por sus detractores) el éxito de público alcanzado". Señala uno de los consultados: "Frente a esto (el éxito del teatro institucional), el teatro comercial sólo ha salido de la crisis gracias al espectáculo musical".

Subrayan muchas personas entrevistadas el hecho de que la recuperación de espectadores toma muchas veces la

forma de una "vuelta" de sectores antes "perdidos", los que abandonaron el teatro en la etapa de la transición: "ahora el hecho teatral ha quedado despojado de otras motivaciones (político-testimoniales)... Se produce una vuelta, porque han cambiado las necesidades del público. Ha pasado el momento de la necesidad del testimonio político". La gente que antes buscaba en el teatro la expresión de una oposición al régimen, reclama ahora "calidad". Esto lo perciben hasta sectores del medio teatral: "lo que antes significó "el mensaje", debe ser ahora la calidad".

### LOS PROTAGONISTAS

Pero, el medio, ¿qué opina? Quizá una de las mayores limitaciones del trabajo de Margen sea el no haber procedido a una identificación de los segmentos que conforman la profesión teatral, de la misma manera que lo ha hecho para el caso del público. Así, y aunque un lector avisado podría adjudicar cada frase incluida en el informe a su anónimo —en teoría— autor, las tomas de postura del medio teatral aparecen expuestas como expresión unívoca y globalizadora de lo que, en realidad, no es sino un "puzzle" de intereses y posiciones.

Aun así, hay puntos en común. Aunque no todos entienden lo mismo por "actualización", existe en el medio la creencia generalizada de que el teatro español no se ha adaptado a la situación actual. No presenta temas que afecten directamente a los espectadores. Ha optado por el musical y los clásicos como parche. Se insiste también en la descapitalización del teatro, pero mientras unos la entienden como un problema de infraestructuras, otros —¿está claro quiénes?— insisten en entenderla bajo el lema —más que discutible, por otro lado— de que "el teatro es hoy en día un mal negocio". Lo mismo ocurre cuando —como consecuencia una vez más de la "conciencia espontánea de la profesión"— se insiste en la ausencia de nuevos autores. Unos vuelven a señalar, por enésima vez, que "no ha surgido una nueva generación de autores" y que los que nacieron bajo el franquismo "se formaron tratando de decir cosas bajo cuerda", mientras otros subrayan que "muchas obras están dormidas en los cajones de los empresarios", que "el autor no se hace con una sola obra y que el estreno no puede plantearse como un examen", llegando algunos más lejos: "el autor debería colaborar con todo el entramado teatral".



## LOS MALOS DE LA HISTORIA

Un aspecto curioso, y que parece crecer día a día, es que se da una opinión bastante generalizada en torno a la creencia de que "el director se ha ido convirtiendo en dominador del espectáculo, en lugar de buscar una posición de equilibrio". Así, al tiempo que se insiste en que "el teatro no lo será nunca sin un intérprete", y que "el público a quien quiere ver es al actor", en una clara defensa del teatro de texto, se afirman paralelamente posiciones como las siguientes: "el director monta para su propio lucimiento", "los directores han tratado de eliminar al divo, pero ellos mismos se han convertido en divos", "el autor no escribe para teatro porque no le ponen la obra según él la concibe, sino según la concibe el director", etc. Algunos, sin más, solucionan el problema infraestructural del teatro español por la vía rápida: "se dice que los teatros no están bien dotados; en realidad, para lo que no están dotados es para los caprichos del director".

La Administración, por último, se sitúa como blanco privilegiado de las críticas —por una razones o por otras— del medio teatral, independientemente de que haya la opinión generalizada de que la solución a la situación crítica del teatro español tiene que venir en realidad del propio medio teatral. La Administración habría de jugar un papel de fomento y apoyo, que —eso sí— debería ser más acusado en estos momentos, dada la gravedad de la situación. Así, la falta de apoyo de la Administración aparece en el centro de las críticas de los profesionales del teatro cuando se les pide su opinión sobre el estado del teatro no profesional (teatro infantil, vocacional, experimental, etc.). Se critica a la Administración —a ésta y a la anterior: la mayor parte de los encuestados no parece percibir cambios significativos entre una y otra— el que "no afronte un planteamiento a medio y largo plazo", y que se dedique, por el contrario, a poner en marcha "una política de parches y de logro de éxitos personales o coyunturales".

Cuestiones que concitan, lógicamente, el acuerdo de casi todos los entrevistados son, por ejemplo, la crítica a la legislación vigente en materia de locales, que preserva el lamentable monopolio de los "empresarios de paredes"; la persistencia de impuestos como el de menores y el ITE; el trato desfavorable que recibe el teatro en comparación con otras formas de cultura: "se han presupuestado sin problemas mil millones para cinco auditorios musicales. Sin embargo, se ha presentado una propuesta de doscientos millones para una operación de uno o dos locales y ni siquiera ha habido respuesta".

Las subvenciones, claro, se llevan la palma. En general, se considera que, todo lo más, sirven para paliar el desempleo y poner parches percederos aquí y allá. "Se montan obras para las subvenciones, interesen o no", mientras que no se realizan inversiones e infraestructura, no se crean nuevos espacios polivalentes y se perpetúa el escenario "a la italiana", lo que es "dramático", porque "ese teatro limita la posibilidad de originalidad, raramente se puede decir en él nada nuevo, ni por contenido, ni por forma".

La clarificación de los criterios, al amparo de los cuales se conceden las subvenciones, es otra de las reivindicaciones más subrayadas. Se considera, en general, que se apoya económicamente lo que se sabe que va a dar prestigio a la Administración, dando lugar a la producción de montajes aislados, pero no al mantenimiento de compañías estables. "Se han hecho propuestas de compañías concretas, de gestión de locales a recuperar o ganar para el teatro, con mínimos gastos para la Administración, que no han recibido respuesta".

Los teatros de titularidad pública tampoco escapan a las críticas de un sector de la profesión, que considera que su programación, más bien discutible, determina la totalidad de la política teatral del país. No faltan felizmente en este apartado quienes exponen algunas alternativas para potenciar y mejorar la labor teatral de los poderes públicos. Por ejemplo, se plantea la creación de una cadena de teatros propia del Estado en las comunidades autónomas, que no estarían gestionados directamente por el Estado, sino por entes privados (grupos, equipos, compañías, cooperativas...).

gestión que debería ser rentable y transparente.

Por fin, a la hora de exponer las soluciones apuntadas por los profesionales del teatro, vuelve a hacer acto de presencia la negra sombra de la "conciencia espontánea". No podía ser de otro modo: si *todo* causa la crisis del teatro, esa crisis universal y globalizadora que le ha llevado al borde de la extinción, *todo* también es necesario para sacarlo de la UVI: potenciar el teatro en los colegios, crear talleres y grupos de teatro en los centros educativos, apoyar a los grupos vocacionales, seguir desde el Ministerio la labor de todos y cada uno de los colectivos, replantear las escuelas de arte dramático, romper la dictadura del escenario "a la italiana" creando nuevos espacios, promover nuevos autores teatrales, apoyar a los grupos independientes, replantear la presencia del teatro en TV, hacer del teatro noticia permanente en los medios de información, sustituir la política de subvenciones por otra de creación de infraestructura, comprometerse a la puesta en marcha de una política a largo plazo... En efecto, no es tanto una lista de soluciones como una lista de problemas, independientemente del hecho de que pocas de ellas sean discutibles.

## ¿INDUSTRIA O ARTESANIA?

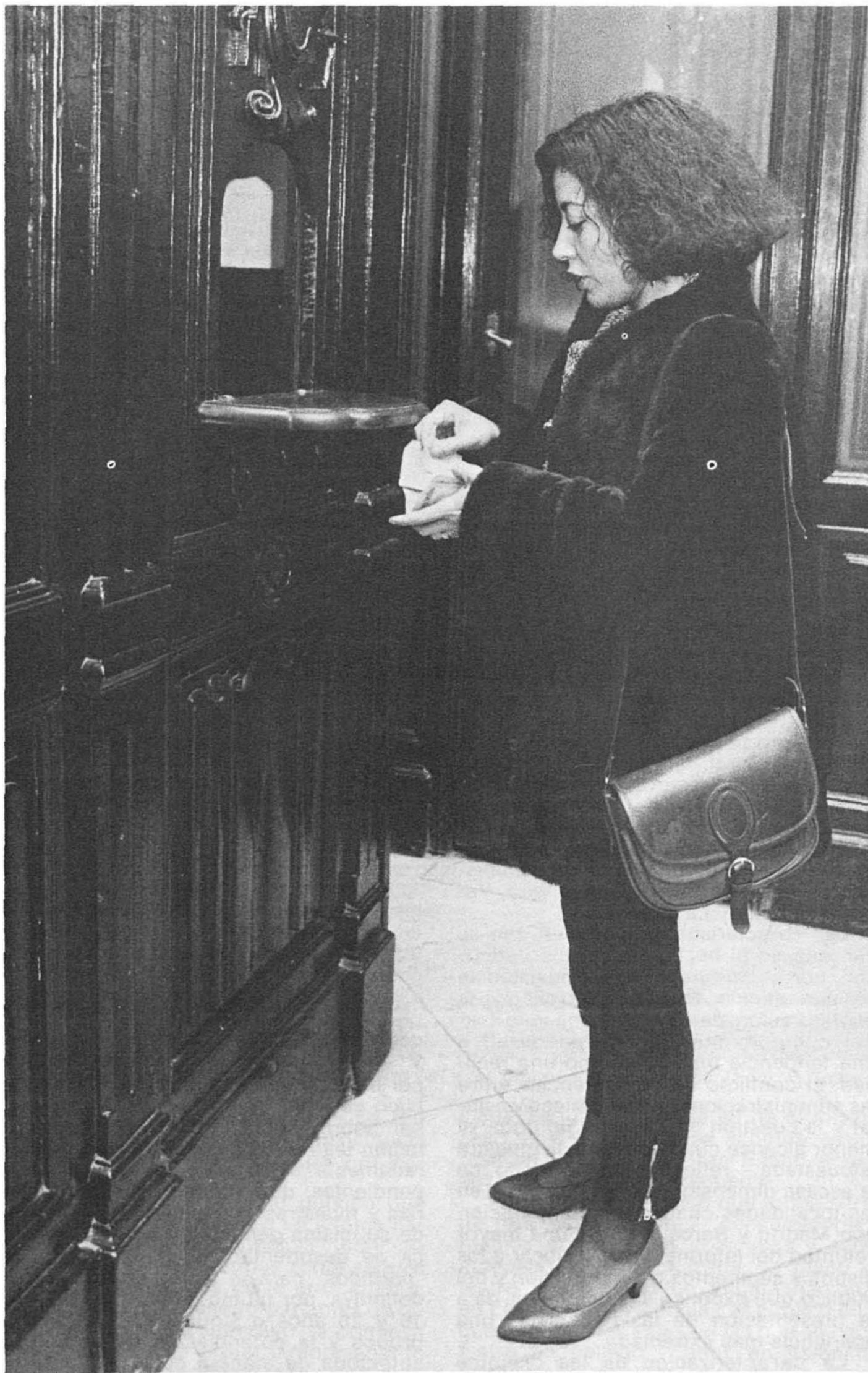
Una de las cuestiones que provoca más dispersión de opiniones entre los consultados es la consideración o no del teatro como medio artesanal. Aquí, la confusión es enorme. Aunque todos los informantes coinciden en asegurar que "lo artesanal es algo inherente al producto teatral", lo que cada cual entiende por semejante fenómeno es particularmente peregrino. Los hay que adoptan una postura romántica: "para mí es positivo que el teatro sea artesanal; el teatro no puede ser nunca una industria que se dedique a dar dinero"; "en el momento en que el teatro fuera industrial, ya no podría captar lo que le rodea"; "ese aire de bohemia, de aventura, de emprender sin pararse muy bien a ver qué riesgos hay". Otros culpan a ese carácter artesanal de la escasa incidencia del teatro ("la artesanía está ahí, en un rincón, y eso tampoco debería ocurrir con el teatro si queremos que llegue a todos"). Otros justifican con él la descapitalización del

La encuesta recapitula una serie de soluciones a la crisis planteadas desde dentro de la profesión, con el objetivo puesto en el espectador.

medio. Otros, por fin, se aferran a la teoría ("el producto teatral es uno y único en cada representación. Lo sustantivo del teatro es justamente su carácter efímero, su ausencia de fijación objetual") para recordarnos, de una vez por todas, que la polémica carece de sentido, ya que el teatro tiene un carácter artesanal porque, por razones económicas y estéticas, es imposible que sea de otra forma.

Claro, que tanto canto a la "artesanalidad" del teatro no es óbice para que se reclame, por parte de algunos sectores, que la lógica de su gestión se dicte por las leyes del mercado... en lo que se refiere a los beneficios. Se habla, así, de la "competencia desleal" que ejercen el teatro institucional contra el teatro privado (que es tanto como reconocer que éste no puede competir, entre otras razones, por falta de capitalización). Se denuncia, incluso, la legislación, que "desanima al clásico empresario teatral, responsable y solvente" y, esta vez con más razón, el fenómeno picaresco provocado por las subvenciones-parche: empresarios que montan un espectáculo al amparo del apoyo económico de la Administración y que "si las cosas marchan bien, amplían y prorrogan sus obligaciones (no todas, claro) y, si no funcionan, resultan insolventes... ¡y hasta la próxima!". En cualquier caso, semejante crítica al furtivismo empresarial, cuando en Madrid sólo hay dos personas registradas como empresarios teatrales, resulta tan noble como anacrónica.

Lo cierto es que la opinión generalizada apunta a que las subvenciones no logran capitalizar el sector teatral. "Está muy probada la ineficacia de la subvención directa. Sólo sirve para que unos actores trabajen unos meses, pero no genera autores, directores, ni nada que perdure". Precisamente, los sectores del medio que reclaman una mayor actuación de la Administración lo hacen en el sentido de que ésta se encamine a la creación de infraestructura. Frente a ellos, están quienes sospechan del intervencionismo público. "Yo creo que la Ad-



ministración puede ayudar, pero tiene el peligro de ser en seguida intervencionista o dirigista y eso no es bueno. Está bien que se apoye la creación, pero la creación en libertad, que no se condicione de ninguna manera el espectáculo". Una polémica en cuyo trasfondo se encuentra, agazapada, la consideración o no del teatro "como servicio social".

### LA PERIFERIA

El trabajo de Margen aborda parcialmente la problemática del teatro en la periferia del Estado. Escoge para ello cuatro ciudades en las que la actividad teatral se caracteriza por la carencia de un contacto continuo de la población con el hecho teatral, la pervivencia de éste mediante su concentración en determinadas épocas del año y los síntomas de una cierta revitalización derivada de la inestable aparición de colectivos teatrales e iniciativas puntuales de las administraciones autonómicas. Son Bilbao, Valencia, Sevilla y La Coruña.

Las características generales que se dan cita en el hecho teatral "periférico" son, por el lado negativo, la inexistencia de una afición teatral desarrollada, la configuración de la profesionalidad teatral como formulación de un deseo o una tendencia más que como una realidad, el conflicto de competencias entre las administraciones autonómicas y estatal y la cuestión del idioma. Sin duda, el menor alcance cuantitativo de la muestra encuestada —reflejo, en cierto modo, de la escasa dimensión del hecho teatral en las localidades citadas, en comparación con Madrid y Barcelona—, y una mayor voluntad del informe por identificar a los distintos segmentos de la profesión y del público que exponen sus opiniones, da a la presentación de las respuestas una apariencia más extremada.

La caracterización de los distintos

segmentos de público viene muy determinada por la práctica reducción de toda la oferta teatral a dos lotes: los montajes de grandes compañías que acuden a dichas ciudades en giras, ferias o festivales ("nos llegan sucedáneos", "rara es la vez que los actores son los mismos que estrenaron la obra en Madrid", "son espectáculos exclusivamente comerciales y ni siquiera buenos") y la vía abierta por los colectivos teatrales y las salas independientes "que van creando poco a poco un público estable". Así, para los aficionados "informados", la fidelidad al hecho teatral se convierte casi en una adicción o una militancia, por la excepcionalidad de éste. El aficionado "ocasional", por su parte, se convierte en un "enterado temporero" que realiza su intención de ir al teatro prácticamente sólo cuando una feria, gira o muestra se lo permite. Es un público en el que la concepción del teatro como rito social influye aún de manera notoria y que es más "consumidor que espectador": "en Bilbao, la gente que acude al teatro asiste en fiestas, pero, fuera de ellas, no va al teatro". Atendiendo a la diferenciación generacional, el informe identifica a los espectadores mayores de 45 años con el consumidor teatral en ferias y giras de compañías, reacio al teatro de colectivos y salas independientes y poco atraído por el teatro en lengua vernácula; al público de entre 28 y 45 años, con los que han sobrevivido a la época de desorientación teatral del postfranquismo, moderadamente fieles a los colectivos independientes, que acuden asimismo a ferias y muestras, rodeados por miembros de su misma generación que, en la época de desorientación citada, quedaron "perdidos" para el teatro de forma casi definitiva; por último, el bloque de entre 16 y 28 años o sigue el teatro de los grupos y la potenciación de la cultura autóctona de manera cuasi militante o,

simplemente, está totalmente desinteresado por el hecho teatral, de modo que éste no entra en su distribución personal del tiempo de ocio.

Para estos públicos, los alicientes que están provocando una cierta revitalización del hecho teatral son múltiples y aún incipientes. Cabe citar, de acuerdo con los síntomas apuntados por el informe, como más significativos, la toma de conciencia de la necesidad de profesionalismo por parte de los colectivos ("si quieres hacer algo, te tienes que arriesgar a considerarte a ti mismo y a que te consideren un profesional") y la ruptura parcial del contacto intermitente y discontinuo con el público merced a las salas ("fomentan un encuentro más frecuente entre teatro y público", y al apoyo de las administraciones autonómicas mediante la programación del teatro en semanas y certámenes. Se piensa en general que éstos, independientemente del éxito de público que suelen conseguir, no siempre benefician a los colectivos locales (muchas veces son marginados de ellos, y hay una cierta inflación abusiva de eventos de este tipo que no crean semilla para el futuro: "Sí, acude mucho público durante esos días, pero eso no sirve de nada, porque es un público que el resto del año no pisa un teatro").

La insistencia en este aspecto, el de la continuidad del trabajo ("un espectáculo no debe morir. Si cuentas con una sala, puedes hacer un espectáculo y tener la posibilidad de mantenerlo durante un año"), cobra aún mayor importancia si se tiene en cuenta que los encuestados señalan que, junto con el excesivo precio (frente al cual la política de abaratamiento de la butaca por parte de las salas independientes da indudables frutos), es la deficiente distribución el freno fundamental a la asistencia al teatro: las giras de las obras interesantes no duran lo suficiente, los estrenos se concentran en muy pocas fechas, hay poca información sobre el hecho teatral. El soporte esencial de la noticia teatral, en efecto, "sigue siendo el boca a boca".

### EL IDIOMA

En tres de las cuatro localidades cuya investigación ha sido abordada por el estudio, la cuestión del idioma nacional introduce un importante conflicto de opiniones, tanto entre el público como entre los profesionales del teatro.

Por lo que se refiere al público, el estudio detecta la existencia de un sector minoritario de espectadores con una actitud militantemente favorable a la producción de teatro en lengua autóctona.



Entre 28 y 45 años se sitúa el público fiel a los grupos independientes. (Foto: F. Suárez).

Es en La Coruña donde el informe registra las opiniones más radicales ("los grupos tienen la obligación de hacer teatro en gallego, ya que ése ha de ser su aporte para la normalización de la lengua"). En Valencia, por el contrario, no parece plantearse la cuestión, en ningún caso, de manera antagónica: "se acepta bien el teatro en valenciano, pero no se hace de ello una reivindicación imprescindible" ("cada vez existen menos problemas en la polémica castellano-valenciano"... "aunque si viene una obra sólo en cata-

lán, sí es bastante minoritaria"). En Bilbao, el trabajo no detecta la existencia "propriadamente de un público para el teatro en euskera".

Existiría otro sector de público que mantendría entre el teatro en idioma nacional una actitud "receptiva", concentrado especialmente en las zonas rurales o en los alrededores de la gran ciudad. Con los públicos gallego-parlantes de dichas zonas, "se ha superado" la primitiva desconfianza ante el teatro representado en gallego. En la zona de la huerta valen-

ciana, según el informe se da el mismo caso, hay ya una buena acogida. Mientras, en la zona del Gran Bilbao el uso del euskera es poco frecuente.

Por último, el público que forma parte de los espectadores "consumidores", reacios al teatro de colectivos y salas independientes, rechazaría de plano el teatro interpretado en idioma nacional en La Coruña y Valencia ("el público burgués no pisa las salas en las que se hace teatro en gallego", "aquí, en Valencia, depende de las salas: por ejemplo, llevar



una función en catalán al Teatro Principal es suicida”), mientras que, en Bilbao, la práctica inexistencia de teatro en euskera traslada la polémica al plano teórico.

En cuanto a los profesionales del teatro, el informe señala que en La Coruña “toda la producción teatral que es de teatro independiente se realiza en gallego, definiendo claramente una actitud que podríamos llamar de militancia activa. La buena aceptación del público rural y el pequeño crecimiento del público urbano que han conseguido les anima a continuar en esa vía de trabajo”. En Valencia habría dos grupos: partidarios del teatro en valenciano que denuncian el desinterés actual —sobre todo, por parte de la Administración local— por su potenciación (“hace cinco años, todo el mundo estaba por la reivindicación de la lengua; ahora, se ha puesto de moda volver al castellano”; “ha habido una cierta deserción histórica por parte de los intelectuales valencianos en relación al hecho teatral”); y un sector que no rechaza

el teatro realizado en idioma nacional, pero que no mantiene una postura activa en su defensa. En cuanto a Bilbao, los grupos reunidos en torno a la coordinadora —el llamado en ocasiones “sector profesional”— mantiene una actitud abierta ante el teatro en euskera, “pero resulta extremadamente difícil porque tenemos poca gente que sepa bien euskera, por lo que hacemos teatro en castellano; en euskera, sólo cuando las condiciones lo permiten y puede ser planteado a nivel profesional”; por su parte, los agrupados en la federación mantienen una “actitud positivamente partidaria” del teatro en euskera (“los grupos euskaldunes son cada vez mejores”, “el teatro en euskera tiene futuro”).

#### CRITICAS

Dos cuestiones importantes subyacen en el fondo de la polémica: la crítica —con mayor o menos virulencia, según sectores y ciudades— a la actitud mostrada por la Administración local y autonómica ante la cuestión del idioma y las dificultades derivadas de la inexistencia de un número suficiente de autores modernos que escriban en idioma nacional.

Por último, por parte de los profesionales de dichas ciudades, la cuestión metafórica “artesania/industria” se plantea esencialmente en términos de profesionalidad, relacionada con la dificultad para vivir exclusivamente del teatro y con

los obstáculos que encuentran para conseguir una formación técnica suficiente. En este sentido, las críticas a las administraciones locales son generalizadas, tanto como las dirigidas a las escuelas de arte dramático existentes. La descapitalización del teatro, en infraestructura material y en medios económicos, es constantemente citada, aun con mayor pesimismo que en el caso de sus compañeros madrileños. La dependencia respecto de las subvenciones para la supervivencia es, en este sentido, una cuestión denunciada con especial alarma “por los peligros de politización partidista o gremialista” que el sistema de subvenciones puede generar.

A este respecto, cabe subrayar la formulación de algunas interesantes alternativas de producción y distribución. Entre las primeras, la puesta en marcha de coproducciones de los Centros Dramáticos (CD) autonómicos que están siendo creados, en sus distintas variantes: existencia de una compañía propia del CD que colabora con el montaje de un grupo o pide a éste colaboración para un



montaje propio, financiación por parte del CD de propuestas que le vengan de terceros, combinación de actividades exclusivas de la compañía estable del CD con el apoyo a otras iniciativas privadas... Y, entre las segundas, la creación de una red de centros de exhibición coordinados en todo el Estado, que fuera el germen de un circuito estable de distribución de espectáculos teatrales.

#### LA SOLUCION, MAÑANA

MARGEN cierra su informe con diagnóstico y proposición de líneas mediante los que se perfila una estrategia para intervenir en el sector teatral. Una lectura atenta de estas líneas tenderían a considerar que ha efectuado una correcta y ordenada exposición de los problemas

que afectan al sector y de los objetivos que debe marcarse una intervención radical (en el sentido de "raíz") en el mismo.

No obstante, si la economía es el arte de la utilización de medios escasos y finitos para cumplir unos objetivos, la política es la jerarquización de esos medios y esos fines. Es decir, que la abundante —23 folios, esquemáticamente resumidos en frases austeras y escuetas— exposición final del informe nos recuerda dos cosas. Una, que a la concepción de una *crisis total* del teatro corresponde una *solución total*. En otras palabras, que si todos los aspectos y vertientes de la actividad teatral en España están mal, lógico es que una estrategia global proponga intervenir en *todo* lo que afecta al sector teatral. Dos, que no hay estrategias neutras, esto es, que el problema ahora es definir objetivos principales y secundarios, objetivos fundamentales y accesorios. Y que esta elección traduce, claro, una cierta opción cultural y teatral. En suma, que el informe refleja muy

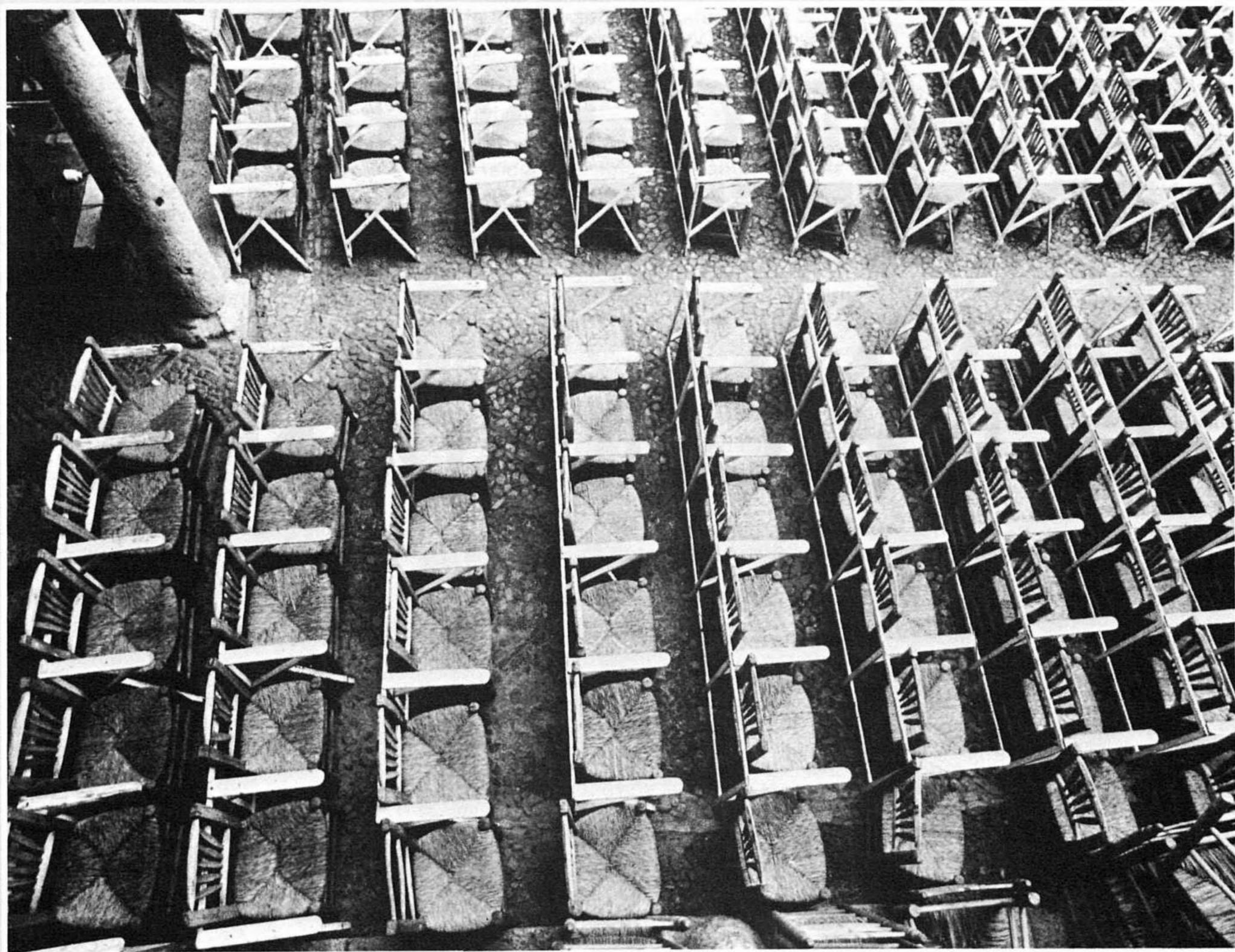
correctamente el estado de la "conciencia espontánea del medio teatral". Y que la actuación sobre el mismo reflejará una elección, cualitativa de la Administración, efectuada en función de los recursos y fines que tiene a mano e "in mente".

Porque, por lo demás, señalar que la capitalización del teatro, la potenciación de los grupos independientes, la eliminación de las trabas "culturalistas" y "elitistas", la conversión del hecho teatral en noticia, el fomento de la profesionalidad de los actores, la ayuda a los autores nuevos, el impulso a la especificidad del teatro frente a otros medios culturales... es una justa enumeración de objetivos que, inevitablemente, no se pueden llevar a cabo con medios económicos y humanos finitos. No es labor del estudio de Margen la jerarquización de los mismos, sino de otras instancias. Y la jerarquización evocada traducirá a su vez qué tipo de alternativa y opción teatral pretende realmente llevarse a cabo. Una de las conclusiones a las que llega el trabajo de Margen es que la profesión y el público teatral no ha percibido cambios esenciales en la política teatral que lleva la Administración en los últimos años, aunque también es cierto que se detectan en el medio, expectativas sobre las pautas de una nueva política teatral y un mayor interés por parte del público respecto a los espectáculos de los teatros públicos. Hora es de ver la luz.

# CINCO SONDEOS EN BUSCA DEL PUBLICO

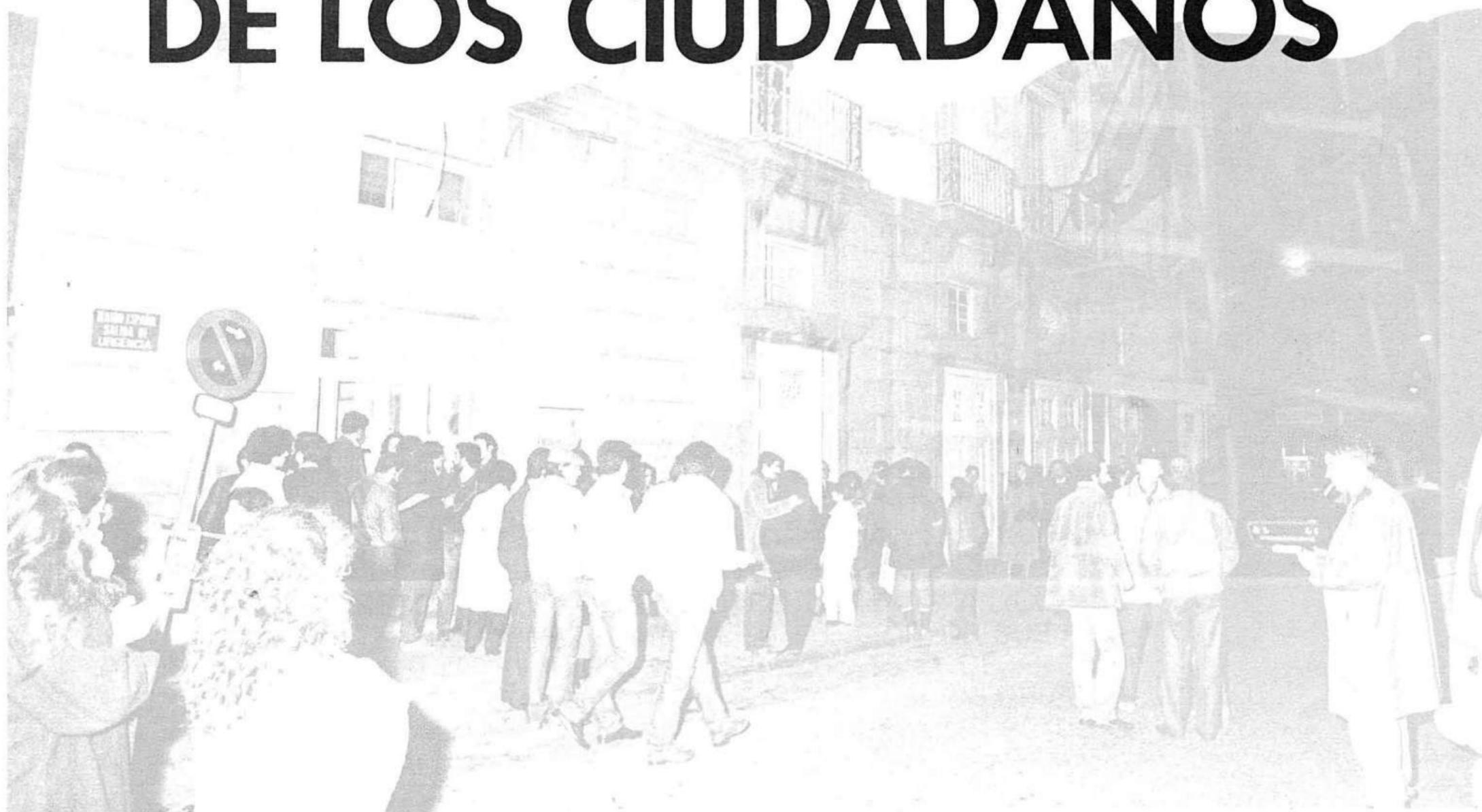
20

CERCA DE QUINIENTOS FOLIOS OCUPA LA INVESTIGACION CUALITATIVA REALIZADA POR MARGEN EN TORNO AL MEDIO TEATRAL Y SUS PUBLICOS, PLANTEADA BASICAMENTE SOBRE DOS FASES, UNA EXPOSICION FENOMENOLOGICA DE LA INFORMACION Y UN TRATAMIENTO ANALITICO, COMPLETADO CON UN ULTIMO APENDICE DE CONCLUSIONES Y POSIBLES LINEAS DE REACTIVACION DEL SECTOR. RECOGEMOS EN ESTAS PAGINAS LOS CAPITULOS RELATIVOS A LOS PUBLICOS TEATRALES Y A LA INCIDENCIA DE DISTINTOS FACTORES EN SU DECISION DE ACEPTAR O RECHAZAR LA OFERTA TEATRAL. A TRAVES DE ELLOS ES POSIBLE RECONSTRUIR UN ESPECTRO DE LOS PUBLICOS DE TEATRO, Y ORDENARLOS EN FUNCION DE SUS FRE-NOS, MOTIVACIONES, PREFERENCIAS O DESENCANTOS. LA ORDENACION QUE REALIZA EL INFORME SE ACOMPAÑA —COMO CORRESPONDE A UN ESTUDIO CUALITATIVO— DE CITAS DEL MATERIAL INFORMATIVO OBTENIDO DURANTE LA CONSULTA.



# 1 EL TEATRO, ENTRE PREFERENCIAS DE OCIO DE LOS CIUDADANOS

22



*"Al volver del "curro" me paso a buscar a los amigos y tomar unas copas. Pero es poco tiempo, y no da más que para charlar un rato. Al día siguiente hay que madrugar".*

Para el mismo período de edad, pero en situación de paro, el tiempo disponible solamente tiene como límites la búsqueda de empleo y las tareas de ayuda en el hogar familiar.

*"Me levanto sobre las doce, hago encargos de casa y como. Por la tarde me voy de copas".*

## LOS ADULTOS

El tiempo libre entre semana apenas se considera posible, centrándose casi exclusivamente en fines de semana y sobre todo en períodos vacacionales, cuando se disfrutan. Las dificultades de disponibilidad de tiempo vienen marcadas por el sexo, profesión, status social y la existencia o no de hijos pequeños.

Así, la atención a la casa y familia ocupa la mayor parte del tiempo disponible en la mujer. Si su jornada laboral se desarrolla fuera del hogar, a la vuelta debe atender las necesidades que éste le plantea. Si su trabajo es exclusivamente el de "ama de casa", esta dedicación le absorbe y le dificulta o imposibilita una racionalización en la dedicación tarea/tiempo.

Para el hombre las limitaciones están más en función de horarios de partidos o jornadas especiales. Las ocupaciones complementarias de trabajo (reuniones, relaciones públicas, etc.) influyen en profesionales medios y altos. El profesional sin cualificación especial, suele ocupar su excedente de tiempo en "chapuzas" o tareas en el hogar familiar.

En cualquier caso, las ocupaciones de actividad social y las tareas imposibles a diario, suelen ocupar buena parte del tiempo libre en fines de semana. Desaparecidas gran parte de estas limitaciones en los períodos vacacionales, la mujer sigue siendo la que mayores dificultades encuentra para su disponibilidad de tiempo.

**T**odos nuestros entrevistados coinciden en la falta de tiempo libre para el consumo de ocio, incluso en los casos más extremos de disponibilidad como son la tercera edad y los parados. Se hace referencia continua a un ritmo de vida enloquecido, a las prisas, al tiempo perdido en los transportes, a la multiplicidad de ocupaciones y tareas, etc., que comporta la vida en una gran ciudad. En definitiva, se tiene la vivencia de que no queda tiempo, de que el escaso tiempo disponible se comprime cada vez más.

## LOS MAS JOVENES

Para los más jóvenes con edades comprendidas entre 13 a 16 años, en período de instrucción escolar, el tiempo libre de que disponen se centra en fines de semana y períodos vacacionales.

Durante la semana escolar el poco espacio libre de su horario se emplea habitualmente en el estudio o en otras ocupaciones complementarias de formación.

*"Después de clase y de las tareas, apenas queda tiempo para echar unas máquinas o estar con la panda".*

Durante los fines de semana y los períodos vacacionales existe una más amplia disponibilidad, aunque se vive dependiendo de la actividad de los padres y de la planificación que éstos hagan de su tiempo libre.

*"A mí, los fines de semana me gusta salir al campo, pero depende de que mi padre pueda". "Me gusta salir de noche y paso de miedo nocturno, pero mis padres no, y no me dejan".*

## LOS JOVENES

Entre 18 y 25 años también en período de instrucción secundaria, universitaria o de iniciación laboral, el tiempo libre se centra igualmente en fines de semana y períodos vacacionales, considerando durante la semana cierta disponibilidad a última hora de la tarde y noches.

## LA TERCERA EDAD

Los límites de disponibilidad de tiempo libre vienen dados por la dedicación familiar y los achaques propios de la edad. Aun así siguen lamentando la falta de tiempo libre en sectores de clase media y baja, y manifestando una "obsesión" por ocuparlo en algún tipo de actividad.

## OCIO / NEGOCIO

El tiempo libre es una categoría negativa que aparece en relación con una sociedad industrial y una sociedad de consumo "mass media".

Esta categoría define un espacio de tiempo no productivo en el que se proyecta, a veces compulsivamente, una compensación de la alienación personal que se vive en el tiempo laboral. De ahí que carezca de significado para generaciones adultas de las clases medias y bajas, que no pueden llegar a concebir un tiempo gratuito sin algún tipo de productividad directa.

*"Lo dedicamos a mejoras en el barrio, y no nos queda tiempo para nada". "Siempre hay algo que hacer, algún trabajo o arreglo pendiente". "Estamos hechos a trabajar, y no podemos quedarnos de brazos cruzados".*

Como situación extrema aparece la de la tercera edad con el sentimiento de "ya no sirvo para nada", la sensación de vértigo ante el "no tengo nada que hacer" o "no me dejan hacer nada", la necesidad imperiosa de ocupar en actividad la mayor parte posible de tiempo.

Para estos sectores de público, el esfuerzo y la actividad aparecen como forma de realización/salvación (efecto de una "moral" prometeico/calvinista).

En cambio, las generaciones jóvenes de las clases medias y bajas en situación de paro no pueden llegar a imaginar una contraposición entre ocupación y ocio.

"Me levanto porque hay que levantarse, aunque no haya que hacer nada importante. Salgo a la calle y voy a buscar a la misma gente de todos los días". "Matamos el tiempo sin hacer nada. Todos los días metidos en el "pub". "El tiempo libre depende de la economía. Lo ideal sería moverte y buscarte tu historia, pero para eso hacen falta muchas cosas que no vienen así como así".

Ambos segmentos de población a los que nos acabamos de referir son incapaces de concebir una ruptura o discontinuidad en su vivencia temporal, bien sea por la necesidad en la continuidad del trabajo, bien por la incapacidad de romper con la desocupación/inactividad.

Para el resto, el "tiempo libre" significa una ruptura divisoria con la ocupación laboral o de trabajo en el hogar, obligada e impuesta. Esta ruptura se vive como un "cambio de papel" y de "función", presenta como indicador el *fenómeno del transformismo*, entendido como puente entre la vida diurna de tarea/ocupación, de comportamientos y vestimenta funcional, y la vida de tarde y noche privada/social de divertirse, que supone una imagen, un vestido, unas actitudes distintas; en definitiva, una persona diferente.

Este fenómeno aparece cada vez más frecuente entre las generaciones intermedias y progresivamente entre los jóvenes.

### DOBLE SIGNIFICADO

El tiempo libre considerado ya como el "excedente de tiempo de la ocupación productiva obligatoria", y por tanto susceptible de ser consumido de un modo creativo, de crecimiento o entretenimiento tiene, para quienes lo pueden vivir con algún sentido, un doble significado emocional básico:

- tiempo de ocio/evasión.
- tiempo de cultura/afición.

*Ocio/evasión* son categorías indicadoras de un cambio cualitativo radical con lo que es el mundo de la ocupación, como ruptura con la jornada y preocupaciones profesionales.

Significa esparcimiento, despreocupación, cambio de ritmo o cumplimiento de un estilo de vida contrapuesto a la responsabilidad de lo cotidiano (trabajo, hogar, estudios).

*Cultura/afición* como categorías de

desarrollo/crecimiento personal, cumplimiento de inquietudes aplazadas o continuación/fomento de una formación insuficiente o por completar. Significa, pues, tarea/ocupación para el desarrollo formativo, de ilustración, de creatividad, de participación/responsabilidad comunitaria.

Ambas categorías se manifiestan en los diversos segmentos de población consultados, dependiendo la preponderancia de una u otra de la etapa de desarrollo, del nivel socio-cultural o de momentos distintos dentro de un mismo proceso.

Así, para los jóvenes con edad inferior a los 25 años, el tiempo libre se relaciona con lo que es distinto del ritmo ordinario de dedicación-ocupación, situándose en torno a lo que significa *evasión*. La expresión más gráfica de este significante es "seguir la marcha", "estar en la movida".

Su consumo y cumplimiento significa: Evasión en la fantasía de la realidad de los adultos, impuesta y rechazada. Simulación de la propia identidad, proyectándola en paradigmas de vida o en modos de sentimiento. Implica el anticipo de papeles posteriores. Enriquecimiento personal y autocuidado.

En la edad intermedia, entre los 25 y 40 años, la ocupación del tiempo libre se relaciona en parte con la evasión y en parte con el cumplimiento de aficiones. Su significado sería: Evasión del compromiso laboral o familiar en los propios "hobbies". Desarrollo de actividades o inquietudes aplazadas por la realidad de la vida. Dedicación a la autorrealización entendida como formación, crecimiento, perfeccionamiento.

Para los adultos con edades comprendidas entre 40 y 55 años, el tiempo libre significa fundamentalmente liberación de la jornada ocupacional y dedicación a tareas compensatorias o complementarias.

Su consumo está en función de presentar los siguientes componentes: El descanso como corte de la hiperactividad de la jornada de trabajo. Salirse de la expectativa familiar-social. Un factor de "egoísmo" compensatorio de actividad ("darse un lujo" o "permitirse un capricho"), fruto del hipercompromiso laboral o familiar. Un cambio de ocupación en actividades o tareas. Una dedicación al autocuidado personal.

En la tercera edad, como ya quedó indicado, el tiempo libre tiene un significado excedente incomprensible. Sin embargo, puede adquirir sentido, tal como aquí lo estamos tratando, como desarrollo de aficiones ya iniciadas en otras etapas de la vida, fundamentalmente para los que han mantenido algún "hobbie", el significado del tiempo libre vendrá dado por desarrollar una afición no vivida o no suficientemente satisfecha. Y también para los que no hayan mantenido ninguna afición, es un "vacío que llenar" en actividades diversas.

### EL CONSUMO DEL TIEMPO LIBRE

Sobre la base del significado emocional descrito, otra variable a analizar dentro de la ocupación-consumo del tiempo libre es su posicionamiento en cuanto a la forma y frecuencia de su utilización.

Surge así una doble consideración en la dinámica de su consumo.

- Juego (dialéctica) contacto-retiro.
- Juego (dialéctica) entre lo cotidiano y lo extraordinario.

### CONTACTO - RETIRO

Corresponde a dos categorías de consumo de tiempo libre que se definen en función del espacio en el que el consumo se realiza.

El contacto implica relación/evasión, intercambio dinámico o tarea, y se realiza en locales públicos o espacios compartidos (comunes). Es consumo público. El retiro implica cuidado personal, evasión, autocrecimiento o descanso, y se centra en el hogar o "refugio personal". Es consumo privado.



Dentro de la necesidad de retiro, las motivaciones básicas de consumo se centran para los jóvenes en una necesidad de evasión de la realidad impuesta y rechazada, a través de la fantasía y en torno a mitos, modas, estilos de vida más afianzados en su medio y vivenciados en el aislamiento. Y junto a esto también una dinámica de autocuidado personal y de desarrollo de inquietudes.

Para la edad intermedia, el retiro tiene como significado una forma de evasión de responsabilidades y problemas, la puesta al día en los últimos planteamientos sobre las propias inquietudes o la cobertura de una formación deficiente, y también el desarrollo de aficiones.

Para los adultos, obedece fundamentalmente a una necesidad de descanso y relajación, que participa del cuidado personal y de aspectos de formación vividos como recuperación de la memoria y como medio de llenar lagunas siempre aplazadas. Dentro de los aspectos de formación entra también el cultivo de aficiones.

Para la tercera edad el retiro obedece a la contemplación y al análisis de su propia biografía y al cultivo de aficiones,

ya iniciadas o no. Pero esta necesidad está en función de las dificultades y de la falta de medios, a la vez que de los condicionamientos biológicos propios de la edad.

Por su parte, la dinámica de contacto obedece a una necesidad provocada por la necesidad de encontrar a los demás y de compartir con ellos.

En los jóvenes se formula como una evasión, como una pérdida en el conjunto que facilita o hace posible la desinhibición y la liberación, mediante el descubrimiento y afrontación en conjunto de roles significativos. Se vivencia así un comportamiento homologable, sea a nivel de gran grupo o de pequeño grupo (*"Creo que hago lo mismo que los demás"*).

Esta confrontación sucede lo mismo en el "grupo de pares", confrontando papeles sexuales y de jerarquía, como en grupos amplios, por la participación en identificaciones colectivas, mitos, modas, estilos de vida.

Para la edad intermedia, se trata de una forma de mantener el intercambio dinámico de representaciones y afectos, evitando el proceso de aislamiento que

el trabajo y la dinámica familiar, —sobre todo las obligaciones con los hijos pequeños— tiende a provocar. Cualquier ocasión es buena para charlar de intereses comunes, compartidos o no, para vivir la sensación de estar al día.

En el caso de los adultos, como forma de cultivar el intercambio de relaciones y afectos sobre actividades o intereses comunes que aportan, además se da la sensación de "estar a la última", de "ir resolviendo la vida" a pesar de las condiciones objetivas que plantea.

Se establecen así las tareas de inquietud social, de divertimento (clubs, bares...) o de ampliación y continuidad del objetivo profesional.

Para la tercera edad es una forma de vivenciar y analizar en común la historia a través del recuerdo y, fundamentalmente, de llenar un espacio inmenso de desocupación en actividades de conservación personal y entretenimiento, cultivo de aficiones compartidas y, cuando las condiciones lo permiten (que es muy raramente) en la realización de actividades o cumplimiento de proyectos siempre aplazados.

## LO COTIDIANO Y LO EXTRAORDINARIO

Estas categorías aparecen en función de los tiempos, de la frecuencia con que se realiza el consumo.

*Lo cotidiano* es lo que se presenta a diario, o repetidamente encuadrado en lo semanal, de un modo espontáneo o integrado. Es lo que no causa sorpresa, es esperado, y se vive como normal, es lo previsto. Supone, pues, un *consumo habitual*.

*Lo extraordinario* no aparece espontáneamente en el ciclo diario o semanal, sino que supone discontinuidad, intencionalidad, lujo. Es lo inesperado, la sorpresa, el premio, y ante la ausencia de previsión implica una actitud de disponibilidad. Es, pues, un *consumo ocasional*, de ahí que su mayor freno consista en la no compensación del esfuerzo que supone.

Esta dialéctica de juego entre lo cotidiano y lo extraordinario, además de corresponder a los diversos ciclos temporales de ocupación (lo extraordinario se sitúa preferentemente en períodos vacacionales o fines de semana), hay que entenderla en función de condicionamientos objetivos (ocupación, economía, disponibilidad de tiempo) que hacen que ciertas motivaciones de consumo deseadas como habituales se sitúen en lo ocasional y que lo habitual haya de nutrirse de formas de consumo estandarizadas con significado y apoyos propios según cada segmento de población. Nuestros entrevistados manifiestan, como categoría previa a lo habitual/ocasional de cada consumo concreto, el deseo y la posibi-

lidad, o lo que es lo mismo la *imagen intencional* y la *concreción real en la utilización* de su tiempo libre, a las que corresponden diversos consumos según cada segmento de población.

## EL OCIO Y LA CULTURA EN EL TIEMPO LIBRE

En los diversos segmentos de población consultados aparecen consumos preferentes en la utilización del tiempo libre en base al doble significado emocional de ocio/evasión - cultura/afición, y a las categorías anteriormente expuestas de consumo privado/consumo público y consumo habitual/consumo ocasional.

Podemos considerar como comunes a todos los grupos consultados las siguientes características:

Una tendencia general en el consumo público a realizarse a través del *grupo informal*, tanto en su significado de evasión como de afición (desarrollo de tareas distintas a las de ritmo ordinario de dedicación/ocupación).

El posicionamiento del *cine* en su doble significado de evasión/afición, como consumo intermedio entre lo habitual y lo ocasional; coincidiendo bastante la imagen intencional (que aparece como primera fuera del ciclo diario) con la situación real (la más frecuente en lo ocasional).

Así, para la gente joven con edades no superiores a los 25 años, el consumo ocasional, por su carácter extraordinario, aparece reflejado solamente en su vertiente de consumo público.

Se produce una hegemonía de la música que se convierte en el soporte de las diversas concreciones de consumo privado y público. Es la primera imagen intencional y primera situación real en el consumo habitual, y también, la imagen intencional preponderante (sobresaliente) y situación real frecuente en el consumo ocasional. El "vivir al día", que significa en su expresión común "estar en la movida", es otra característica acusada en el significado del consumo. Pero "estar en la movida" (llenar el vacío) implica la misma forma, los mismos sitios, lo cual conduce a la *indiferencia en la elección* del consumo habitual. La decisión es situacional, se da en el momento, y en función del grupo.

Según los diversos grupos de edad entrevistados, aparecen los siguientes consumos.

### LOS JOVENES

De 13 a 16 años, edades correspondientes a la escolarización obligatoria, aparece como *consumo habitual privado* la lectura (fundamentalmente de comics) y la música. Un *consumo habitual público*: estar con los amigos y máquinas de juego. Y un *consumo ocasional*: discoteca, recitales y conciertos.

En este primer sector de edad consultado, el teatro aparece como consumo ocasional, si el colegio correspondiente participa en las campañas organizadas por el ministerio o si existe grupo de teatro en el centro.

A partir de 17-18 años, los diversos grupos consultados coinciden en un *consumo habitual privado*: preferencia de la música, a la que siguen la lectura y raramente la TV en familia. También un *consumo habitual público*, centrado en "estar con los amigos" y asociado sistemáticamente con "ir de copas" preferentemente a locales con música. El significado de evasión es general, y el estilo es, en sus propias expresiones, la "marcha" o "la movida". La práctica o contemplación de diversas formas de deporte (en especial el fútbol) es otro consumo habitual para los muy aficionados.

Como *consumo ocasional*, y según los niveles de frecuencia, podemos establecer: discotecas y conciertos o recitales.

También dentro del consumo ocasional figura la imagen intencional y la situación real de "salir de Madrid", como forma de evasión del ritmo de la gran ciudad.

"Los fines de semana, si puedo, me voy a la sierra". "Si puedo, me escapo a la sierra, allí tengo mis amigos, y es más tranquilo".

Sin embargo, la concreción del consu-

mo fuera de Madrid no presenta variaciones significativas con relación a lo ya indicado.

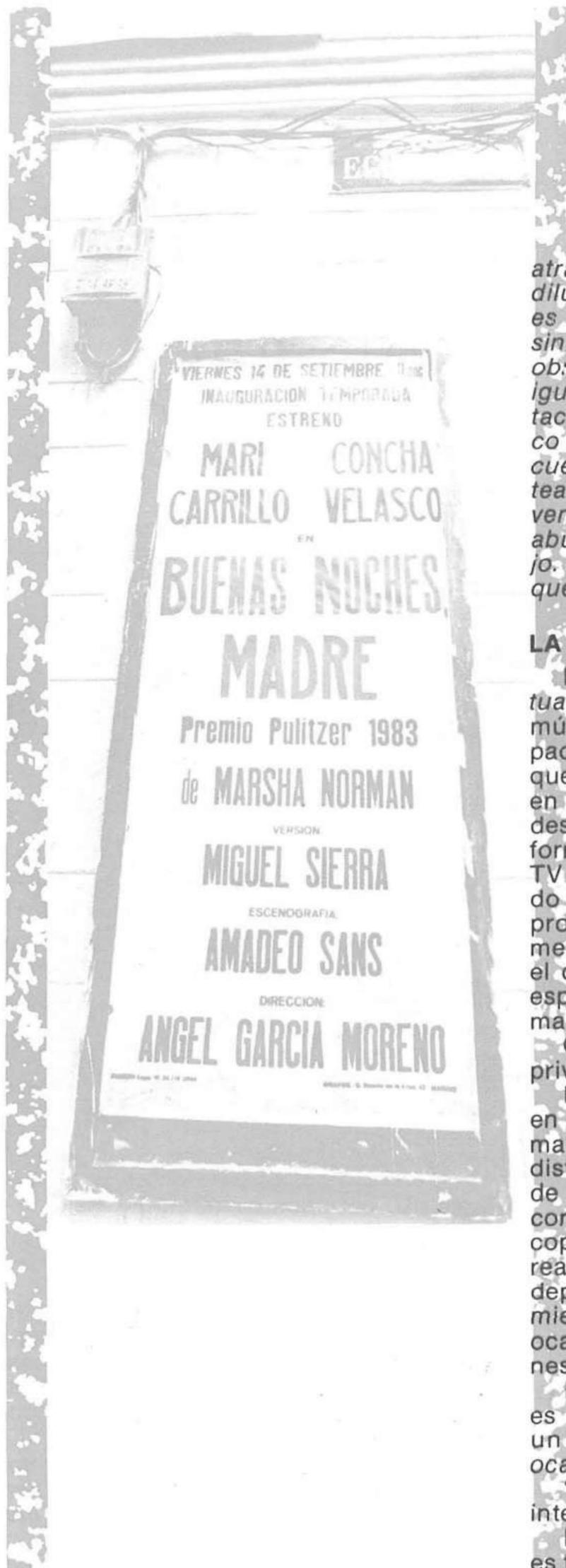
El teatro aparece dentro del consumo ocasional, pero muy por debajo de los otros consumos especificados. Su presencia intencional es mínima y su situación real relacionada lejanamente con el "período escolar".

*La última vez que fui, fue en el colegio. "Hace seis o siete años que no voy. Era una obra infantil que hicieron en el colegio".*

Las notas más significativas del consumo teatral en este segmento de población son, por una parte, un mayor índice de frecuencia en la asistencia entre los jóvenes que están en períodos de formación académica. Para ellos el significado emocional básico se sitúa en la dialéctica evasión/afición, con cierta tendencia hacia su consideración cultural/formativa (afición), pero con el peligro de olvidarse de la evasión y "entrar en tema".

*"Nos reímos poco, y es importante que la gente quiera pasárselo bien. En este sentido, el teatro es incómodo, porque no estamos para sentarnos y que nos cuenten cosas". "Para que nos den una clase, el colegio es suficiente. Esto no significa que el teatro no te diga cosas interesantes".*

Por otra parte, la ocasionalidad es aquí excepción o alejamiento total, por el rechazo de los jóvenes, que no viven lo cultural-instructivo como cotidiano. Han interrumpido ya su período de formación. En ellos el significado tendría que estar relacionado con la vertiente evasión-entretenimiento-diversión.



*"No he ido al teatro en mi vida. No me atrae. Mi moza quiso llevarme a ver "El diluvio que viene" y no lo consiguió. No es que no me guste, porque nunca lo vi, sino que no me atrae". "Fui a ver una obra para críos. Me lo pasé bien, pero igual lo podía haber pasado en una habitación con los chicos que estaba, lo único que añadía era el jolgorio". "No encuentro entre mis amigos gente para ir al teatro. Yo iría pero no soy capaz de vencerlos. Les puede el fantasma del aburrimiento". "Lo tengo en lugar muy bajo. No supone diversión. No es lo peor que se puede hacer, pero me da pereza".*

#### LA GENERACION INTERMEDIA

Hasta los 45 años, el consumo habitual privado se centra en la lectura y la música que significa evasión de preocupaciones y responsabilidades a la vez que recreamiento propio. La lectura es en ocasiones especializada, bien como desarrollo de aficiones concretas o como forma de llenar lagunas de formación. La TV ocupa un lugar destacado, sobre todo en las amas de casa, centrándose en programas de entretenimiento y argumentales, sin destacar los culturales. En el caso de los hombres aparecen como especialmente significativos los programas informativos y deportivos.

Otro factor importante en el consumo privado es el cuidado personal.

El consumo habitual público se centra en torno a la relación, como forma de mantener vínculos con el grupo de pares, distanciados por la dinámica familiar y de trabajo. Entre las formas concretas de consumo se citan "ir de compras", "de copas" y también la "realización de tareas de interés común", la "práctica de deportes" o la "gimnasia de mantenimiento". Cualquiera de las formas es ocasión para charlar de intereses comunes y para "estar al día".

Dado que "el encuentro" no siempre es posible en lo habitual, sigue jugando un papel importante en el consumo ocasional.

"El salir fuera" es otra de las formas intencionales y reales de consumo.

La asistencia a conciertos y recitales es también imagen intencional de consu-

# TEATRO INFANTA ISABEL



28

mo, aunque su práctica real sea bastante espaciada. El teatro tiene una distinta presencia en función de la jornada laboral, la existencia de hijos pequeños (aunque esta dificultad no es exclusiva para el espectáculo teatral), además de otros frenos específicos que analizaremos en el capítulo siguiente.

*"Nos resulta imposible cuando tenemos horario de tardes". "Siento no ir al teatro porque me gusta, pero con niños pequeños..."*

Dentro de este sector de edad, el estar relacionado con alguna forma de ac-

tuación cultural formativa parece influir también en la imagen intencional del consumo teatral.

La revista, la comedia de humor y el musical son los únicos géneros con presencia intencional en sectores menos instruidos. En ambos casos, la presencia real de tal consumo se sitúa en un grado bajo de ocasionalidad.

*"El teatro me supone un esfuerzo, no una evasión". "Lo más que alcanzo a ver es una obra por temporada. No me compensa".*

Un factor a resaltar es la pérdida de

su significado político-reivindicativo, que en este sector de edad tuvo una influencia importante y, en consecuencia, un consumo más frecuente aún en lo ocasional.

## LA GENERACIÓN ADULTA

En las edades comprendidas entre los 45 y 55 años, el consumo habitual privado, dentro de un significado fundamental de descanso, se centra en la lectura, la TV y la dedicación a aficiones y al cuidado personal. Para los grupos menos desarrollados culturalmente comienza a

aparecer una forma de consumo relacionado con la adquisición de conocimientos.

Por lo que respecta al *consumo habitual público*, éste se centra en el "encuentro" de evasión en clubs o asociaciones privadas y en bares. La dinámica se sitúa en torno al juego, la discusión de temas, o el simple "pasar el rato". Una de las formas más frecuentes del consumo público es lo que podríamos llamar de "relación extra-laboral". Otra forma del "encuentro" es la realización de tareas, bien sea de crecimiento personal (estudio) o de preocupación social (asociaciones de vecinos, acción social, etc.).

Y en tercer lugar, el *consumo ocasional* aparece muy poco detallado. En el teatro aparecen datos significativos.

Es primera imagen intencional para gran parte de este sector de edad, aunque su presencia real sea muy escasa actualmente. Se constata también una mayor fuerza en la mujer que en el hombre. Por otra parte, su significación es muy amplia de forma que abarca desde lo cultural a la evasión. Sin embargo, la coincidencia es amplia en cuanto a la revista y comedia de humor porque, en

su frase más recurrente, "para dramas ya está la vida".

### LA TERCERA EDAD

Destaca en el *consumo habitual privado* la TV, que es quizás el medio que más horas de ocio consume, proporcionalmente, en la tercera edad, y su significado es el "entretenimiento" de largas horas, a la vez que la información de lo que sucede.

Le sigue a la televisión, la lectura y el disfrute de formas de contemplación y análisis biográfico o histórico. Un significado similar adquiere el cultivo de aficiones ya iniciadas o nuevas.

El descanso obligado por la edad suele ocupar un alto índice de consumo de tiempo.

En lo que respecta al *consumo habitual público*, éste se centra en torno a las actividades de los hogares de ancianos: juegos de mesa, charla sobre diversos temas y recuerdos, gimnasia de mantenimiento, cursillos, aficiones compartidas, etc.

La TV también forma parte de esta forma de consumo, aportando la posibilidad del comentario en común. El paseo

y el parque son otras formas habituales de encuentro.

El *consumo ocasional* se centra también en torno a las organizaciones de la tercera edad a través de excursiones, fiestas, actividades teatrales, etc.

El teatro es la primera imagen intencional en este consumo, aunque su presencia real sea muy poco frecuente.

### EL TEATRO EN COMPARACION CON OTRAS ALTERNATIVAS DE OCIO

En la panorámica de utilización del tiempo libre descrita, aparecen dos elementos de consumo que por diversas razones se viven por nuestros informantes como competencia al teatro: el cine y la TV.

Los demás objetos de consumo, bien por su especificidad (lectura) o por hegemonía (música), se sitúan a tales niveles que ni siquiera permiten su comparación con el teatro.

### EL CINE

Ha quedado descrito como intermedio entre lo ocasional y lo habitual; presenta mayor frecuencia en el consumo que el

teatro. Los factores de competencia que plantea respecto al teatro pueden enumerarse así.

Una mayor fuerza por el impacto debida a los efectos especiales.

*"Del cine puedes salir más impactado. Del teatro, difícilmente". "Conceptualmente es más real en el teatro, vivencialmente lo es más en el cine". "El teatro tiene menos posibilidades que el cine".*

También se constata una mayor facilidad de acceso porque resulta más fácil conseguir entradas. El teatro necesita una programación previa.

*"Cuando te enteras de algo bueno en el teatro, no hay forma de ir. En cine lo puedes ver en cualquier momento, porque dura más tiempo y la misma película aparece en varios cines".*

Es más barato. ("Arriesgas menos"). Llega más la noticia del cine. El cine, salvo algún tipo de películas, lo entiende todo el mundo. El teatro no.

*"Para ir al teatro, para entenderlo, hace falta preparación". "Para ir al cine no hace falta entender". "De teatro se entiende poco".*

Al cine, para citar la expresión, "puedes ir de cualquier manera". Es decir, existe un rechazo a ciertas formas del rito teatral, aunque poco consideradas ya.

Al cine se puede ir normalmente sólo. Al teatro, no. Se prefiere acudir en grupo. Los horarios son más fáciles y ágiles que los del teatro.

Se advierte a favor del cine una mayor cercanía y variedades en los temas.

*"Lo primero que me viene a la cabeza es el cine, tiene más oferta". "Hay películas para todos los gustos y para todas las mentalidades".*

La impresión más generalizada, incluso para los más cercanos intencionalmente al consumo teatral, es que la posibilidad (posicionamiento real) de este consumo se sitúa muy por debajo del cine en cuanto a su frecuencia.

*"La batalla cine/teatro está perdida para éste". "El teatro nunca podrá tener el nivel masivo de asistencia del cine".*

Sin embargo, se reconoce al teatro su especificidad frente al cine en cuanto a representación no seriada y en vivo. La actual incompetencia del teatro frente al

cine responde más a la situación actual del teatro, que ha provocado frenos de "no compensación", que a hecho teatral mismo.

## LA TV

Ha quedado descrita como un consumo preferentemente privado y de frecuencia habitual. Estas características la sitúan en un plano distinto con relación al teatro, si no fuera por la presencia de programas dramáticos en TV. Es en este sentido en el que nuestros informantes manifiestan factores de competitividad negativa para el teatro.

Estos factores pueden describirse como un mal tratamiento del teatro en TV que provoca el rechazo y aleja.

*"Los espacios dramáticos en TV son muy malos; motivan el rechazo al teatro". "La TV ha matado al teatro. No es competencia sino destrucción lo que presenta". "Algunos amigos míos no quieren saber nada del teatro por la idea que*

*tienen de él a través de la TV". "Entre mis amigos no se comenta para nada el teatro de TV y sí las películas".*

Parece compartida la opinión de que la TV ofrece mayores ventajas, pero causa un mal servicio al teatro.

*"El teatro es un lujo, nos tenemos que conformar con la TV". "Se podía ver teatro en TV, ya que es más cómodo y barato, lo que pasa es que la mayor parte de lo que ponen es un rollo". "El teatro en TV es más cómodo. A veces me enrolla, y si no, apago la TV". "Me gusta el teatro y en TV lo tengo fácil, pero nos están cargando con auténticos muertos".*

Por otro lado no existe expectativa de cara a la programación de TV.

*"La programación de Estudio 1 interesaba más por la continuidad y la temática". "Hubo una época en que el teatro en TV sonaba más". "No interesa la programación dramática actual de TV, aunque algunos programas, como "Anillos de oro", hay que valorarlos positivamente". "En TV hay que hacer una referencia forzosa a "Cañas y barro", "La barraca" y "Los gozos y las sombras".*

La opinión general se podía resumir, pues, en la afirmación siguiente: "La TV ha quitado mucho al interés por el teatro". Ante la disyuntiva teatro-TV y teatro en directo, la opinión general es que "el único interés estaría en el teatro directo, ya que lo de TV no se puede considerar teatro, es un teatro artificial".

## EL TEATRO, CONSUMO OCASIONAL

Bien sea en su significado de evasión/entretenimiento, referido fundamentalmente al espectáculo, bien en el de forma de cultura/afición, el teatro se sitúa en la utilización del tiempo libre como un consumo poco frecuente desde la comparación con otras formas de consumo de ocio y cultura.

Los peligros que este posicionamiento presenta se sitúan, en este primer análisis de información, en relación a su mismo significado.

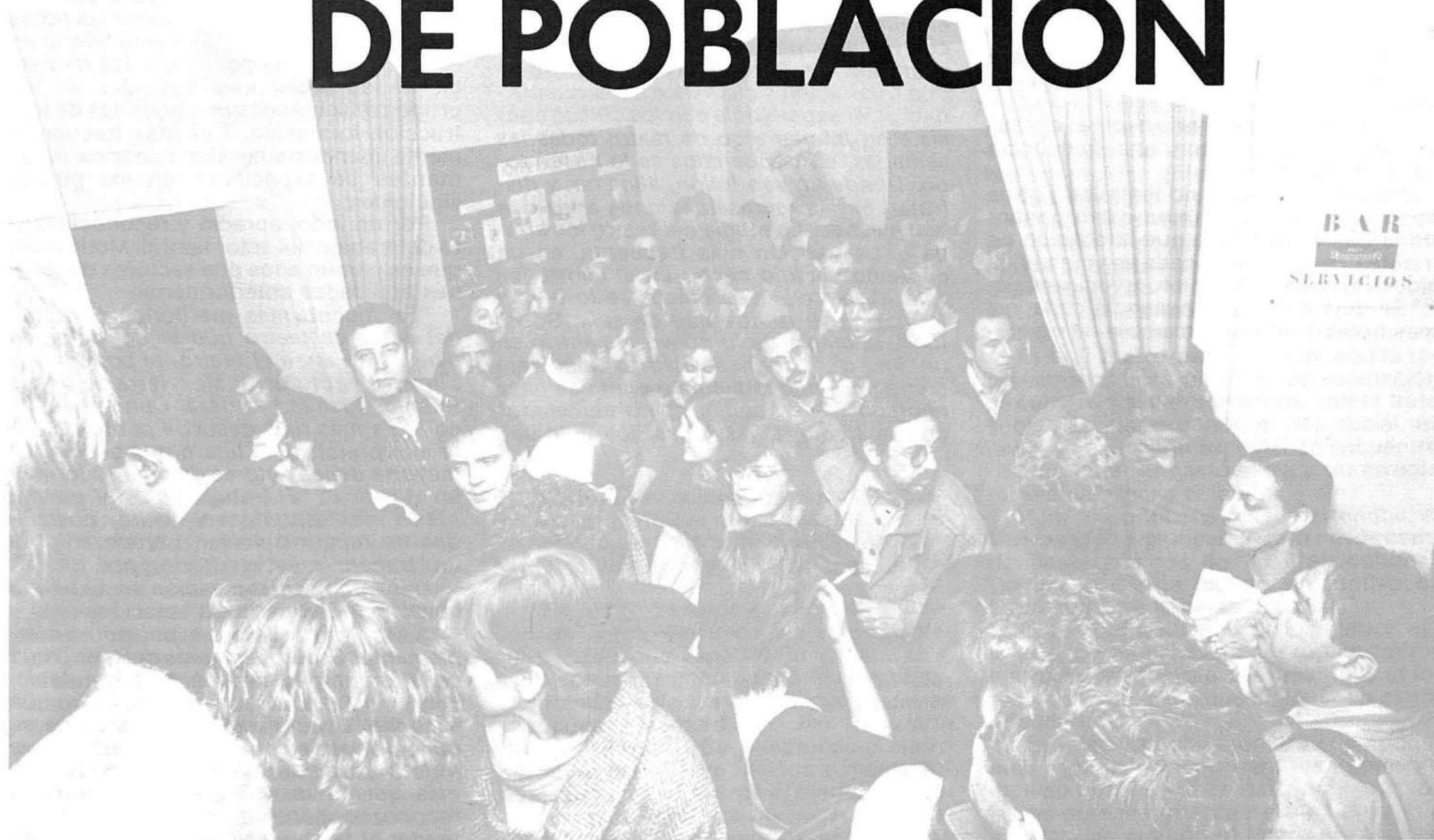
Por ser un "consumo ocasional" con tendencia a extraordinario, puede llegar a la situación de ser considerado como algo "extraño".

En su forma de "teatro-teatro", como límite del significado de "cultura/afición", puede situarse en el extremo del "elitismo".

Como forma de "teatro-espectáculo", límite del significado de "ocio/evasión", puede degenerar en montajes de "desvalorización" del hecho teatral.

# 2

## EL TEATRO PARA LOS DISTINTOS SEGMENTOS DE POBLACION



En el apartado anterior señalábamos el posicionamiento del teatro como un consumo ocasional y los peligros que apunta esta situación por su tendencia a extremar lo ocasional convirtiéndose en un consumo extraordinario.

El posicionamiento ocasional/extraordinario define, en un primer análisis de la información, un determinado público consumidor de teatro: *los públicos teatrales*. Para este tipo de público se mantiene el equilibrio de lo "ocasional" (que implica cierta frecuencia por temporada) o "muy ocasional" (que convierte el consumo en una frecuencia muy poco usual dentro de cada temporada).

Pero este posicionamiento, para otro tipo de públicos, hace que el equilibrio ocasional/extraordinario se rompa hacia otro de carácter "extraordinario cada vez menos frecuente", que define otro perfil de espectador: *los públicos no teatrales*.

Para los "públicos teatrales" se da la circunstancia de que cada vez existen menos razones para que se dé entre este tipo de espectador una mayor frecuencia en la asistencia a los espectáculos. "Los temas cada vez interesan menos y la calidad, que sería exigible al teatro para que motive frente a otros consumos, no es satisfactoria.

La tendencia apuntaría hacia el consumo extraordinario, con una frecuencia cada vez menor.

Para los "públicos no teatrales", otros consumos de ocio/cultura están ganando la batalla debido a que la ocasión de ir al teatro se plantea cada vez menos, ni siquiera como intención u ocurrencia.

Se deja notar una ausencia cada vez más notable en el intercambio de opinio-

nes ("la noticia no llega", "está ausente de los ciclos primarios de socialización").

Se ha venido produciendo una "muerte vegetativa" de los públicos, identificándose el teatro como "cosa de niños o de viejos".

### MOTIVACIONES Y FRENOS

Dentro de esta panorámica de pérdida y alejamiento, lo que todavía motiva del teatro, según los distintos segmentos de población consultados, es para los niños el "juego teatral en la escuela", bien sea a través de representaciones/dramatizaciones o de actividades de "expresión corporal". Esto presenta una motivación real, pero muy poco cultivada.

"El teatro debería formar parte del colegio. Pero no hay obras, ni dinero, ni gente preparada. Los profesionales de la enseñanza no se preocupan del juego dramático en la escuela. No están dispuestos a invertir un tiempo sin que obtengan a cambio una remuneración. Nadie mueve un dedo que no sea obligatorio". "El teatro en la escuela debe entenderse como un intento en virtud de que el muchacho viva, disfrute y cree. Así es cómo participa y así es cómo llega a sentir afición. Pero en las escuelas se da una frustración sistemática de la creatividad". "Mi experiencia con los chicos consiste en montar algo de teatro todas las semanas, en donde ellos se lo hacen todo. Donde yo veo follón, ellos no, y disfrutan en las representaciones a las que han asistido. La magia del teatro los atrapa". "La petición más frecuente, en un pequeño estudio hecho en el centro, es salir al teatro". "Los chicos se lo tragan todo. Influye la novedad de salir. Sobre todo, la magia de lo nuevo, de entrar en un teatro". "No han visto lo suficiente como para que la magia o el rito se haya agotado". "Se quedan como alucinados con la tramoya, las luces, los actores".

De todo ello se deduce que la motivación, en este sector de edad, parece configurarse en torno a "la participación más que a la expectación", a la vivencia del teatro como juego de representaciones, sin descartar el impacto que la magia del espectáculo produce.

En los jóvenes, recogiendo lo planteado en el capítulo anterior sobre las notas más significativas del consumo teatral en este segmento de población, las motivaciones aparecen más definidas en los grupos relacionados con períodos de instrucción-formación. Las más frecuentemente manifestadas por nuestros informantes se especifican en los puntos siguientes:

Por un lado, aprecio y reconocimiento del trabajo del actor teatral. Motivación que es común a los dos sectores de jóvenes tipificados anteriormente.

"Es mucho más meritorio el trabajo del actor de teatro que el del actor de cine". "Me atrae el teatro, el poder ver a algunos actores: Lola Herrera, Jesús Puente, José M.<sup>a</sup> Roderó, Concha Velasco". "Es más real, desde el punto de vista interpretativo, el teatro que el cine. La mayoría de los actores de cine se forman en el teatro". "El trabajo de actor en teatro es más espontáneo, no hay posibilidad de repetir o volver a empezar". "Es un trabajo más meritorio, por difícil".

Por otra, la participación en el hecho teatral, y no la mera expectación.

"Estoy harta de ser espectadora simplemente. Espero algo más del teatro que aquello que parece esencial e inmutable, con un señor que cuenta algo y otro que escucha. Espero algo más para que se pueda dar la emoción". "Me gusta sobre todo la participación en el hecho teatral, más que la mera expectación, aunque reconozco mérito a otras formas de entender el hecho, siempre que estén bien



hechas". *"No entiendo la participación como convertir la representación teatral en un baile. Es meterte en la situación".*

Los montajes de gran espectáculo y los musicales, de acuerdo con el significado emocional de evasión/diversión, no excluyen la incidencia sobre temas propios de los jóvenes.

*"Se da más la evasión y diversión". "Somos una generación de la imagen, pero nuestro estilo de vida es distinto del que habitualmente se representa en el teatro". "No es tanto problema de temas, como de forma y medio de plantearlos. Me gusta que el teatro trate de mis cosas".*

A través de "talleres" en donde se pueda experimentar el mundo teatral. En este sentido, un factor de motivación, para muchos, lo ha constituido su experiencia escolar.

*"En los Salesianos nos dejaron el salón de actos. Tuvimos muchos problemas. Creo que repetiría la experiencia, pero con más tranquilidad". "Si funcionarían locales abiertos en los que pudieras participar libremente yo me integraría por un tiempo". "Se puede hacer teatro sin tanta historia de divinos y maravillosos. La gente se acerca al medio, pero el medio no se entera de las historias". "Para experimentar lo que es el teatro no*

*hacen falta grandes medios. A través de un grupo de amigos descubrí mi afición, y me matriculé en la escuela". "En el instituto la gente acude para ver cómo actúa un grupo de compañeros. Los temas los eligen ellos mismos".*

En la generación intermedia, con edades comprendidas entre 30 y 45 años, se vive la sensación de pérdida/alejamiento con más fuerza. La denominamos "generación perdida" porque en un momento dado su presencia en el teatro fue relativamente constante (aun dentro de lo ocasional), para remitir luego y situarse en un distanciamiento cada vez mayor. Las motivaciones de entonces tenían que ver con el testimonio social/político/humano del teatro en unas circunstancias en que la palabra estaba silenciada.

Perdido ese mensaje y la función testimonial, los incentivos que se puedan dar ahora tienen una relación directa con "la calidad", y coinciden genéricamente con las que manifiesta la generación adulta.

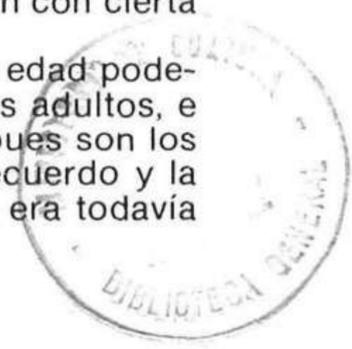
En los adultos, la motivación fundamental es la "catarsis emocional", bien sea a través de lo cómico, la revista o lo melodramático. Ello plantea una gran variedad temática y estilística. Como trasfondo de los diversos estilos, los factores de atracción se centran en la importancia de la calidad con preferencia al "gran espectáculo por montaje y medios lo que, además del disfrute personal, permite "el quedar bien" con los amigos o familiares.

El ir al teatro para la gente adulta representa todavía una tipo de asociación circunstancial extraordinaria con el trato social, se sigue dando el rito social, es decir, una ocasión especial de encuentro que permite un gasto extra y un arreglo de vestuario más cuidado.

Para los públicos más informados, el teatro sigue significando uno de los componentes básicos de "la gran cultura". De ahí que siga siendo un motivo de inquietud "mantenerse al tanto".

Como consecuencia de lo anterior, este público ha creado sus propios "mitos teatrales" en torno a determinados actores y autores, a los que siguen con cierta fidelidad.

En relación con la tercera edad podemos repetir lo dicho para los adultos, e incluso con mayor énfasis, pues son los viejos quienes guardan el recuerdo y la vivencia de cuando el teatro era todavía



un fenómeno cultural con fuerte repercusión social.

## FRENOS

La actitud general de los públicos viene matizada por una serie de circunstancias que rodean al hecho teatral y que influyen como barrera de cara a su consumo. Algunas de esas barreras se muestran en los diversos segmentos de población consultados, otros son más específicos de determinados grupos de edad.

Los principales frenos genéricos son:

**Precios:** En todos los sectores consultados se consideran altos los precios del teatro, considerados en sí mismos y con relación a la calidad. El precio incide especialmente en los jóvenes y en los sectores de la tercera edad.

**Temas:** El contenido de las obras que continuamente figuran en cartel está totalmente alejado del interés y la vida de los diversos sectores de público. Se produce un abuso de teatro clásico y de autores fallecidos, cuyo tema y montaje no llega a la gente. En los autores y los montajes actuales se vive un cierto distanciamiento con relación al lenguaje teatral.

**Mala referencia del teatro en TV:** Con la única excepción de la tercera edad, el teatro en TV se considera malo. Repercute en el distanciamiento y rechazo del hecho teatral.

**Pobreza de medios del teatro frente a las posibilidades de su gran competidor: el cine.**

**El rito teatral:** Se vivencia en general como negativo en algunos de sus aspectos.

Entre los frenos específicos figuran los siguientes:

**En los niños** se dan como barreras algunos aspectos del "rito teatral", la distancia donde se encuentran de los locales y la dependencia paterna. Asimismo se deja notar demasiado la carencia de una temática afín.

*"No me gusta ir al teatro porque te obligan a estar muy quieto, y tienes que vestirme bien". "Ir acompañados de los padres es un rollo y solos no nos dejan ir". "Además los horarios son nocturnos y las obras muy largas". "Me aburro en el teatro porque lo que me cuentan no me interesa".*

**Los chicos de 14 a 16 años** exponen como "hándicaps" el que el teatro les resulta aburrido, que se da en el teatro una pobreza de medios con relación a otros espectáculos.

*"Además del precio, el teatro es aburrido. No hay teatro para jóvenes, hecho por jóvenes". "En el cine siempre te*

*quedas alucinado, sin embargo el teatro tiene muy pocos medios". "Entre los amigos no puedes plantear el ir al teatro porque se ríen de ti".*

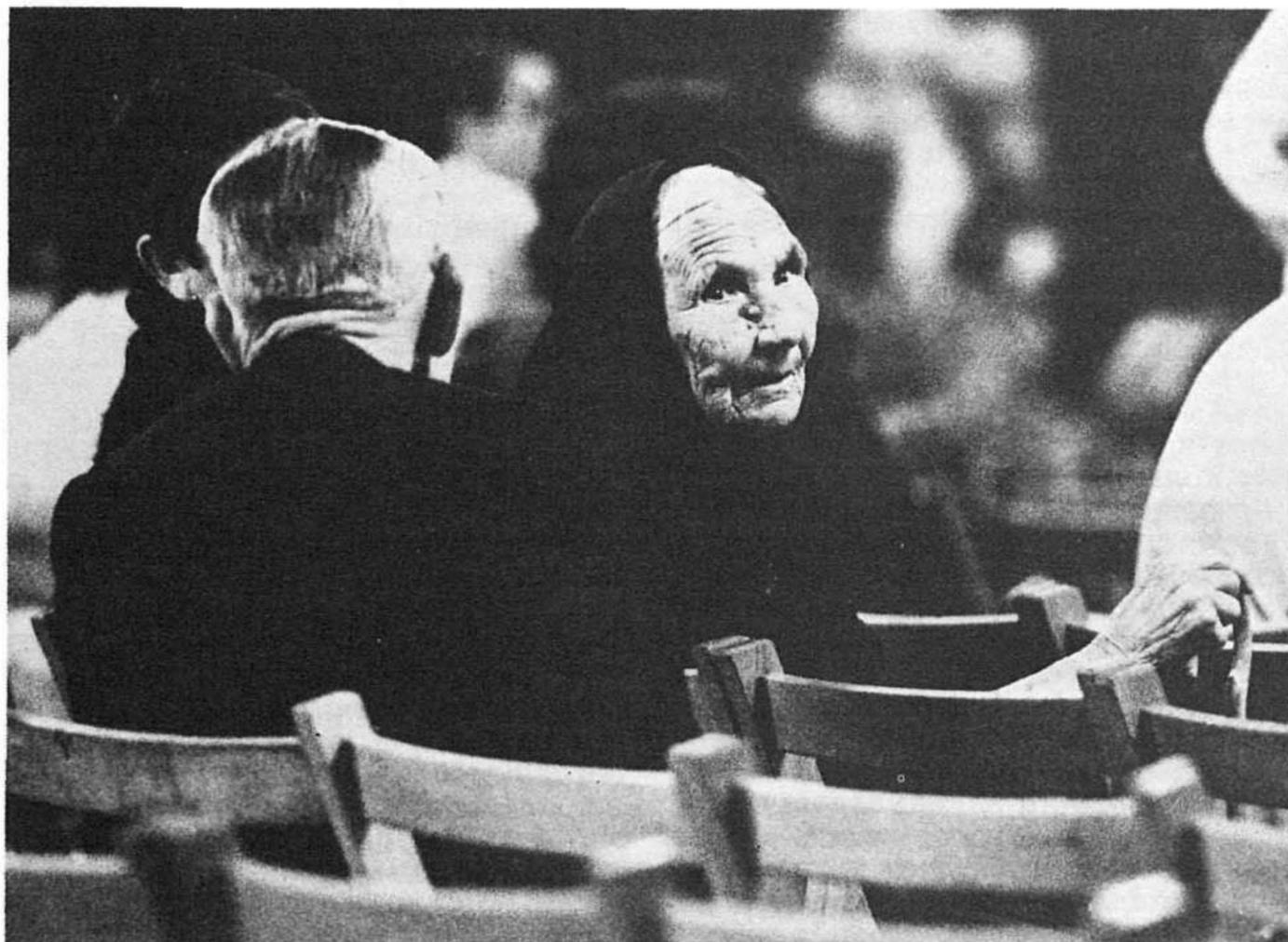
Para los jóvenes, el precio en sí mismo aparece como un freno y la relación no equilibrada entre oferta y calidad.

*"Si sé que merece la pena, pago las 800 o las 1.000 pelotas". "Difícilmente puedo asistir a algo que no me atrae y que encima es caro". "En un concierto de rock deseas gastarte ese dinero en ver a esa gente, pero en teatro... como no te*

*atrae...". "Igual veo una obra de teatro que me guste y compense lo gastado".*

También, de un modo especial, resaltan que no les llega la noticia. Cualquier novedad en otros campos (sobre todo en los de música o el cine) está al alcance de cualquiera, te obligan a que te enteres.

*"Sólo se entera la gente de siempre y la que pasa por las puertas del teatro". "El teatro tiene muy poca y muy mala*



difusión. Todo el mundo está enterado de lo que ocurre en cine, pero en teatro...". "El teatro no suena, no sé ni donde están las salas". "Lanzar a un cantante es tirado, porque te lo meten en el coco con la publicidad, y lo mismo ocurre con una película. Pero con el teatro...". "Se sabe mucho más de qué se va a ver en cine. Hay más información en las carteleras".

No interesa porque "no tiene que ver con su vida", "no supone evasión ni distracción" y además "no se entiende".

"No sabemos qué es el teatro, lo que hay dentro de él". "No hay obras que te entretengan, que digan algo sin acerti-



jos". "Se entiende poco el teatro, tiene un lenguaje raro". "Las obras son de hace cantidad de tiempo, de otra época". "¿Qué tiene que ver con nosotros lo que te cuentan en el teatro?". "Sacar algo bueno del teatro para convencer a los amigos para ir es difícil. No absorbe a la juventud porque no se mete en su mundo. El teatro no se identifica con nosotros".

El hecho teatral es tan efímero (duración en cartelera) que aún cuando te interese no te da tiempo a verlo.

"Las que más quisieras ver son aquellas de espectáculos de los que más te han hablado, los que más te han metido en la cabeza, pero o son las más caras ("El diluvio que viene") o cuando quieres ir ya no están en cartel ("Las bicicletas son para el verano"). "Tienen muy poca duración los espectáculos. Cuando quieres ir ya "desapareció" la obra". "Por llegar tarde nos perdemos cosas buenas, pero como contamos con pocas "pelas" tenemos que asegurarnos el pasarlo bien".

No se vive bien el rito social: no es "su espacio", no es "su gente". Es un medio para viejos (antiguos ilustrados).

"Puestos diez de nosotros en un palco, un golpe de risa provocaría follón. Los demás se ríen lo justo, nosotros mucho más que ellos. Nos reímos de una broma y no nos enteramos de tres; ellos se enteran de las tres. Somos los malos". "No es imaginable vernos en primera fila en el Calderón, no pega". "Yo "paso" de ir al teatro, porque casi todo es histórico y clásico, y eso es para gente mayor. No hay temas que puedan importarme". "El teatro no hay quien lo aguante, es para cuando seamos viejos. A lo mejor es falta de cultura nuestra, y no me refiero sólo a los temas sino a cómo te lo cuentan".

Para la generación intermedia. La barrera fundamental es la falta de compensación ante el esfuerzo que significa ir al teatro. Esa no compensación tiene que ver, en primer lugar, con la falta de calidad. Es el freno fundamental para aquellos cuyo incentivo esencial es el "mensaje".

"Ha habido un desencanto. Antes el teatro tenía que ver con lo que pasaba, con nuestras inquietudes. Ahora tendría que estar muy bien hecho para que me compensara ir". "Cuando la obra es buena se llena, ¿pero cuántas veces ocurre esto?". "Me fastidia ver forzados a los actores en el personaje. Es uno de los problemas fundamentales del teatro, la falta de naturalidad tanto en voz como en gestos". "Para mí ha perdido significa-

ción. Ya no la busco pero, al menos, que me ofrezcan algo bien hecho, que merezca la pena".

O también, con la falta de temas de interés:

"El teatro ha perdido fuerza temática". "Los asuntos que se tratan ya no interesan; no se da un teatro vivo, hay que arriesgarse a ir para ver si te interesa". "Antes te movían algunos autores por los temas que trataban, pero ahora, o es un puro entretenimiento (que no está mal) o, constantemente, se ofrece lo histórico y lo clásico. Además, el teatro clásico ya no se sabe hacer en España, se ha perdido la tradición". "Debería darse una mayor variedad para que compensara". "Los temas que ahora mismo ves en teatro son los que puedes ver en cualquier buena película. Están tratados con más medios, y el cine es, además, más barato".

Otra barrera importante es la dependencia familiar para quienes tienen niños pequeños.

"Hace cinco o seis años que no voy al teatro. Estoy desconectada porque tengo tres niños pequeños que no me dejan tiempo libre. Me sigue interesando, pero no puedo ir". "Me es muy difícil planificarme por la familia. No tengo tiempo ni para enterarme de lo que ponen. No me motiva tampoco preocuparme de ello porque sé que no voy a poder ir". "No puedo ir al teatro porque tengo un niño pequeño, y bien que lo siento porque me gusta".

Los horarios lo hacen inaccesible para profesionales con jornada de tarde/noche.

"No tenemos tiempo ya que trabajamos por la tarde. Libras un día, pero es casi imposible adaptarlo para ir al teatro, y además lo aprovechas para otras cosas".

Por lo que respecta a los adultos, una parte de este sector de edad, advierte que las barreras coinciden con los de la generación intermedia. Para los menos instruidos se señalan como inconveniencias resaltables:

Existe también una mala referencia de un teatro que no se entiende.

"El lenguaje del teatro no se entiende. El del cine lo aprendes porque te lo están metiendo constantemente por todas partes. El del teatro, si no te lo enseñan, si no lo practicas... nada". "O eres un entendido, o no te enteras de nada". "No hay obras sencillas, comprensibles, en las que no se pierda el hilo. Sólo te queda la revista o la comedia de humor, del resto no te enteras". "Manejamos poco las obras, sólo los actores nos son fami-

liares". *"Me gusta un tipo de teatro no rebuscado, muy normal, de las cosas normales de la vida"*.

Se afirma rotundamente que la noticia del teatro no llega.

*"Sólo llega la noticia, y casi siempre de oído, de las obras muy sonadas". "Viene en el periódico fundamentalmente, pero tiene mucha menos publicidad que el cine. En la radio aparece el teatro comercial, pero no otro tipo de obras". "De lo poco que te llega por TV más vale no hablar". "Por la difusión del teatro no se hace nada. Si dependiera de las multinacionales, otra cosa sería"*.

Existe también una dependencia de los gustos de la pareja, especialmente en la mujer, que es la que presenta mayor motivación.

*"A mí me gusta todo, pero mi marido se ha hecho muy comodón y no me lleva"*.

O se subraya la incomodidad de desplazamiento y dificultad de conseguir entradas.

*"No tengo coche, y al terminar la obra, como no funciona el metro tienes que coger un taxi". "Para el teatro tienes que tenerlo todo muy programado. Hay que estar pendiente de las entradas, que son difíciles de conseguir". "Para los que vivimos en la periferia es muy complicado. O vas con mucho tiempo o tienes que conseguir entradas por la mañana"*.

Para la tercera edad, la incomodidad del desplazamiento y la dificultad de conseguir entradas se señalan como hándicaps entre los factores, ambos que, por razones obvias, adquieren un carácter especial en este sector de edad.

También el miedo a la noche y la preferencia consiguiente de horarios de tarde.

*"Añoro la situación de antes, cuando era más joven. Iba siempre a la función de noche y luego tomábamos unas copas. Ahora no me atrevo a salir de noche". "Antes era más sencillo porque todos vivíamos en Madrid, pero ahora vivimos lejos y no hay quien se atreva a andar a esas horas por la calle"*.

Y por supuesto, los achaques de la edad.

*"Hemos perdido el ritmo del teatro. Decimos que el teatro de antes era mejor porque el actual no lo conocemos. Ya no estamos para andar de un lado para otro, aunque nos gusta"*.

## ESPECTATIVAS

Se trata de aquellas que se dan como respuesta (posibilidad de superación) a las dificultades señaladas, en función de



las motivaciones que se mantienen en los diversos sectores consultados.

Las que podemos considerar de carácter general se refieren a la necesidad de abaratar los precios del teatro. Aparece como petición general en todos los públicos sondeados, y como necesidad específica entre los jóvenes y la tercera edad. Entre los adultos se plantea la posibilidad de la ayuda al teatro en familia, del mismo modo que se hace con los colegios. En segundo término, aparece el concepto de precio en relación a oferta-calidad.

De todos modos, se mantiene la opinión de estimar esta segunda posibilidad como capaz sólo de situar al teatro dentro de lo ocasional, pero nunca dentro de lo cotidiano o habitual.

Se demanda también una temática cercana, asequible, que tenga que ver con la vida de la gente y con sus intereses.

Se entiende que es absolutamente fundamental el "que llegue la noticia". No se trata solamente de que se dé una

mayor o menor difusión. Es preciso que aparezca la necesidad de un replanteamiento cualitativo de la misma.

Se sugiere que el teatro tenga que ver con las formas y estilos de vivir (y no al margen) de los públicos. Aunque aquí se da cierta variedad. Queda apuntado como necesario un análisis más en profundidad sobre aspectos positivos (motivantes) del llamado "rito teatral", y de sus aspectos negativos que actúan como freno.

Se advierte el deseo de conocer el teatro. Hay una vivencia general, incluso entre los sectores de mayor nivel cultural, de desconocimiento total del teatro. Qué es, cómo es.

Y también se reclama la calidad, que se exige tanto en temas como en montajes. Ante la "pobreza de medios" del teatro, se sitúa la preferencia por "el gran espectáculo".

Algunas expectativas concretas planteadas por algún grupo tienen resonancia en los demás:

Cercanía de locales: Aunque en muchos casos no supone propiamente un freno, se valora positivamente una mayor cercanía de las salas (*"es más posible que entres si pasas muchas veces por delante"*). La cercanía no la sitúan sólo desde un punto de vista espacial, sino también temático. De ahí la importancia que dan al teatro en barrios y pueblos.

Horarios asequibles para adolescentes y tercera edad, así como facilidad de desplazamiento, si tienen que acudir a locales fuera de su entorno.

Creación de talleres. La expectativa más fuerte se sitúa a nivel de todo tipo de centros de enseñanza, pero se entiende interesante para todos los públicos en su entorno propio.

Teatro como juego, como expresión creativa. Se sitúa esta demanda por parte de los profesores, no como excluyente, pero sí como fundamental frente a "el teatro para niños". Por extensión se valora de un modo positivo para todos los públicos, centrado sobre todo en el "conocerlo por dentro".

## ACTITUDES DE PUBLICOS

Consideradas las motivaciones y los frenos como polarizaciones que determinan el posicionamiento (intencional y real) del teatro y que, junto con las expectativas, deciden sobre la posibilidad de asistencia o no al espectáculo (según preponderancia o equilibrio), las actitudes no son sino el resultado confluyente de todos los factores analizados.

Según los sectores consultados encontramos las siguientes:

**Actitud desmotivada en los niños.** Existe en la infancia una tendencia innata a la escenificación-representación de roles y actitudes como forma de conocimiento y valoración del entorno. Esta tendencia, que señala una proximidad real y potencial al teatro, se rompe al no ser cultivada. La ausencia de "juego teatral en la escuela", y el desacierto de las campañas institucionales de teatro, provocan una actitud desmotivada en una edad propicia para que la "magia" del teatro desarrolle el interés hacia el mismo.

Esta tendencia-predisposición, que constituye una "actitud abierta" se transforma en muchos casos, por falta de valoración pedagógica en el desarrollo psicosocial de la infancia, en "vergüenza", "temor al ridículo" y "cosa de críos" en los últimos años del período escolar obligatorio.

La apertura (tanto intencional como real) hacia el teatro se vivencia en este sector de edad a través del colegio, por inmediatez, participación y expectación.

En los jóvenes aparece una diferencia significativa de actitud: o se produce una motivación no suficiente o una desmotivación total...

El nivel cultural o de instrucción (la instrucción como algo cotidiano) influye en "el tener en cuenta" al teatro, en cierta propensión hacia su consideración como probabilidad atractiva. Dos posibles variables explicativas:

- a) El "mito" del teatro como valor cultural se reproduce más en ese medio.
- b) El teatro es directa o indirectamente materia de estudio.

Lo cierto es que su actitud hacia el mismo se manifiesta como "gustosa" o "muy buena".

En los que no vivencian lo cultural-instructivo como cotidiano (han dejado de estudiar en EGB), consultados directamente o por los grupos de referencia de los estudiantes, manifiestan un desinterés total por el tema.

Actitud distanciada por vivencia de esfuerzo no compensado en la generación intermedia.

La "falta de calidad e interés" del producto teatral provoca esta actitud en un sector de edad para el que fue significativo el hecho teatral, y que por razones de ocupación (familiar o profesional) o por pérdida de su significación, el ir al teatro supone un esfuerzo que sólo en muy contadas ocasiones se ve compensado.

Actitud abierta y de aprecio hacia hecho teatral en la generación adulta.

Es el sector de edad que vivencia con más fuerza el "mito cultural" y el "rito social" del teatro. Actitud que está en función, fundamentalmente, de la calidad del "espectáculo teatral" en cualquiera de sus manifestaciones y estilos.

Actitud muy positiva y de preferencia en la tercera edad.

El teatro constituye el principal atractivo en este sector de edad. A lo dicho sobre la actitud de la generación adulta (mito/rito) hay que añadir que, en ambos aspectos, es la primera imagen intencional de consumo en función del recuerdo y la vivencia del teatro como fenómeno social.

## PERFIL DE LOS PUBLICOS

Como último paso en el tratamiento fenomenológico de la información recogida sobre los públicos, partiendo de las actitudes descritas y según los diversos sectores de edad consultados podemos establecer, en un primer análisis, los perfiles de públicos teatrales actuales y potenciales que aparecen.

Los públicos pueden considerarse como teatrales o no teatrales. En la primera vertiente cuentan los siguientes:

**Aficionados.** Definimos como tales a aquellos a cuya actitud de preferencia hacia el teatro (imagen intencional) corresponde el mantenimiento de un cierto hábito de asistencia. Hay predominio de las motivaciones sobre los frenos.

Incluimos en esta "categoría" tanto a los "seguidores" de los diversos tipos de teatro (frecuencia en la asistencia) como a aquellos en los que el paso de lo intencional a lo real es una posibilidad de frecuencia reducida.

Abarca tanto al público "fiel" (mantenido en torno a salas y espectáculos concretos) como al público "recesivo" y a los nuevos públicos teatrales.

**Favorables.** Aquellos en los que la actitud corresponde a un equilibrio entre motivaciones y frenos, y si en el plano intencional predominan las motivaciones, en la situación real "la fuerza de las barreras" y la ausencia de motivaciones concretas, hacen que su presencia en el teatro sea totalmente ocasional.

**Públicos perdidos.** Los situamos como categoría intermedia entre los públicos teatrales y no teatrales. Son aquéllos cuya actitud de "distanciamiento" por no compensación tiende a situarlos entre los públicos no teatrales, aunque por su vivencia cercana de aficionados o favorables mantienen en lo intencional la imagen del teatro. Corresponde exclusivamente a un sector de edad, el comprendido entre los 27/30 y los 40/45 años.

Como públicos no teatrales cabe reseñar dos bloques:

**Indiferentes.** Su actitud corresponde a un equilibrio vacío entre motivaciones y frenos, ya que ni unos ni otros presentan fuerza directa. Para ellos el teatro no está presente ni en la imagen intencional ni en la situación real, pero, dependiendo de algún hecho especial (una invitación, alguien a quien acompañar) y sin implicar una motivación directamente teatral, pueden acudir a una representación. Manifiestan un "desinterés" total hacia el teatro.

**Desmotivados.** Corresponde a aquellos cuya actitud es similar a la anterior, pero para los que en la situación real el poder de los frenos es mucho mayor que cualquier motivación, prefiriendo cualquier otro consumo de ocio para ocupar su tiempo libre.

En el extremo de su actitud podemos situar a los que manifiestan un rechazo directo, y en los que el "desinterés" alcanzaría incluso al teatro como tema a plantear.

# 3 LO QUE EL MEDIO TEATRAL OPINA SOBRE EL PUBLICO

38



Una opinión resume numerosas posiciones:

*Es necesario ganar y recuperar nuevos públicos para el teatro como planteamiento de urgencia.*

Se considera como un hecho el envejecimiento vegetativo del público teatral por haberse producido una ruptura generacional y por la dificultad de encontrar un relevo a corto plazo. Es preciso afrontar el problema a medio y largo plazo, mientras se van buscando soluciones para el momento presente.

Esta es la opinión generalizada en gran parte del medio teatral, que coincide en la conciencia de que el teatro está atravesando un momento agudo de crisis. Una crisis ya crónica que desde hace años afecta a toda Europa.

Sin embargo, desde el teatro que persigue un éxito comercial (comedia de humor, comedia musical y revista), no se coincide con esta apreciación, afirmando en cambio que no sólo mantiene sus públicos, sino que incluso éstos van en aumento.

Los argumentos que dan nuestros informantes para sustentar esta impresión generalizada de crisis de públicos revelan dos cuestiones.

En primer lugar una serie de síntomas que se aducen como indicadores de esta situación de alejamiento del teatro por parte de los públicos y por otra un conjunto de razones que se aportan como explicación.

## SINTOMAS

*"Se está perdiendo el hábito de ir al teatro" en la gente adulta. "Hemos llegado al cansancio del espectador". "Las necesidades que en otro momento cubría el teatro, pertenecen ahora a otros medios". "El público está divorciado del teatro". "La permanencia de público en el teatro se reduce a una minoría que es la que siempre va".*

Estas opiniones manifiestan el hecho de una pérdida de públicos teatrales a excepción de algún tipo de espectáculos y públicos, generalmente unidos a través de salas concretas, en los que el factor "fidelidad" hace posible la continuidad.

Ya en este primer nivel de investigación se apuntan perfiles de públicos que condicionan un tipo de espectáculo:

a) Clase burguesa alta, conservadora, con hábitos, formas y estilos propios. Su mejor exponente y su producto preferido tendría la marca de Arturo Fernández.

b) Una gran masa popular que va al teatro con la idea de divertirse y en consecuencia elige salas que le garantizan

esa diversión. Se trata de una masa amplia y heterogénea. Su mejor exponente y su máxima estrella sería sin dudas Lina Morgan.

c) Una generación educada en cánones de prestigio de los últimos años, que actúa con "otra conciencia burguesa", aunque no sea tan consciente de ella. Es un público más inquieto, y entiende que está bien ir a ver un determinado espectáculo. No tiene un exponente claro de sus preferencias, pero, con todas las salvedades, Nuria Espert podría ser indicativa de sus intereses.

d) El público, ya perdido, de los teatros independientes con edad superior a los 30 años. Significaba, entonces, la ruptura y la oposición a la clase burguesa. En su actitud, y en la defensa de ese teatro, había un determinante político, generacional y social de enfrentamiento a ese otro teatro. Esa lucha ha desaparecido en este momento y los sobrevivientes de aquel teatro quizás no han dado la dimensión que se esperaba de ellos, y el público se ha ido apartando de aquellas figuras.

e) Los espectadores de los teatros públicos son los jóvenes pertenecientes a la burguesía. Encuentran a su alcance económico los espectáculos de los teatros públicos; disfrutan de ellos y los comentan en sus medios habituales; "están al día", son los informados y los que más aprecian la trayectoria de los espectáculos de moda.

f) El gran público perdido que sólo va al teatro cuando se trata de "un acontecimiento". Se trata de un público ocasional que sólo acude en raras ocasiones a los espectáculos.

Entre algunos de estos sectores de público se producen ocasionalmente intercambios, manteniéndose la "fidelidad" solamente en algunos casos.

"El público que va a La Latina no es el que después va al María Guerrero. Sin embargo, a veces ocurre lo contrario: el público culto y de profesiones liberales acude a La Latina".

Queda luego un amplio abanico de públicos que "no están presentes en el teatro, y entre los que —según la opinión del medio— aparecen la gente joven, en general; la clase trabajadora (proletariado); y los sectores sociales menos desarrollados culturalmente.

Y, sin embargo, resulta incuestionable que el público joven, en general, acude a otros espectáculos o manifestaciones culturales, pero muy ocasionalmente al teatro.

*"El público joven no pisa los teatros". "Sólo algún tipo de espectáculos tienen la suerte de conectar con los jóvenes". "Los jóvenes van a cualquier espectáculo a divertirse y el rito del teatro les echa para atrás".*

Pocos son los montajes teatrales que generan expectativa y presencia juvenil; por ejemplo, el grupo catalán Comediants. Sin embargo, para los más "ortodoxos", este tipo de espectáculos no pueden considerarse propiamente teatro y dudan que generen hábito teatral.

*"El teatro no es un concierto de rock". "Los espectáculos "callejeros" no van a conseguir llevar a la gente al teatro".*

También se hace notar que no se cuida la creación del hábito teatral en los públicos infantiles.

*"No conozco buenos espectáculos infantiles". "El teatro infantil es poco y muy flojo. No se ha investigado en ese medio".*

En opinión de los profesionales, las campañas de teatro para centros escolares sólo parecen haber servido para que los niños se aburran o "monten bronca".

Por otra parte, se duda que el teatro infantil genere afición en la edad adulta.

"Son espectáculos de fiesta, no de texto, y dudo que los que hoy asisten a ellos acudan más tarde a otro tipo de espectáculo".

## RAZONES

Las explicaciones que se aportan sobre este hecho implican al propio medio, a la política teatral y al nivel de sensibilidad cultural de la sociedad.

Con relación al propio medio aparece una constatación básica: el teatro ha perdido el pulso a la sociedad.

"El teatro no encuentra su sitio en la actual oferta cultural; sufre una crisis de identidad". "Se ha perdido en la pluralidad de ofertas y no ha sabido crear demanda". "Lo que se hace en teatro está desconectado de la realidad española. El público no se reconoce en el teatro". "Al público no le interesa el teatro que se le da. Los temas no tienen nada que ver con su vida". "Se produce un continuo recurso a lo clásico".

Esta constatación general llega en algunos casos a la afirmación de una supuesta incapacidad de encuentro entre los públicos y los creadores teatrales.

"Me importa decir lo que yo quiero decir y en la medida en que esté integra-

do, eso será lo que la gente quiera escuchar. Pero puede fallar la forma". "La sociedad avanza a un ritmo más veloz que en el que escribimos". "Si el autor escribiese lo que el público quiere no le resultaría gratificante; si hace lo que él quiere, no lo vende".

Para la mayoría, la situación de desencuentro se explica porque el teatro ha perdido la función testimonial que venía cumpliendo durante los últimos años y no ha alcanzado una alternativa de calidad.

"El teatro en los últimos años del franquismo ocupó un lugar prioritario en la lucha contra la dictadura... Ahora todo ese movimiento se ha venido abajo. Sólo se reivindica la seguridad y la economía. Es algo lógico en la situación en que estamos". "Había un teatro de símbolos que ya no sirve. La gente que realizó entonces su trabajo es difícil que pueda cambiar su ritmo". "El teatro es un arte en decadencia absoluta. Ha sido vehículo de ideas, pero como marco de discusión —hoy— se ha quedado pequeño". "Se ha pasado de una situación de teatro testimonial y político, que había conectado con el público, a una ausencia de mensaje y de calidad". "Hoy hay que ofertar calidad, y el teatro que se hace en general es malo".

Con relación a la política teatral y a su influencia en los públicos, el medio manifiesta tres aspectos fundamentales:

La concentración de los locales de teatro en el centro de Madrid ha hecho que solamente unos pocos puedan beneficiarse de él.

"Las salas de barrio, que hace unos años se pensaban como una buena esperanza, no han dado resultado. ¿Por qué?". "La concentración en unos cuantos locales hace que se vaya al teatro como de excursión". La voluntad de que el teatro llegue a la mayoría de la gente choca con la falta de instalaciones adecuadas en áreas no urbanas. Se considera que, inevitablemente, el teatro es un fenómeno de gran ciudad. "La falta de costumbre de ir al teatro hay que relacionarla con la falta de salas y compañías".

Por otro lado, crear motivación exige espacios de desarrollo. En este sentido se manifiesta la sospecha de si, en el fondo, la Administración cree de verdad en el teatro, si lo considera importante para cambiar al país.

Parece más bien que se limita a una

política de éxitos internacionales y dos o tres estrenos importantes". El teatro es más ornamento que reflejo o promotor de cambio cultural.

Se señala también que las campañas organizadas para llevar los centros educativos al teatro han sido positivas por más que se opina que se han escogido mal las obras y el resultado es que los escolares terminan aburriéndose en el teatro.

"No se puede llevar a un público de niños a un espectáculo que no está pensado para ellos".

Esta política parece estar motivada más bien por "justificar las inversiones cubriendo con un público infantil los huecos que el fracaso de las obras programadas iban a ocasionar".

En definitiva, no se ha promocionado el teatro infantil ni se ha apoyado la creación y continuidad de los grupos vocacionales en los centros de enseñanza, asociaciones de vecinos, casas de cultura o grupos independientes.

Por lo que se refiere al actual nivel de sensibilidad cultural de la sociedad española, el medio teatral considera que existe una relación entre la falta de interés por el teatro y el bajo nivel cultural del país y consecuentemente con la falta de difusión y publicitación teatral.

"Es un país mal educado. Es cuestión de tiempo el que llegue a gustar el teatro y se interese por la cultura". "En una tradición cultural se exige un determinado nivel intelectual para entender el teatro, y el nivel de la sociedad española, en general, es muy bajo".

Esta situación provoca la pérdida de transmisión de los códigos y claves del lenguaje teatral.

"Es un medio de expresión cuyas claves son desconocidas para el público". "Es un país de tradiciones rotas". "El público no aficionado afronta el teatro con la mentalidad de espectador de cine o TV". "La gente no tiene tiempo para sentarse en una butaca a escuchar a unos señores y ver si lo que le cuentan le emociona. Es más cómodo poner la TV o el vídeo que arriesgarse a salir para después de pagar más que no te guste".

## OTRAS CONSIDERACIONES

Sin embargo, en opinión de los profesionales consultados se menosprecian algunas barreras aducidas por el público, como excusa para no asistir a las representaciones.

Algunas de las informaciones que llegan al medio sobre las barreras que supuestamente vive el público de cara al teatro no se consideran objetivas. Y así se rechaza, en general, que los precios o la distancia de las salas respecto al lugar de residencia, sean datos significativos.

*"Es mentira que sea caro el teatro. Se ha creado la dinámica de adquirir la cultura como en un mercado, al peso". "Los espectáculos que llenan —como los musicales— son precisamente los más caros". "Las primeras localidades que se cubren son las más caras". "Proporcionalmente, no es más caro el teatro que otras manifestaciones culturales". "La gente va a los grandes centros comerciales, y no se cuestiona si están lejos o cerca". "Se gasta más dinero en una discoteca, en una tarde de copas, en el bingo, o en un concierto, y además también supone desplazamiento". "Las salas abiertas en los barrios es muy difícil que funcionen. No tienen un público del que abastecerse y la gente del centro de la ciudad no se traslada a ellas".*

También se denuncia un mal tratamiento del teatro por parte de los medios de difusión de masas.

Se carece de criterios fiables para prever el resultado del producto teatral.

Pese a todas las explicaciones que se aventuran, parecen darse supuestos incontrolables que hacen muy difícil prever el éxito o el fracaso de los espectáculos.

*"Quisiera creer que la gente asiste siempre atraída por la calidad, pero no siempre eso funciona. El fenómeno del éxito es indescifrable".*

Sin embargo, cabría plantearse al menos el no fracaso.

*"La incertidumbre de cara al éxito es tan grande que no cabe más alternativa que jugar a lo seguro". "Lo seguro es el teatro de comedia musical: la moda".*

El otro teatro "se está quedando reducido a un pequeño sector de profesionales que se contentan con un público minoritario, o que se han convertido en locos aventureros".



# 4 EL PERFIL DE LOS PUBLICOS Y SUS ACTITUDES RESPECTO AL TEATRO

42



Partiendo de las categorías aparecidas en la fase fenomenológica, profundizamos, según las técnicas descritas en el primer bloque del informe, en los diferentes modos de respuesta a la propuesta teatral. Con ello se alcanza una mayor especificación de las pautas determinantes.

Al analizar las actitudes descritas en la fase anterior y las pautas aparecidas en la fase de profundización y proyección creativa, se descubren, entre los públicos consultados, las siguientes categorías, todas ellas en función de la frecuencia del consumo teatral:

Los aficionados genéricamente son aquella clase de público para la que la "intención" de ir al teatro se hace "real" y se mantiene en un hábito de asistencia. Pueden establecerse dos subcategorías, aunque la gradación de frecuencia presenta un amplio abanico.

Así, los "informados" que siguen puntualmente el hecho teatral y se identifican con él. Su frecuencia de asistencia es alta, y suelen manifestar preferencia por un tipo determinado de espectáculos, sin que ello implique desconocimiento de los demás.

*"Me gusta mucho el teatro y he visto mucho teatro aquí y en una veintena de países, pero no sé muy bien qué piensa la profesión, porque conozco a muy poca gente y los que conozco quizá no sean unos monstruos sagrados".*

Sus motivaciones fundamentales tienen que ver con la figura de la estrella, bien sea autor, director o actor.

Los "ocasionales" mantienen la expectativa del teatro en su horizonte de intereses como una posibilidad que se realiza de vez en cuando.

*"Al teatro voy ocasionalmente cuando hay algo que merece la pena. Lo último fue "Las bicicletas son para el verano" y "El Tricicle".*

Entre ellos, varias circunstancias actúan como determinantes de asistencia o no. El elemento disuasor más común es la falta de calidad.

*"A mí el teatro me gusta mucho, sobre todo si es bueno, pero por diversas circunstancias no voy. No me gusta ir sola, el precio es alto, a mis amigas no les gusta y tengo pocas ocasiones de ir. Normalmente voy de forma ocasional, aunque por intención iría muchas veces".*

Su motivación fundamental tiene que ver con la calidad del espectáculo. Así, los públicos ocasionales no se pierden un éxito de temporada o un gran montaje, quedando reducida su presencia en el teatro, en muchos casos, a estas manifestaciones.

Son los espectadores de *Equus*, *Godspel*, *El diluvio que viene*, *Las bicicletas son para el verano*, *Por la calle de Alcalá*, etc.

Los no aficionados son aquellos en los que la ocasión de ir al teatro no entra ni en su pauta teórica ni es su práctica. Son los públicos "no presentes" en el teatro, a los que el distanciamiento por ignorancia o el peso de los elementos disuasores aleja del teatro hasta el extremo del "rechazo" total.

En esta categoría podemos establecer dos grados:

Los "favorables" que, a pesar de la fuerza de las barreras, mantienen la intención (posibilidad) de ir al teatro por la pervivencia del "mito cultural, social o de estrellato". Por ello, cuando se presenta una ocasión propicia, no tienen

barreras específicas (o las vencen), dejándose llevar por una situación favorable.

La decisión está, pues, en función de motivaciones concretas: un buen momento, unos amigos, alguien con quien gusta estar, un espectáculo especial...

*"Voy al teatro muy de tarde en tarde. No tengo ningún prejuicio, simplemente que mi mundo va por otro lado, porque en mi mundo lo que más abunda es lo otro... Si hubiera sido hijo de actores supongo que el teatro me pincharía totalmente". "Mis ratos de ocio los empleo en salir con gente, ir al cine, y sólo ocasionalmente voy al teatro. Suelo ir al teatro con gente que le guste. El hecho de ir al teatro está relacionado con el medio en que te mueves. Aunque no te guste mucho, si estás con gente a la que les gusta, te empujan más a ir a ti. Si con la gente que estás nadie va al teatro, pasas de ir". "Las pocas veces que he ido al teatro me ha gustado. Quizás sea porque voy a obras escogidas. La gente joven yo pienso que no va porque le divierten más otras cosas". "A veces lo pienso, pero me resulta incómodo, porque normalmente en el teatro tienes que guardar colas, hay mucho follón, tienes que desplazarte siempre de tu zona, entonces, son una serie de incomodidades..., que hacen que normalmente nunca vaya". "Se queda en intención, exactamente, no llego a ir". "En mi caso concreto veo la cartelera de los cines y no se me ocurre mirar la del teatro en la vida". "Si alguna vez he ido a una obra o he tenido intención de ir a verla ha sido porque me han comentado que era muy buena o algo así". "Cuando he ido al teatro ha sido casual, porque me han invitado y no tenía otra cosa que hacer". "Un poco la curiosidad de desconocer el teatro, y fui a ver qué era". "No me acuerdo del título. Era en el Teatro Martín. La vida de un boxeador. Una obra muy sencilla, bien montada y me gustó bastante. Fue una tarde que me cogió libre, así de sopetón, y me metí". "He ido otra vez hace un año y también fue ocasional por completo. Ha habido veces que he tenido intención de ir al teatro, pero al final no he ido porque el teatro no me llama mucho la atención. He preferido el cine".*

Los "no favorables" son los que sufren frenos específicos y niegan la posibilidad y la oportunidad concreta, prefiriendo cualquier otra alternativa de ocio. La ausencia total de motivación y el distanciamiento les hace considerar el teatro como supuestamente aburrido, no inteligible, espeso, ladrillo, de mayores o de adultos. Son los públicos que "nunca"

han pisado un teatro. Existe una amplia coincidencia en considerar público "no favorable" a los jóvenes y clases sociales menos favorecidas social o culturalmente.

*"Yo creo que la gente no va al teatro porque, sencillamente, prefieren ver una película. Yo no estoy acostumbrado al teatro. Me llama más una película que el teatro. Prefiero ver un partido de baloncesto, incluso, que ir al teatro. Yo creo que la gente no está educada para el teatro y se encuentra muy perdida". "Va la gente que tiene tiempo para ir... le ocupa un tiempo... Yo prefiero dárselo al cine. De cualquier manera es que no me gusta el teatro... Supongo que va gente que está un poco metida en el mundo de la cultura para que eso le llame la atención... No tiene por qué ver con la universidad. Hay gente que no ha estudiado en su vida y ha leído mucho". "Salgo a pasear, ir al cine, un pub, pero el teatro no me llama la atención. Prefiero cualquier otra actividad antes que el teatro". "El consumo es cualquier otra cosa menos el teatro. Las preferencias están en la lectura, ver la TV, irme al cine o de copas con mis amigos. Si, sin embargo, me planteo ir a la Zarzuela porque es algo que me gusta mucho". "En mi círculo de gente no se habla para nada de teatro. Mi preferencia siempre es el cine". "Para la gente como yo, que tiene un trabajo que le absorbe, el teatro es algo que llena un tiempo libre... Para mí, lo primero es estar con los amigos, después, la lectura y, luego, no por interés, sino facilidad, la televisión; de vez en cuando hay algo interesante y lo veo. Una película en la televisión me atrae mucho más que, después de haber andado liado todo el día, tener que salir e ir al teatro. Y evidentemente el cine antes que el teatro, o un concierto... El teatro me parece un medio bastante limitado, un escenario da muy poco de sí para expresar algo, y aún con los medios técnicos más sofisticados, te da la impresión que para contar una historia el cine le saca años luz, es obvio, y para captar valores literarios mucho mejor es leerlo".*

Los públicos perdidos —se puede hablar de generación perdida— se definen básicamente como alejamiento, o vacilación: teóricamente, el teatro se tiene en cuenta, pero no compensa suficientemente el esfuerzo de asistir.

Las motivaciones tienen que ver con su valor cultural y de ocio en el presente, o con su valor de testimonio en el pasado. Sin embargo, el peso de frenos muy concretos tanto en lo personal/social como en lo referido al producto, hacen que

la presencia en los teatros haya pasado de lo ocasional más o menos frecuente, a lo excepcional.

Dos frenos aparecen como fundamentales: a) La falta de calidad/innovación. b) Las dificultades familiares.

Esta categoría de públicos corresponde exclusivamente al sector, comprendido entre los 27/28 años y los 40/45.

*"Me gustaba más el teatro porque no me pretendían imponer su personalidad. El teatro se me ha quedado viejo en los temas". "Siento un alejamiento del teatro, pero cuando voy salgo satisfecho".*

## SEGUN LA EDAD

Para analizar las actitudes hacia el teatro que aparecen en los públicos, hemos de tener en cuenta, además de la tipología ya desarrollada, las variables de edad, grado de instrucción o inquietud cultural y sexo.

La edad es el factor o variable que más interviene en la actitud y, consiguientemente, en el posicionamiento hacia el teatro. Denota el "envejecimiento vegetativo" de los públicos teatrales, pues la coincidencia entre el posicionamiento intencional y el real, sólo se da en determinados segmentos de edad.

Así, de 45 años hacia arriba, la "intención de ir al teatro ocupa el primer lugar o lugares preferentes, y se hace realidad cuando la ocasión lo acompaña. Según la situación económica (el precio del teatro constituye un freno fundamental, especialmente en la tercera edad) la ocasión puede presentarse con mayor o menor frecuencia, constituyendo este sector, por hábito/tradición y motivaciones (un mito cultural, rito social y éxito/estrellato) el público más asiduo de las salas

teatrales. Esta afirmación es compartida unánimemente por públicos y medio teatral.

*"Ahorra mismo el público que tiene una costumbre de ir al teatro es un público de edad superior a los 40 y 45 años que, por un lado, va al teatro que le ofrece un enfrentamiento, el espejo con la realidad, tanto si es actual como si es del pasado, y también lo va a ver como mera diversión". "Siempre va la misma gente al teatro. El público en Madrid no se expande, no se amplía". "Cuando yo iba al teatro encontraba un público bastante mayor que yo, de 40 años para arriba, aunque supongo que dependería de tipos de obras". "Las tres veces que he ido lo he visto lleno de gente mayor".*

Entre los 28 y los 45 años, se mantiene la "intención" de ir al teatro, pero con fuerte competencia de otros medios u ofertas culturales. Pero esta "intención" queda frenada y no suele hacerse realidad, porque significa un esfuerzo que no se siente compensado.

*"Lo que más me interesa es un tratamiento de recuperación sentimental de ciertas cosas en tono de comedia. Lo que me apetece es ir al teatro y divertirme. Aunque me interese un montaje que ahonde en el factor de búsqueda de la raíz humana". "Globalmente vivimos una situación en la que al público lo que le apetece al entrar en una sala de teatro es ver cosas que le identifiquen mucho con la vida que se lleva, no en plan de crónica costumbrista, sino de recuperación de unas constantes humanas, de necesidades, de opciones. Es necesaria una renovación estética, nuevas formas de entender el hecho dramático. En los últimos 10-20 años, yo creo que no ha estrenado nadie, por la propia situación deficitaria que tiene el teatro, que no hay oferta; por otro lado, el sistema clásico, que un empresario elegía una obra de un autor y se la estrenaba, se ha quedado reducido a tres o cuatro".*

De 16 a 28 años, la "intención" de ir al teatro aparece muy ocasionalmente y en lugar muy secundario en relación a otros consumos de ocio. La intención se realizará sólo en casos muy especiales: o por la peculiaridad de una gran afición, o por la espectacularidad de alguno de los elementos que el teatro integra.

Así pues, en el otro extremo de la escala de edad, se produce también una coincidencia entre el posicionamiento intencional y real, que constituye el polo opuesto de la frecuencia de asistencia. Se puede afirmar que la juventud es uno de los segmentos de población más alejados del teatro. Esta afirmación es com-

partida, también, por públicos y por medio teatral.

"Bueno, hay bastante gente joven que no va al teatro; a lo mejor de entre los universitarios va el 30 %, pero el resto creo que no va, no sé si por falta de información, interés, o...". "Quizá pudiera tener una razón económica, que era más barato el cine o algo por el estilo, pero yo creo que hoy la juventud conecta mucho más con el tema de espectáculo musical, de rock, se siente más participativo, baila, y en el teatro tiene que estar sentado y agarrado a una butaca, y prescinde de la parte económica, donde por el precio de una entrada de teatro, a lo mejor, está cinco horas en la discoteca, y además en la discoteca "liga" y en el teatro no; en fin, la juventud tiene todos estos problemas y se desvía, y si encima, además, lo que le cuentan allí es como si le estuvieran hablando de los marcianos, pues resulta que no va". "Bueno, yo creo que ya te lo decía, porque realmente sus preocupaciones de hoy no se reflejan en el teatro y además porque antes eran jóvenes o éramos todos más jóvenes. Segundo, porque el teatro era una válvula, en la que de alguna manera se refleja un anhelo que había en todo el mundo de la lucha contra la dictadura, no sé, y eso realmente le daba al teatro un aspecto militante, el de haber hecho algo. Cada vez que se hablaba de libertad se aplaudía, a veces, sólo porque había salido la palabra". "El teatro ha perdido el poder de catarsis y los jóvenes la encuentran ahora en otros espectáculos". "Entre la juventud 20-30 años ha habido una relación de fascinación del cine que antes lo tenían como evasión y que mantienen una actitud despectiva hacia el teatro. Gente incluso universitaria. La causa puede ser que el teatro que han visto era muy malo". "El público ausente de los teatros es la gente joven de 16-21 años. Quizás por falta de dinero, o porque están en otras cosas". "El público que no va al teatro es el sector de juventud marchosa. Para éste el fenómeno de la cultura no significa nada. Sus signos de identidad los tienen desvinculados del pasado, muy ligados al presente e influenciados por los medios de co-

municación de masas, y sobre todo por la música anglosajona. Están carentes de una educación mínimamente nacional. Su única referencia es la música "pop". Tampoco tiene acceso a otros medios culturales".

## SEGUN LA CULTURA

Es una variable ya considerada en la parte fenomenológica con relación especial a la juventud. Sin embargo, consideramos que su influencia en el posicionamiento intencional y real hacia el teatro, alcanza a los diversos segmentos de edad de los públicos. Esta influencia está en relación directa con la consideración del teatro como fenómeno cultural que precisa "cierto grado" de conocimientos para su comprensión, bien sea por la especificidad del lenguaje, de los temas o de las claves de expresión. Esta consideración, que "impone" el distanciamiento de ciertos sectores de público, es un hecho considerado "tradicional" para algún tipo de espectáculos. Los públicos "no presentes" en el teatro son los menos instruidos, término que se asocia a "las clases populares".

"Que el teatro no sea una necesidad de cultura, de diversión, de esparcimiento como pueda serlo el cine es debido, fundamentalmente, a una falta muy clara de educación de la sociedad española para el teatro". "El público popular se siente alejado. Durante años no ha sido algo que le concerniera. Es difícil plantear un cambio de actitud; son los mismos que no leen un libro. Cuando se trata de hacer teatro para esa gente se yerra totalmente (se traduce en algo burdo y mal hecho). Entre todos tendríamos que hacer desaparecer esa disociación tan profunda". "Dejan de ir al teatro los mismos que no leen, que son la mayoría. El nivel cultural del país es pobrísimo, y este nivel va unido al teatro. No va al teatro el público que lo desconoce y que no ha leído nunca un texto teatral". "No están en el teatro principalmente los inmigrantes andaluces que se establecieron en Madrid en un porcentaje muy alto, y en general todos los inmigrantes". "Para la clase media española (a diferencia de Europa), Calderón y otros grandes

no son algo imprescindible, no forman parte de la conciencia de la propia cultura. Es problema del nivel general de cultura del país". "Hay un público no teatral por desconocimiento que nunca han ido, y por falta de formación, nivel cultural bajo". "Ahora la televisión se lleva esa masa y antes toda esa masa necesitaba del folklore. Al teatro, que estaba más enraizado... ahora va gente más técnica, que conoce mejor eso y se meten más en el lío... Una persona de cultura tiene más ventajas para poder apreciar eso... Supongo que ahora se ha especializado más el teatro. Antes, las compañías que había eran unos comediantes que iban currando por todos lados y ahora la gente está más profesionalizada". "Gente intelectual, estudiantil y los ilustrados. El currante rara es la vez que va al teatro, exceptuando esas campañas que se hacen a veces, con ese rollo del 50 % y tal, pero muy rara vez también, porque no acuden a la llamada".

Se reconoce, sin embargo, que esta ausencia por distanciamiento no se da en el plano "intencional", ya que este mismo segmento de población es "asiduo" de otros espectáculos de carácter teatral.

"Público no teatral: el del currante, pero no sé porqué es así ya que a ese público le gusta mucho el teatro". "En general, se puede decir que no está la clase obrera, aunque sí se les suele ver en la revista. Pero esta ausencia no creo que se deba a un problema de clase. No va porque no está dentro de su esfera, o porque tradicionalmente es una clase que no ha participado en él. Es como si tuvieran otras salidas culturales o de ocio, otros sitios donde pasarlo bien. La música es lo continuo en el consumo". "Del nivel medio y medio-bajo mucha gente no ha ido nunca a ver una comedia, pero sí una revista. Ese público puede ir a esas cosas callejeras, en donde el texto no importa a nadie. Van a la juerga, pero no al teatro".

El análisis de las preferencias de estos públicos (ya reflejadas en el tratamiento fenomenológico) sitúan el teatro de humor, musical y melodramático como consumo ocasional.

## SEGUN EL SEXO

Aunque para el análisis de actitudes se ha introducido como variable modificadora, lo es sólo de un modo genérico. Se constata una actitud positiva hacia el teatro, en el plano intencional, por parte de la mujer. Es, pues, una posición favorable que no indica su actitud real como consumo frecuente u ocasional, sino simplemente como *predisposición*. A ella, además de los frenos específicos determinados por las otras variables, hay que añadir, de modo especial, la presión/dependencia de las motivaciones de ocio/cultura, y de la actitud hacia el teatro, de su compañero o pareja.

## EL TEATRO SE MUERE: SIGNOS DE RECUPERACION

*"Desde siempre, se viene oyendo hablar de la crisis del teatro, haciendo creer, con ello, que se trata de una crisis permanente, que no debe tener solución; o, en el caso de no ser tan cierta, que no merece la pena prestarle la más mínima atención. El teatro, en efecto, está siempre en período de crisis; pero no de un sólo tipo de crisis. En distintos momentos de su historia ha padecido crisis económica, crisis de valores, o crisis de afición, etc., separadamente; la gravedad de la situación actual es que, ahora, se reúnen y agrupan todas ellas".*

Esta afirmación señala un estado de opinión generalizado y apunta hacia el diagnóstico de la muerte del teatro como fenómeno vivo y enraizado en la sociedad. Se trata también de una impresión que adquiere en el momento presente un

valor relativo, dados los indicios de recuperación que aparecen en cuanto a evolución de asistencia. Algunos signos de recuperación aparecen expresados de este modo:

*"Yo pienso que está habiendo un resurgimiento. La gente vuelve a ir al teatro". "Hubo una época de una depresión, la gente se quedaba en casa con la televisión...". "Ahora hay un resurgimiento, igual que con la ópera, la zarzuela y el teatro de vanguardia". "Yo pienso que por el teatro clásico no". "Está por un lado ese público heterogéneo que va a los teatros nacionales ante la oferta culta; luego el público de teatro burgués, ese teatro de consumo fácil con algún pequeño drama o alguna pequeña comedia picante que sirve de distracción para matrimonios que suelen salir de casa. Y es curioso que las funciones de tarde hacen más recaudación que las de noche en estos teatros. Por una razón, porque es un público que ocupa una capa social temerosa de lo que normalmente sucede en la calle últimamente". "La temporada actual induce a optimismo porque ha empezado muy brillantemente, ha habido varios éxitos considerables... Cuando la*

*gente dice: hay menos teatros... puede ser cierto, pero, ¿habría gente suficiente para tantos teatros? Esa es la cuestión, y yo creo que no, que no lo habría... Antes era la única diversión, digamos de invierno... El encontronazo con el cine fue tremendo, la gran masa se la llevó el cine, y ahora hay el gran choque con televisión...".*

Los indicios de recuperación se centran básicamente en torno a tres fenómenos: la reciente recuperación del teatro institucional, la revalorización de un tipo de teatro comercial consistente en el gran espectáculo de carácter internacional (*El diluvio que viene, Evita...*) y en el de tipo musical, comedia de humor, revista, zarzuela, y el efecto promotor de organismos e instituciones públicas. A esto se añade el que alguna nueva obra de autor español alcanzara un notable éxito (*Las bicicletas son para el verano, Yo me bajo en la próxima, y ¿usted?...*

En la recuperación del teatro institucional aparecen dos factores: la calidad y el precio.



"Un espectáculo bien hecho, con una mínima historia que interese, con una situación buena, triunfa". "Ciertas rutinas no valen porque el público pide credibilidad. Si el espectáculo no tiene la visibilidad exigida, el público lo rechaza". "El teatro institucional ha dado un vuelco. La calidad ha subido vertiginosamente". "Frente a esto el teatro comercial sólo ha salido de la crisis gracias a lo musical". "Se ha cambiado la imagen y se ha ido más al encuentro del público posible". "La mayor parte de la gente que viene se consideran asiduos". "En los nacionales se ha perdido mucho dinero que es de todos, pero la gente sabe que eso es más barato. La empresa privada no puede perder dinero tres años para que al cuarto empiece a recoger el fruto. Para un empresario el teatro es un conjunto de butacas que hay que llenar. Eso es el éxito". "Pues yo lo que creo es que el teatro no tiene público, y no tiene público porque el teatro no está conectado con la gente joven. Es decir, el teatro, para mí, sigue siendo una diversión muy burguesa, muy de señora con abrigo de pieles, y, sin embargo, hay una cosa que es extraña y es que cuando el teatro está bien montado o es un poco más barato, por ejemplo, el Centro Dramático Nacio-

nal, a estas cosas va mucha gente. Yo no sé si todo el mundo paga, y a lo mejor al que le regalan la entrada acaba yendo, ¿no?, pero ahí parece que sí que hay un pequeño movimiento. Por lo demás, fuera de eso hay muy poco". "A nivel general creo (y por confrontación con gente) que el teatro desde hace cinco años está perdiendo impacto en el público a nivel de teatro comercial. El efecto es el contrario a nivel de teatro institucional".

Existe una revalorización de un tipo de teatro comercial. Aparece en función del mayor atractivo de lo musical, soporte fundamental del consumo de ocio para gran parte de público.

"La moda de lo musical. Es verdad que lo musical estaba ausente de los teatros desde hacía años, y constituye el gran punto de enganche. Pero todo género funciona en cuanto está bien hecho. En el musical es más fácil".

La incidencia más directa se da en los espectáculos de revista, que sirve de foco de atracción para la llamada "generación perdida", en tanto en cuanto se plantea como "desmitificación" del género.

"Eso es lo que está ocurriendo en el Alcázar, porque no han entendido a Esperanza Roy. Es decir, yendo la derecha del barrio de Salamanca a una revista que creen que es de su tiempo, y son las señoras de derechas las que van allí y sin darse cuenta de que Esperanza Roy está haciendo una crítica de lo más acérrima. Es tremendo cuando ella sale, sobre todo, imitando a Celia Gámez y todo eso. Lo que pasa es que el público se siente defraudado, sobre todo esas señoras, porque sacan a tres o cuatro frailes muy gordos de una de las revistas antiguas. Eso te da una idea del tipo de público que va, es decir, van señoras bien. Son las que están llenando al teatro, no están los jóvenes de la universidad, ni del barrio en las revistas". "Yo creo que la revista, no es en absoluto, para los jóvenes. Porque el tema del sexo hoy tienen otro tratamiento, otro punto de vista. Ir a ver las piernas de Esperanza Roy, para los jóvenes creo que carece del más elemental interés".

El efecto promotor de organismos e instituciones públicas, aparece reflejado en aspectos relevantes de las campañas



institucionales de teatro del Ministerio y diputaciones, así como en la promoción teatral de los ayuntamientos.

Al margen de las críticas que su organización y planteamiento de fondo suscitan, por su falta de eficacia para fomentar la afición teatral, se reconoce incluso por sus detractores que es un hecho el éxito de público alcanzado.

*"La consigna es: ¡al teatro, señores!, y si no queréis ir os lo llevamos a vuestras casas, o lo ponemos en vuestros barrios, con grupos no profesionales, pero que, redundando la incongruencia, cobran". "Así pues, hemos hecho algo importante: hemos rebajado el nivel cultural del teatro; para algunos espectáculos hemos conseguido algún público (o mucho público), pero que sólo acudirá a presenciar esos festejos".*

Sobre el fondo de envejecimiento, se señalan síntomas de rejuvenecimiento.

Como tendencias favorables en esta recuperación y marcando una diferenciación entre el "antes/ahora". Así, por ejemplo, empieza a ser aceptado, como hecho social, el resquebrajamiento del teatro como fenómeno elitista y para gente mayor, aunque todavía se acusan algunos aspectos de este elitismo que frena a las generaciones jóvenes.

Un papel fundamental en este sentido han jugado los teatros institucionales.

*"Algo nuevo ha comenzado. En los teatros institucionales se ha comenzado una labor de cara a los jóvenes que se extiende con mucha fuerza y rapidez". "Yo creo que ahora va mucha más gente que antes. Van otros públicos que antes no iban". "Antes era como para un tipo de gente más selecta, gente más privilegiada por llamarlo de alguna manera". "Ahora van muchos más estudiantes... gente joven, porque tienen una inquietud". "Antes era más por evasión". "Por*

*lo poco que voy al teatro pienso que está un poco perdido. La gente prefiere hoy más la televisión, el cine o el vídeo. Obras fenomenales que las ve sin ningún tipo de problemas en casa". "Está bastante perdido, aunque por las pocas veces que he ido se ve bastante recuperación de gente joven entre el público que hay".*

Por otra parte, el teatro ha excluido elementos extraños, ofensivos o desorientadores, que le dan una nueva coherencia ante los públicos, y que ha provocado la vuelta de gran parte de los sectores que se habían sentido expulsados.

*"Se produce ahora una vuelta, lo que demuestra que no había nada a priori contra el teatro. Y se ha producido la vuelta porque han cambiado las necesidades del público; ha pasado el momento de la necesidad de testimonio político. Ahora un editorial de "Diario 16" es mucho más crítico que lo que puedas hacer sobre un escenario. Ahora el público busca sentir algo, que le pase algo. No importan tanto los géneros. La misma gente va a cosas muy diversas. Lo que antes se buscaba, ahora forma parte de lo cotidiano". "Ahora el techo teatral ha quedado despojado de otras motivacio-*

*nes, sobre todo de las político-testimoniales, y de aditamentos. No siento desesperanza ante un futuro inmediato y soy muy optimista ante un futuro lejano: cuánto más avanzan las técnicas audiovisuales más necesidad se tiene del acto vivo, paralelo". "Antes se iba más al teatro, pero la gente tenía menos conocimiento de teatro que ahora". "Antes había más público pero menos entendido". "Ahora la gente va, pero sabiendo a lo que va". "Yo creo que la gente seguirá yendo al teatro". "La clave está en no desconcertar con esa habilidad que han tenido empresarios de locales, empresarios de compañía, directores y actores, al público". "La población habitual o tradicional de teatro se ha convencido de poder ir al teatro sin que le hablen de política que ya está en los periódicos mejor y más claramente dicha. Esta población, a la que gusta el teatro, vuelve a ir".*

Se está tomando también un nuevo contacto con los públicos a través de algunos éxitos recientes y de la acción de los teatros institucionales. El baremo fundamental es la calidad de la oferta, y la cercanía y credibilidad del mensaje.

*"Puede tener futuro, pero depende de la calidad. Ahora mismo, tal y como está, habría que cambiarlo todo". "Gran esfuerzo para recuperar parte de ese público. No se ha logrado del todo, pero forma la nueva gente que va ahora. Los espectáculos de los dos años pasados y del presente están sostenidos por las nuevas gentes". "A la gente joven le gusta el teatro de manera increíble. Creo que hay que afrontar una tarea de ayuda al estudiante, y a al clase media, para que pueda ir. El precio es un freno". "Está presente una juventud nueva y diferente, aunque quizás no los de Malasaña. Está dando ya su fruto, y lo dará con más fuerza la dinámica de llevar los jóvenes al teatro. Sin embargo, los muchachos no pueden ir a cualquier función". "Para comenzar, necesitan algo más convencional, parecido a la bazofia que ven habitualmente, pero hecho en serio. Creo que les asusta lo no convencional. Es una tarea lenta". "Hay unos teatros nacionales a los cuales la gente va, porque en este momento se ha potenciado una imagen del teatro como necesidad de cultura, y entonces va gente joven y más o menos inquieta, de profesiones más o menos liberales, universitarios... La propia oferta de los teatros institucionales como teatro de cultura impide que accedan a ellos otra gente". "Lo que va espléndidamente en Madrid es el teatro que propone, busca o recupera signos de*



identidad (verdaderos o falsos) para la comunidad, que está harta de que la insulten todos los paletos. No es extraño que aplaudan a Jardiel, Arniches; "La Gran Vía" o "Por la calle de Alcalá". "El público se va a identificar con un teatro no sólo que le plantee problemas de la vida cotidiana, sino también estéticos. Cada vez se lee más y se adquiere más cultura". "El nuevo público no sustituyó al antiguo en su condición de interesados por el teatro, sino como utilizadores de un medio".

### UN CONSUMO OCASIONAL

A pesar de los recientes indicios de recuperación antes reseñados, la conciencia general que predomina en el intercambio de opiniones, tanto de los públicos como del medio, es que el teatro estaba llegando a una situación de muerte vegetativa. Se habla de una *generación perdida*, como el eslabón que rompe la continuidad del teatro con sus públicos; los públicos que quedan envejecen, las generaciones intermedias (la "generación perdida") se distancian del teatro, y no se transmiten la afición y el hábito teatral a las nuevas generaciones.

Estas hipótesis de interpretación quedan avaladas por el análisis del posicionamiento intencional y real que se da al teatro en el consumo de ocio cultural.

Para los públicos consultados el teatro aparece como *un consumo ocasional* frente a los consumos habituales, tales como la televisión, la radio, la música, el cine.

"Todo el mundo habla de que el teatro está muerto, menos los que trabajan en él". "Hace diez años había veinte compañías de "chichinabo" que daban trabajo a doscientos, quinientos, y, ahora, ¿dónde están esas compañías?"

### INCENTIVOS Y DISUASIONES

Las razones aducidas por nuestros informantes como indicadores de la pérdida/recuperación y envejecimiento/rejuvenecimiento tienen que ver con las características del producto teatral (oferta) y su significado (demanda). Las hemos agrupado en: dimensiones de uso y dimensiones funcionales.

Llamamos "dimensiones de uso" las características de la oferta teatral que han sido descritas como frenos de los distintos sectores de público consulta-

dos. Analizamos a continuación cuáles se consideran y cómo se valoran.

En primer lugar, los precios; se trata de un freno fundamental, especialmente entre los jóvenes y la gente de la tercera edad, por las escasas posibilidades en que se desenvuelve su economía. Se constata su incidencia en los jóvenes entre todos los sectores consultados, valorándose como dificultad para la recuperación del teatro en este sector de edad.

"Yo creo que el teatro está más lejos de la juventud por el precio". "Me parece muy caro. Yo no tengo dinero para pensar en ir al teatro. Por eso voy al cine, porque es más normal para mi economía".

Por otra parte, se reconoce la dificultad de abaratar el producto.

"Yo comprendo que el teatro esté caro porque hay que pensar en mucha gente".

Excepto en el caso de la oferta institucional, se coincide en un precio demasiado alto en relación con la calidad de las obras.

"Cuando se dice que el teatro es caro, puede ser verdad, pero es algo relativo,

CUADRO 1

## TENDENCIAS DETECTADAS EN EL PUBLICO

Edad	AFICIONADOS		PERDIDOS	NO AFICIONADOS	
	Informados	Ocasionales	Bloqueados	Favorables	No favorables
Más de 45 años	Público que se mantiene fiel a la oferta institucional y a cualquier hecho teatral relevante en el medio.	Público que permanece fiel a su sala. Público de teatro repertorio. Público de musicales y revista.	Parte de los públicos echados del teatro en el momento de la ruptura, o posteriormente por falta de teatro repertorio. Tercera edad sin medios económicos.		
De 28 a 45 años		Una minoría que empieza a volver a la comedia y a la revista, y a éxitos notables. En segundo lugar a la oferta institucional.	La gran mayoría de públicos perdidos durante la transición, para quienes el teatro ha dejado de ser testimonio político o fenómeno de ruptura o participación.	Resalta la actitud favorable de la mujer.	
De 16 a 28 años		Una minoría empieza a acudir al teatro en función de la calidad y precio de la oferta institucional.		Prosiguen estudios y/o mantienen contacto con el hecho cultural. La motivación hacia el teatro depende del grupo, música, copas...	No prosiguen estudios y/o se decantan por aficiones no culturales.

## ESTADOS DE OPINION

## CUADRO 2

Edad	Sector	Problemas	Expectativas
Más de 45 años	Los informados	Acusan los cambios de política teatral de los teatros públicos. Algunos protestan por el tratamiento experimentalista de los clásicos.	Desearían que se evitara el excesivo elitismo de los teatros institucionales, potenciando la variedad y la calidad de la oferta.
	Los ocasionales	Echan en falta un buen teatro de repertorio y acusan la confusión de la programación de algunas salas.	Preferirían la clasificación de salas y las ofertas de tipo repertorio, combinando con innovaciones de calidad. Aplaudirían un teatro que mantenga sus ritos y refuerce sus convicciones. Se resiste a la introducción de nuevos valores (autores, directores, actores...).
	Los perdidos	Denuncian elementos ofensivos o de mal gusto introducidos en el teatro a raíz de la transición. La tercera edad se lamenta de la carestía de las entradas.	Serían partidarios de una política de precios asequibles, con subvención a la tercera edad.
De 28 a 45 años	Los informados	Comparten las razones de la generación anterior, pero insisten en la falta de variedad de la oferta teatral y en la ausencia de autores actuales.	La programación de las salas debiera atender la heterogeneidad de los públicos que acuden al teatro.
	Los ocasionales	Lamentan la poca actualidad de los temas y exigen mayor calidad en los montajes.	Desearían que el teatro se abriera a nuevas temáticas y a nuevos autores. Los públicos femeninos insisten en la calidad de los repartos.
	Los perdidos	Opinan que el teatro es excesivamente costoso y ofrece pocas compensaciones. No ven relación entre calidad/precio.	Se debiera garantizar una buena relación calidad/precio en los espectáculos.
Entre 16 y 28 años	Los ocasionales	Su mayor freno para asistir al teatro son los precios. Rechazan el componente de rito social que los mayores atribuyen al teatro.	Desearían la implantación de una política de precios asequible a la economía de los más jóvenes y una programación que atienda la heterogeneidad y transversalidad de los públicos. Presencia del aspecto social tanto en el escenario como en la sala.
	Los favorables	Acusan el precio de las localidades, que no guarda relación con las motivaciones que encuentran en el teatro. Los alicientes que faltan, a su juicio, son: temática actual, lenguaje vivo, soporte musical, interacción personal.	Nuevos temas, nuevos autores, innovaciones en el aparato escénico, soporte musical.
	Los no favorables	Viven el teatro como un "ladrillo" cultural que les resulta absolutamente aburrido.	Pudiera constituir aliciente una imagen del hecho teatral como situación de encuentro. Concederían mayor interés a los fenómenos teatrales que favorezcan la participación y la asistencia en grupo.

porque si se pone a pensar en cualquier oferta de tipo cultural o evasivo, es cara; los libros son caros, también el ir a un concierto de rock es caro, tomarse copas es caro. Lo que hay que pensar es la relación, ¿me compensa gastarme este dinero en esto? Y lo que pasa es que no compensa. Como no te relacionas con lo que sucede en el escenario, te resulta carísimo”.

Se coincide también en la mala programación; es decir, en la denuncia que se refiere tanto a la programación de salas como de obras.

Las obras que interesan no duran lo suficiente. Basta señalar en este sentido la queja de una buena parte de público que no pudo ver *Las bicicletas son para el verano*.

No se dan espectáculos, salas o sesiones específicas, para públicos específicos. Tampoco se dan, normalmente, espectáculos para todos los públicos, el llamado teatro familiar.

No se plantea una política de horarios según los públicos, especialmente con la tercera edad y los adolescentes.

Otro factor: el binomio centralismo/concentración de salas en Madrid y Barcelona.

En Madrid, la concentración exige el desplazamiento. Y ello implica, además, dificultades para conseguir entradas.

Se subraya también la carencia de salas y de programación teatral en los barrios, y la falta de promoción teatral.

Una segunda consideración se resumiría en el hecho de que no llega la noticia teatral. Debido a los siguientes condicionantes:

La falta de tema/impacto que produzca varios éxitos.

El medio no tiene protagonistas conocidos por el gran público (únicamente actores popularizados por la televisión).

No se conoce la cartelera. No se espera nada de ella, no se dan informaciones más amplias sobre la obra, el tema, autor, actores, director...

La opinión de la crítica teatral no parece ejercer gran influencia entre los públicos.

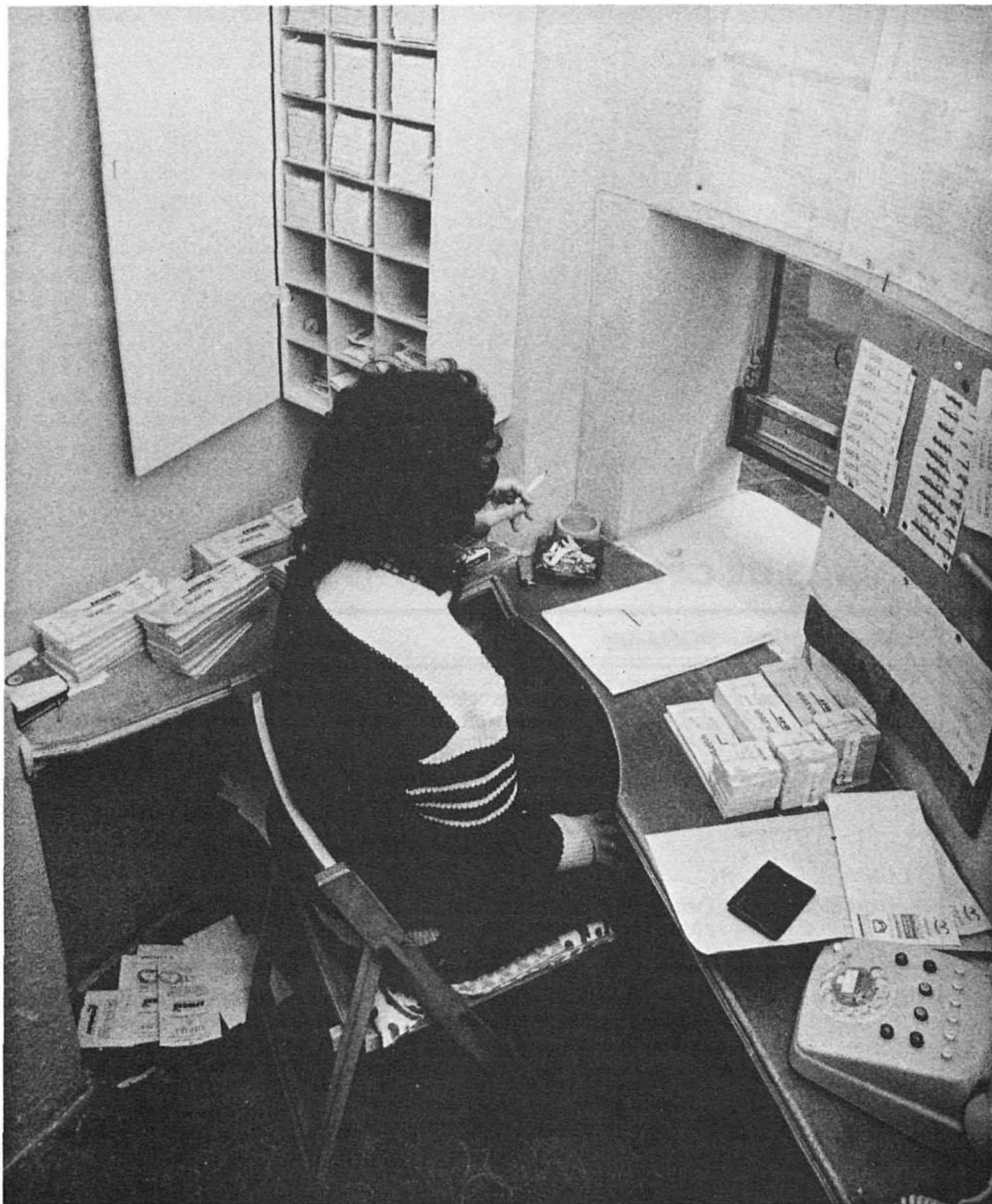
Se constata la ausencia o el mal tratamiento del teatro por otros medios de comunicación, en especial la televisión.

No se ven los afiches ni los carteles.

La noticia del teatro sigue teniendo como soporte fundamental el “boca a boca”, lo cual la hace má intensa, pero de muy escaso alcance.

Otro grupo de opiniones se refiere a la pobreza de medios respecto a otros espectáculos.

La falta de calidad de la oferta teatral



se explica por no haber incorporado al medio una nueva o renovada tecnología en su tramoya y en sus efectos teatrales: luz, sonido, etc., así como el no haber reciclado, especializado, personal técnico para ello.

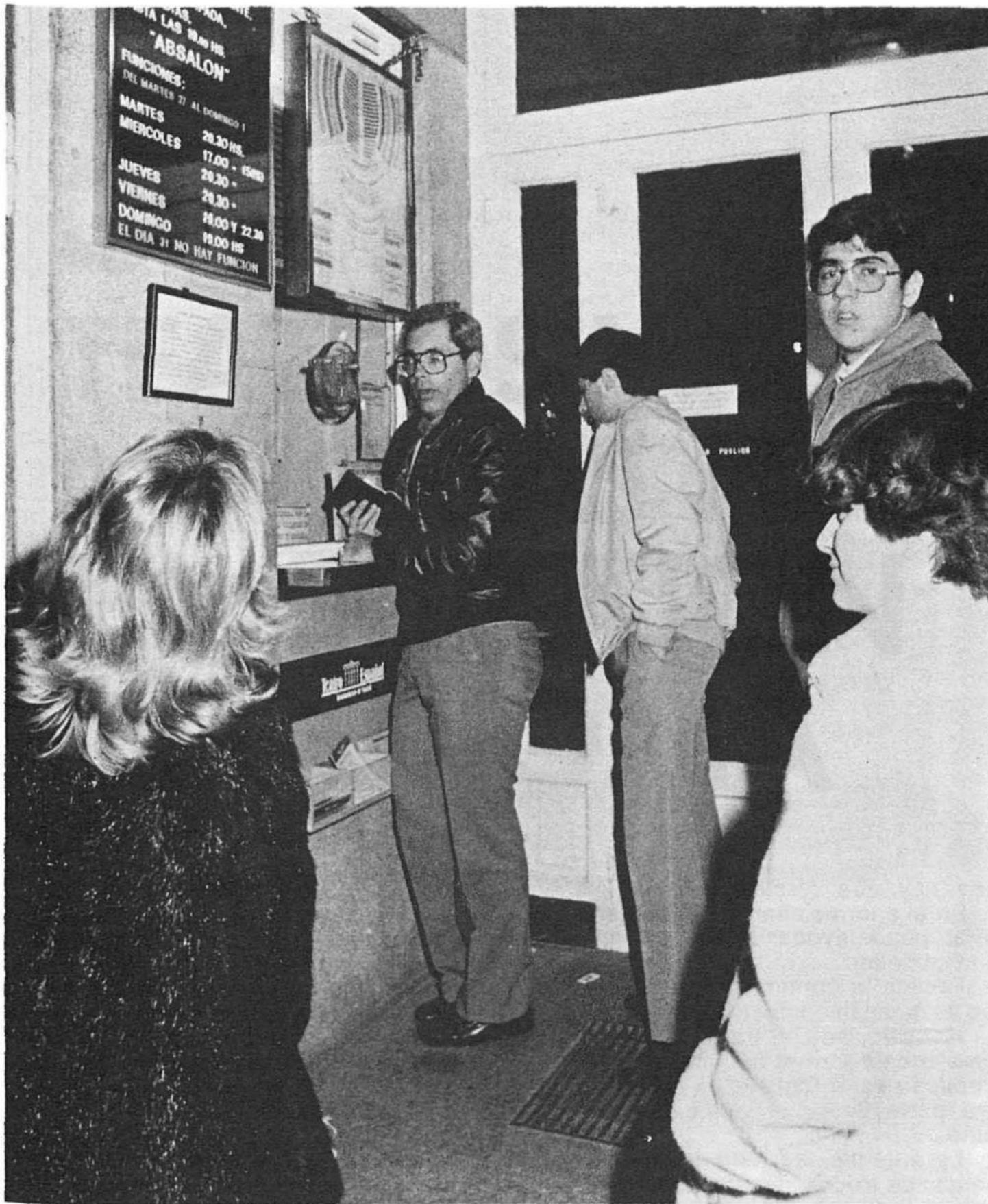
Se tiene muy en cuenta por parte de los informantes la influencia negativa de la televisión sobre la transmisión de las claves y la afición del medio. La televisión afecta negativamente al medio por varias razones:

Aburren sus programas dramáticos: no es teatro, dicen los públicos; y hasta

algunos llegan a recordar melancólicamente el desaparecido “Estudio”.

Esta deformación de la imagen del teatro se debe a la *canibalización* del teatro por la televisión: se sustituyen las claves teatrales por las televisivas, no transmitiéndose por tanto la naturaleza del medio. (En este contexto hay que situar la dialéctica planteada entre el director teatral y el realizador televisivo).

En relación con el contenido, se coincide en que la temática que presenta la escena actual, salvo contadas excepciones, no conecta con la vida real ni con



las inquietudes del espectador, lo cual produce un común efecto de aburrimiento y de falta de interés.

Las causas que se dan son: Carencia de autores actuales, abuso del teatro/autores clásicos, lenguaje/diálogo obsoletos.

Se afirma también que no hay actores jóvenes de talla. Que falta renovación de los protagonistas de la escena. No se potencia el fenómeno actor/estrella que motiva a grandes sectores de público, y sí el de director/estrella que es un desconocido para el gran público.

En consecuencia, el teatro se vive como una cosa distante. No está en el intercambio habitual de opiniones por falta de impacto/noticia.

No es asequible a la afición por carencia de infraestructura: talleres, salas, etc. Está ausente en el período de escolarización, y cuando excepcionalmente se plantea se produce de forma académica (y no de "juego").

No se da la posibilidad (como creación de hábito) de ir al teatro los padres con los hijos por falta de oferta de espectáculos para todos los públicos.

## LO FUNCIONAL

Por dimensiones funcionales entendemos aquellas indicaciones que aparecen, para ir o no al teatro (motivaciones y frenos), en los diversos tipos de público, según el significado que se le atribuye y la función psicosocial que cumplen en sus vidas.

El análisis de estas dimensiones apunta a una actuación positiva/negativa del medio teatral según tipos de público.

En primer lugar, aparece una identificación del teatro como "algo cultural". Supone para unos (los más "informados") una constante en las razones de su presencia en él. Para otros, en cambio (generaciones jóvenes), constituye uno de los frenos más importantes. En buena medida el hábito teatral está en función del "mito cultural" del teatro.

El rito social aparece asociado al hecho teatral, constituye un refuerzo habitual en los aficionados (reconociendo la pérdida de su fuerza), y una dimensión contradictoria para los no aficionados.

En los aficionados adultos se reconoce con cierta nostalgia la pérdida de su fuerza, por lo que implicaba de "situación especial" justificadora de un "atuendo especial".

Pero para los no aficionados (y en especial para las generaciones jóvenes) este aspecto del rito, del que "pasan", lo viven más como una "incomodidad que les aparta" que como un "freno que les impide".

Pero, además del atuendo, el rito social implica "copas", "cena" y el "encuentro" con un ambiente. Este aspecto del rito es recordado con más fuerza por los aficionados adultos, pero se mantiene como apetecible por todos los públicos".

Este aspecto del "encuentro", que sitúa la asistencia al teatro dentro de las pautas sociales de relación, ha cambiado en su significación: de "el teatro como disculpa para la relación" a "la relación como un momento que acompaña a la representación teatral".

Al teatro se va "en grupo" o "acompañado". Raramente se admite la asistencia en solitario.

Esta dimensión de significado del teatro es un aspecto relevante en todos los públicos consultados, y señala la permanencia de una forma del rito teatral.

La importancia de compañía para asistir al teatro señala una doble dependencia: Por un lado, encontrar la obra o el momento que interese a los demás. Por otra, coincidir con el grupo de amigos, la pareja... en una similar valoración del hecho teatral, perteneciendo a una misma "categoría de públicos".

La "magia" de la escena identificada con el telón, la tramoya, el cara a cara, la iluminación, es, quizá, el punto fundamental de "enganche" para los que mantienen cierto hábito teatral y para los públicos potenciales por la novedad de ese aspecto específicamente teatral.

El teatro por el ritual y la carga cultural se identifica entre la gente joven como un espectáculo para viejos y de viejos, del que se sienten totalmente marginados.

Permanece, en cambio, una vivencia de elitismo hacia el espectador teatral, más relacionada con un "elitismo cultural" o "prestigio social" asociado, que con un "elitismo de clase".

La asistencia al teatro para públicos ocasionales o muy ocasionales es un hecho extraordinario, asociado con alguna celebración.

La opción evasión/diversión es una de las dimensiones de significado más características entre nuestros entrevistados, que choca con la seriedad, la trascendencia, la importancia... frecuente de la escena.

Por último, participación y no nueva espectación es la dimensión presente, sobre todo, entre las nuevas generaciones.

## VENTAJAS Y DESVENTAJAS DEL CONSUMO OCASIONAL

La oferta teatral en relación a la competencia ofrece ventajas y desventajas al entenderse el teatro como un consumo ocasional.

La crisis del teatro, además de los problemas internos del sector que le apartan del público, tiene que ver con el hecho de haber quedado relegado a un plano secundario en la oferta cultural actual. Su propia especificidad y la falta de acierto y actualización frente a otros medios, han hecho que cediera su puesto preponderante ante la música y la imagen, sus grandes competidores.

Existe una oferta cultural más amplia. Se ha ampliado considerablemente la oferta cultural y de ocio, al igual que el consumo, configurando otro estilo de sociedad.

La actual recesión del teatro, en comparación con un momento en que era la única posibilidad de consumo de ocio/cultura, es un fenómeno que afecta a toda Europa.

## TEATROS VERSUS CINE

El teatro presenta, respecto al cine, una serie de alicientes. Una afirmación de lo específico del teatro como valor

que hay que resaltar ante la imagen.

En el enorme abanico de la oferta cultural, puede ayudar a recuperar el pulso a la sociedad.

Facilita la comunicación directa, que no se da en la competencia de la imagen.

Por otro lado, el trabajo de actor y su cara a cara con el público, a la vez que implica riesgo (calidad) y dificultad, forma parte de su especificidad frente al cine.

La autenticidad, entendida como ausencia de trucos, directo/directo, se valora positivamente frente al cine, dada su dificultad.

Si el cine "no puede" ante la especificidad del teatro, que constituye un impacto, el teatro "no puede" ante la inmediatez y credibilidad del cine.

El teatro es un espectáculo minoritario frente al cine. En principio por la posibilidad de acceso a las proyecciones, por proliferación de salas y oportunidad de copias, radica la razón fundamental (incidencia del precio). También porque el teatro supone una decisión "particular", lo que lo sitúa como un espectáculo "no apetecible para todo tipo de públicos", al contrario que el cine.

En este sentido el teatro implica un "riesgo" para el consumidor "normal" de ocio/cultura.

El teatro "está lejos", el cine "casi al alcance de la mano".

Su propia especificidad implica "preparar" el momento, lo que lo sitúa en un plano de ocasionalidad/excepcionalidad frente a lo habitual ("posible") del cine.

## TEATRO VERSUS MUSICA

La música en sus diversas acepciones, manifestaciones y formas o momentos de audición, es el gran competidor entre la gente joven y en amplios sectores de la generación intermedia. La música constituye el objeto y el soporte fundamental del consumo de ocio en el momento social actual, por ello su distanciamiento con relación al teatro es tal que no admite propiamente el término competencia.

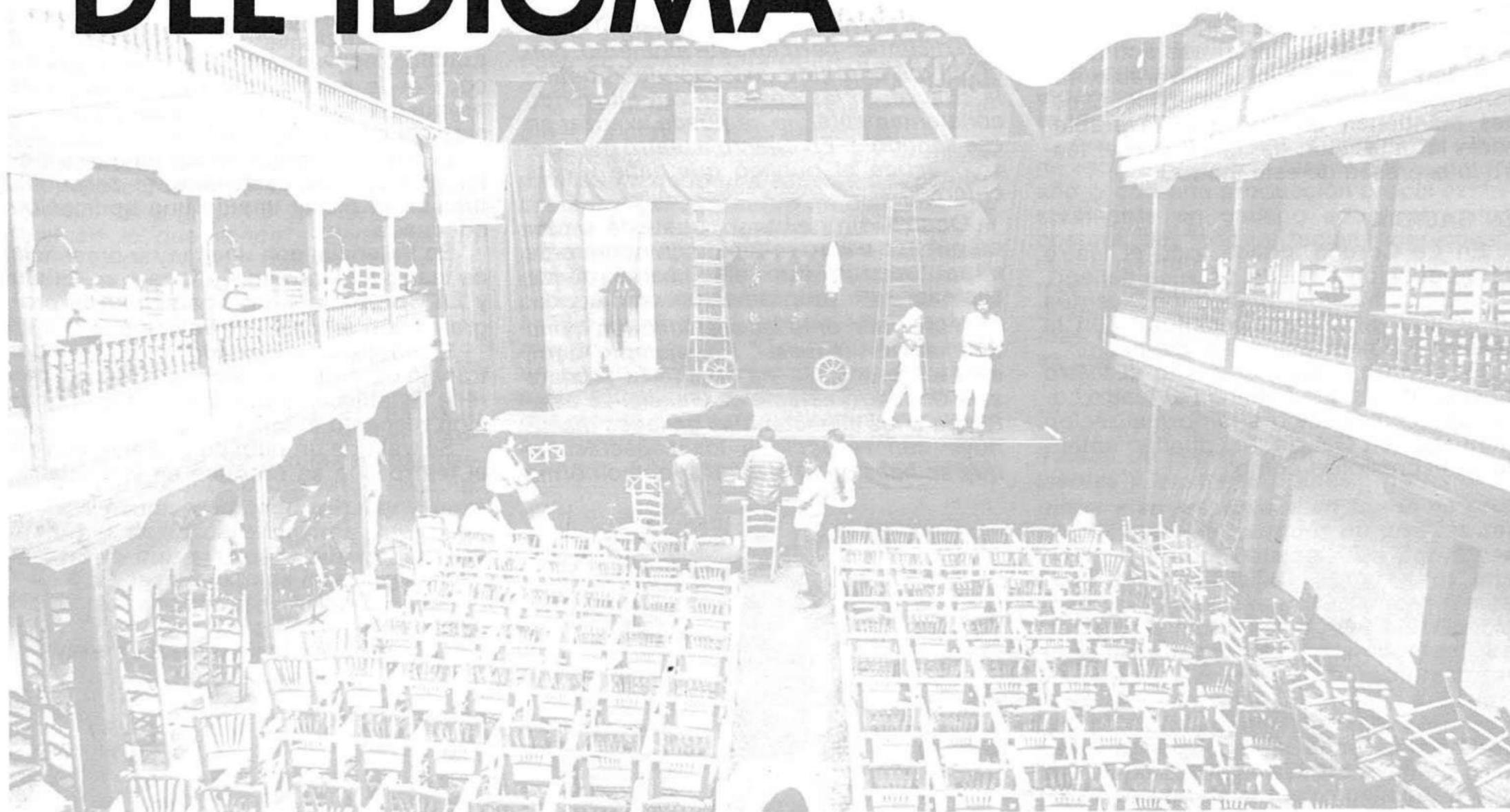
Razones: La música permite y facilita lo habitual y cotidiano: La evasión/cultura en la dinámica de retiro. Y también el encuentro/evasión en el contacto.

En las formas de consumo ocasional extraordinario (concierto, recital...) puede conjugar: evasión, encuentro y catarsis. Su consumo es constante y continuado. Su diversidad es tal que le permite integrarse en el estilo o el modo de vida de cualquier tipo de público o situación psico-social.

Con relación al teatro, la presencia musical en algún tipo de género o espectáculo, marca un mayor nivel de aceptación de público y de éxito o de impacto, cuando responde a la calidad exigida.

# 5

## TEATROS Y MINORIAS NACIONALES: LA CUESTION DEL IDIOMA



Tres de las ciudades elegidas para realizar la segunda fase de la investigación de esta encuesta pertenecen a comunidades lingüísticas diferenciadas. El uso en el teatro del idioma propio supone una variable a considerar dentro del análisis, ya que el tema figura frecuentemente en las referencias de nuestros informantes en un triple sentido: Por un lado, aparece como "distinta" la presencia de públicos según el espectáculo se represente en castellano o en la lengua propia. Por otro, aparecen diferentes posiciones de los profesionales del medio sobre el papel que el idioma propio juega en la propuesta teatral. Y en tercer lugar se formulan distintos planteamientos de política autonómica respecto al tema.

Las tres poblaciones (La Coruña, Valencia y Bilbao) son en su gran mayoría castellano-parlantes, pero en cada una de ellas la frecuencia y la fuerza con que se presentan los espectáculos en la propia lengua es significativamente diversa.

Pueden clasificarse en tres actitudes, favorable, receptiva o desfavorable, las variantes registradas en el público. Quienes mantienen una actitud "favorable" hacia la utilización del idioma en el teatro la expresan de este modo.

#### EN GALICIA

En La Coruña, donde todo el teatro de producción local se hace en gallego, el público habitual aficionado acentúa su actitud de militancia cultural con la defensa y potenciación del idioma.

Es el mismo público adicto al teatro independiente que entiende el teatro como una contribución a la normalización lingüística en Galicia. Así pueden entenderse expresiones como:

*"Yo iría a ver teatro en gallego, sin despremiar el castellano, porque soy gallego y quiero llevar la cultura gallega adelante". "Yo no soy excesivamente histórico en ese sentido, pero me parece que la lengua es fundamental como soporte de la cultura. En Galicia creo que hay que hacer teatro en gallego. Otra cosa es que los grupos hagan versiones en castellano de cara a una venta fuera de Galicia, pero eso entraría en el apartado económico. En Galicia los grupos tienen la obligación de hacer teatro gallego como aportación a la normalización de la lengua. Si el idioma estuviese normalizado la historia sería otra. Si hubiera ese sustrato sólido las circunstancias serían distintas; pero en este momento, con el idioma agredido, está siendo agredida la cultura. Si las cosas se van diluyendo constantemente, no se puede avanzar en ese sentido". "En cuanto a teatro gallego, sólo acude el público que sabe y está enterado".*

Ocurre, sin embargo, que este sector de público es tan reducido en número de espectadores que difícilmente puede sostener una programación continuada.

*"Habitualmente las sesiones son como una reunión familiar". Por ejemplo, aquí, en La Coruña, se ha creado la primera sala de teatro estable de Galicia. La asistencia a los espectáculos gallegos disminuye con respecto a los espectáculos que se hace en otro idioma, como norma*

*general". "En la Luis Seoane nos encontramos siempre los mismos. Somos como una familia, las mismas caras, las mismas historias... Se nota enseguida cuando hay público nuevo. Además la mayor parte de los asistentes tiene algo que ver con el teatro".*

También se advierte que este público minoritario choca con una cierta actitud de recelo por parte de una mayoría de población castellano-parlante que no acepta las propuestas teatrales en gallego de los grupos independientes.

*"Los gallego-parlantes asumimos el hecho gallego casi como una heroicidad. El teatro gallego tiene un público en La Coruña muy minoritario e incluso está muy mal visto. El público castellano se mueve por la inercia de "El País" o de "Cambio 16"... y eso ya es algo, pero son unas excepciones contadísimas. En los pueblos se da una situación diferente".*

#### EN VALENCIA

Por lo que se refiere al ámbito valenciano, es mucho menor la producción de montajes en valenciano/catalán y prácticamente nula en euskera en Bilbao. Ambas poblaciones son en su gran mayoría castellano-parlantes.

La ausencia de oferta determina la práctica inexistencia de público específico. Por la misma razón el rechazo a la propuesta teatral en lengua propia es más conceptual que activo.

Si bien se reconoce que funciona mejor el teatro en castellano, el desequilibrio en la oferta impide una tipificación adecuada.

En Valencia, con una mayor presencia de teatro a lo largo del año que en Bilbao y La Coruña, apenas aparece en la programación el teatro en valenciano.

El público "aficionado", seguidor del trabajo de grupos independientes, no parece establecer polémica ni discriminación respecto al tema.

Se trata de un público que acepta bien el teatro que se produce en valenciano,





pero sin hacer de ello una reivindicación imprescindible.

*“El público valenciano responde mejor al castellano que al valenciano, pero también depende del tipo de espectáculo. Cada vez existen menos problemas en la polémica sobre el bilingüismo”. “Sólo hay dos autores importantes que escriban en valenciano, Sirera y Molins, con obras que representaban sus propios grupos. Ahora tienen una producción que me interesa mucho”. “Si la obra es buena da igual que la pongan en valenciano o en castellano”. “En Valencia hablan bastante valenciano, pero todos hablan castellano”. “Aquí, en la sala Valencia-Cinema, siempre ha sido secundario. Se tienen fundamentalmente otros aspectos, si es bueno y en valenciano pues tanto mejor. Pero no se programa algo de mala calidad porque esté hecho en valenciano”. “También durante estos últimos años están surgiendo muchos grupos valencianos que utilizan el idioma propio”. “Si a la gente le interesa le da igual en lo que venga”. “Pero cuando viene una obra sólo en catalán es bastante minoritaria”.*

## BILBAO

Por lo que respecta a Bilbao, no se puede hablar propiamente de un público para el teatro en euskera. En torno al trabajo de las “ikastolas” y al teatro infantil o de la calle se desarrolla casi exclusivamente la producción en lengua propia.

*“Nos hemos dedicado a hacer teatro infantil y en la calle, hemos intentado recoger lo que existe de herencia para-teatral; asimismo, hemos intentado recoger obras ancestrales, haciendo reformas”. “También es verdad que el teatro en euskera tiene un nivel bajísimo, quizás*

*si hubiera una subvención mayor de la que hay tendría mayores posibilidades, pero también es cierto que prácticamente no tiene público. Todo tiene que tener una demanda. Y como tampoco se cuenta con grupos importantes...”.*

## PUBLICOS “RECEPTIVOS”

Así podría definirse la actitud de respuesta de un público no urbano que rodea a las ciudades o del público de zonas rurales, a los que “ocasional o extraordinariamente” llega una oferta teatral. Se define como público que cotidianamente utiliza el gallego, el valenciano o el euskera como medio de expresión habitual.

En públicos gallego-parlantes, después de vencida una primera actitud de desconfianza, su nivel de participación —al decir de los profesionales del medio— es mayor y más entregada.

*“En algunos momentos en el medio rural se ha dado una especie de rechazo del teatro gallego; sobre todo al principio existía un distanciamiento, dado que la gente aceptaba bastante mal el hecho de que unos señores vinieran a hacer teatro precisamente en su idioma. Pero esto se ha ido superando, aunque haya costado mucho esfuerzo”. “Ocurre que cuando un grupo va a representar por los sitios más recónditos, a las aldeas abandonadas donde no existen librerías, ponemos allí nuestras publicaciones y allí la gente compra. Entonces recibimos sorpresas;*

*cartas de los lugares más olvidados que nos dicen que han comprado tal obra y sugieren representarla”.*

Una similar actitud se manifiesta en la zona periférica de Valencia.

*“En cuanto sales de Valencia hacia la Huerta adviertes la diferencia. Llevar el teatro en valenciano es hablarles en su lengua habitual, por eso la gente disfruta”.*

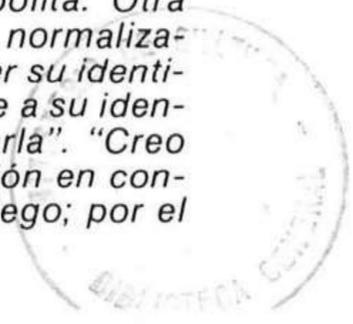
En la zona del Gran Bilbao, y en general en toda la provincia de Vizcaya, el uso del euskera es poco frecuente.

## EL RECHAZO DEL IDIOMA PROPIO

Asociado con un público de teatro burgués y tradicional, este sector añade en su rechazo a las propuestas de grupos independientes el “oportunismo militante” en el uso del idioma.

Así, en La Coruña, siendo una plaza de escasa presencia teatral a lo largo del año, y con una producción propia exclusivamente en gallego adoptada como postura de “normalización lingüística”, existe un público “interesado” que solamente ve cubiertas sus expectativas en ocasiones especiales: giras de compañías de alcance nacional con montajes en castellano.

*“A los montajes de teatro gallego no va el público burgués de La Coruña. Y la razón no es sólo el idioma. De hecho, se trataba de teatro pobre con textos deficientes y montajes pobres... no tenía figuras y se presentaba en forma de grupo”. “El público burgués no pisa las salas de teatro en gallego”. “La Coruña es una ciudad castellano-parlante, es una zona donde no se manifiestan con fuerza los valores culturales de Galicia. Galicia necesita una ciudad cosmopolita. Otra historia es que necesita una normalización cultural si quiere sostener su identidad como tal pueblo, aferrarse a su identidad, no aislarse, ni rechazarla”. “Creo que sí, pero hay una prevención en contra de lo que es el teatro gallego; por el*



idioma, porque no es un teatro hecho con grandes figuras...".

En Valencia la existencia de salas diversas marca más esta diferencia de público. Así, el "Principal", recinto tradicional de "público burgués", acoge a los más reacios a las propuestas de teatro en valenciano. Escalante y el Valencia-Cinema son las salas alternativas de cara al idioma.

*"Depende del tipo de espectáculo, pero en el Principal el catalán no funciona". "Aquí se hizo con Nuria Espert "La Tempestad". En castellano funcionó fenomenal; en catalán sólo hicimos cuatro funciones". "El teatro en catalán funciona muy mal aquí. De eso ya nos hemos dado cuenta todos. Lo primero que se programó fue "La dama del mar", de Ibsen, y nos tiraron los trastos. El resto fue en castellano. El teatro en catalán funciona mucho peor". "El problema de la lengua sigue pesando. Por ejemplo, llevar una función en catalán al Principal es suicida, en el Valencia-Cinema aún, o en la Escalante". "Hay gente que en taquilla pregunta si la obra es en valenciano para no entrar".*

En Bilbao la casi absoluta inexistencia de teatro en euskera para adultos sitúa un problema del rechazo/aceptación en un plano de discusión más teórico sobre la posibilidad o la necesidad del teatro como vehículo de normalización.

*"Lo principal en el teatro es la programación. Los que estamos luchando con el teatro en euskera para adultos, queremos hacerlo cotidiano, incluso algunos días fijos, pero tropezamos con una gran dificultad y es la dificultad del idioma. De hecho, nosotros mismos, que hemos aprendido el idioma, entendemos el problema. A medida que el euskera vaya haciéndose al uso común, será distinto. Es necesario que la gente sepa qué días determinados habrá teatro en euskera en un lugar determinado, al igual que para los niños".*

## LA ACTITUD DE LOS PROFESIONALES

En principio adoptan una postura abierta y partidaria del teatro como vehículo de "normalización lingüística".

Así, en La Coruña toda la producción teatral, que es de teatro independiente, se realiza en gallego. Ello conforma claramente una actitud que podríamos calificar de "militancia activa".

La polémica sobre teatro en gallego-teatro en castellano quedó zanjada hace tiempo. La escasa aceptación de público, que se reduce a un grupo de "incondicionales", no supone un freno a su decidida actitud. Consideran que la razón no está en el gallego, sino en las pésimas condiciones de medios con que el trabajo se realiza. La prueba es que cuando un producto da resultado y reúne calidad (*Celtas sin filtro*, por ejemplo) es un éxito sonado.

*"La disculpa que se da por parte de los espectadores es que no entienden el gallego, con lo cual no sería teatro gallego sino castellano. También se quejan de que la entrada es cara, que son 300 pesetas. No es una razón porque, por ejemplo, ha habido espectáculos gratuitos en gallego y la afluencia de público fue masiva. Entonces, el problema del gallego que se aducía antes no es cierto, y el problema del precio tampoco creo que sea de peso". "En un sector de la población hay un cierto rechazo a hablar en gallego. Pero la traba no es la lengua, sino la complejidad de la trama. Van al teatro y no se enteran de nada: lo que*

*contemplan no tiene que ver ni con sus hechos ni con sus preocupaciones cotidianas. Esperaban divertirse y no se divierten; esperaban ver una cosa que les llamara la atención y se encuentran con unos personajes que les sorprenden más que nada". "No se puede generalizar, no creo que el teatro en gallego sea distinto del teatro en otra lengua. Pero sí es verdad que no puede quedarse en un teatro de denuncia". "Lo fundamental es que derivamos de lo específico de la cultura gallega, donde se da una mala infraestructura que no permite contar con salas, y con un público que no funciona con el teatro en gallego". "Faltan medios, y aunque existieran los medios, tampoco sería automático a medio plazo; a largo plazo, sí".*

La buena aceptación prodigada por públicos rurales y el mantenimiento y pequeño crecimiento de público en la ciudad (especialmente joven) son ventanas de esperanza y posibilidades de trabajo/estudio para alcanzar éxito en función de la calidad. Es necesario variar la oferta.

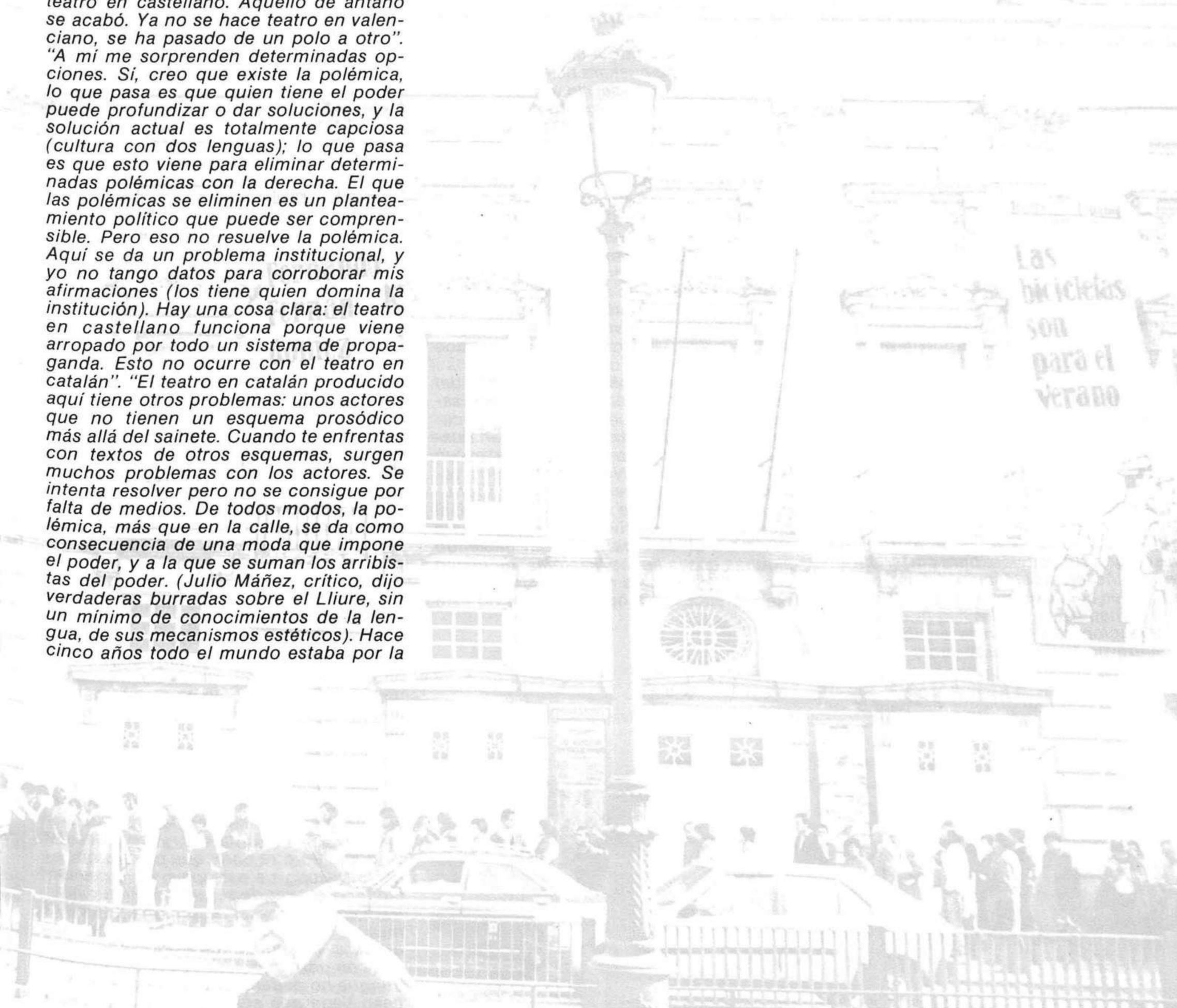
*"Se acepta perfectamente. Nosotros en la Escola D. G. hicimos una obra que es la versión gallega de Mará E. de Molière. Llevamos este espectáculo a Pardeñer, que es una aldea remota, perdida, donde la gente es mayor, y fue a ver teatro. El nivel de participación fue total, algo que incluso entre el público culto no se da". "Se deben crear en principio condiciones para formar gente y crear espectáculos divertidos que atraigan al público, y no los que se han dado siempre, de muerte, solemnes y tristes, con pasajes en algún momento inaguantables para el público, sobre todo cuando carecen de calidad".*

Hay que contar también con la incidencia de la escuela. En Galicia no hay teatro infantil. De hecho, los maestros demandan un tipo de teatro infantil. De alguna forma cubrimos ese aspecto también".

En Valencia se decantan dos actitudes. Una, los partidarios del teatro en valenciano/catalán, que denuncian el desinterés de los mismos profesionales y de la Administración como causa fundamental del fracaso público:

*"Al terminar el franquismo comenzó una polémica con un movimiento nacionalista. Incluso en la asamblea se impu-*

so la posibilidad de hacer teatro en valenciano. Ahora la Diputación está haciendo teatro en castellano. Aquello de antaño se acabó. Ya no se hace teatro en valenciano, se ha pasado de un polo a otro". "A mí me sorprenden determinadas opciones. Sí, creo que existe la polémica, lo que pasa es que quien tiene el poder puede profundizar o dar soluciones, y la solución actual es totalmente capciosa (cultura con dos lenguas); lo que pasa es que esto viene para eliminar determinadas polémicas con la derecha. El que las polémicas se eliminen es un planteamiento político que puede ser comprensible. Pero eso no resuelve la polémica. Aquí se da un problema institucional, y yo no tango datos para corroborar mis afirmaciones (los tiene quien domina la institución). Hay una cosa clara: el teatro en castellano funciona porque viene arropado por todo un sistema de propaganda. Esto no ocurre con el teatro en catalán". "El teatro en catalán producido aquí tiene otros problemas: unos actores que no tienen un esquema prosódico más allá del sainete. Cuando te enfrentas con textos de otros esquemas, surgen muchos problemas con los actores. Se intenta resolver pero no se consigue por falta de medios. De todos modos, la polémica, más que en la calle, se da como consecuencia de una moda que impone el poder, y a la que se suman los arribistas del poder. (Julio Máñez, crítico, dijo verdaderas burradas sobre el Lliure, sin un mínimo de conocimientos de la lengua, de sus mecanismos estéticos). Hace cinco años todo el mundo estaba por la



reivindicación de la lengua, ahora se puso de moda volver al castellano". "Hay una cuestión a considerar: una cierta deserción histórica de los intelectuales valencianos con relación al hecho teatral. Se dedican a hacer otras cosas".

Otra, los de actitud abierta que no rechazan el teatro en valenciano/catalán, pero que no mantienen una postura activa debido al escaso interés que despierta en el público.

"Atendiendo a la comercialidad me decanto por el castellano, pero respeto otras posturas". "En Valencia, con el problema de la lengua, hubo una época en que todo lo que se ofrecía en catalán estaba mal para un grupo de críticos, mientras que para otro sector ocurría lo contrario". "Hemos perdido un público; por un lado, cuando se hacía una función en catalán venía un público, y cuando se hacía en castellano venía otro, se ha querido normalizar el catalán. Es imposible de momento; yo recuerdo "La dama del mar" en valenciano, que fue un total fracaso porque el público no acudió para nada".

En Bilbao, el sector profesional agrupado en la coordinadora, mantiene una actitud abierta, pero considera inviable un planteamiento de cara al euskera por las dificultades que el propio idioma conlleva, y el poco arraigo que tiene en la población.

"Nosotros intentamos inicialmente trabajar en euskera, pero resulta sumamente difícil si no lo sientes; y si no es tu idioma es peor. Hubo una idea en los grupos, consistente en pedir al gobierno vasco una subvención, para cortar durante un año el espectáculo e irse todos a aprender el euskera, pero no es posible". "Se ponen a exigir el euskera como reivindicación y lo hacen extensible a todo, cuando no tiene sentido tanto por razo-

nes económicas como de todo tipo. De todas formas, si esto no lo defiende el PNV no lo va a hacer el PSOE; además si la cosa está mal con el castellano, que es más fácil, con el euskera peor". "Nosotros, al principio, hicimos cosas bilingües, pero resultaba extremadamente difícil ya que teníamos poca gente que supiera bien euskera, por tanto decidimos hacerlo en castellano, y solamente en euskera cuando las condiciones lo permitieran y planteado a un nivel profesional. El teatro en euskera no funciona bien porque se está llenando de profesores euskaldunes y no de gente de teatro, en parte por esto y también porque la infraestructura del euskera funciona mal y su circuito es muy limitado, es casi exclusivamente infantil. También se dan casos de obras para adultos, pero la asistencia es tan baja que no da para mantenerse".

En la federación se integran los grupos euskaldunes. Mantienen una actitud "positivamente partidaria" del teatro en euskera, a pesar de reconocer todas las dificultades. De momento, su público se reduce casi exclusivamente a las ikastolas, pero su objetivo es llegar al público adulto.

"Hay un desarrollo general tanto del teatro en euskera como del teatro en castellano; los grupos euskaldunes son cada vez mejores. Además, el teatro en Euskadi sí tiene futuro ya que éste es un país muy festivo. Nosotros mismos vemos que cada vez tenemos más cobertura, sobre todo entre el público infantil, si bien nuestro objetivo es el teatro para adultos. Por otra parte se van haciendo algunas cosas en las ikastolas, de hecho cada vez se trabaja más en este sentido. Lo que sucede es que el idioma no está

desarrollado y mientras los niños aprenden el batúa en las ikastolas, hablan en vizcaíno en sus casas, y el proceso de asentamiento del idioma es muy lento".

"Pongamos por caso la cuestión del euskera; habida cuenta que considerando Vizcaya y Guipúzcoa hay un total de casi el 80 % de vasco-parlantes, queremos que por lo menos exista un 50 % dedicado a euskera y otro 50 % al castellano. Por tanto, económicamente, nosotros vamos a estar en contra de la mayoría de la coordinadora, y opino también que está formada por grupos muy desangrados y que paralelamente los grupos euskaldunes están muy fuera de juego". "Nosotros lo que intentamos fue elevar la calidad del teatro en euskera, al margen de ideas políticas y panfletarias, ya que el nivel es todavía bajo". "En Bilbao, la cantidad de vasco-parlantes es escasa, por tanto a esto sólo se dedica la enseñanza y hay muy poca gente que se dedique a una profesión tan dura como el teatro. Por esta razón hemos decidido empezar por abajo y tomando un tema fuera de lo común, sobre todo a la búsqueda del público vasco-parlante poco acostumbrado al teatro, y dándole un toque cómico para que lo pasara bien. Es decir, lo que estamos intentando es ampliar el circuito del teatro infantil y abrirlo".

Las dificultades que plantea sitúan la actuación de estos grupos como una "actitud testimonial".

"Nosotros nos lo hemos planteado por encima de nuestras posibilidades, conociendo el euskera y las zonas vasco-parlantes, así como las castellano-parlantes. Esta idea de recuperación del idioma nosotros siempre la hemos tenido muy clara. De hecho, en nuestra primera obra lo manifestamos tanto a nivel de idioma como de instrumentos y canciones. Esto en el 77 y en bilingüe, un poco respondiendo a los dos idiomas que se hablan aquí y a la capacidad de comprensión del público con el que nos vamos a enfrentar. De todas formas con esto no digo que ésta sea una sociedad bilingüe sino diglósica. Este espectáculo se hace inclusive con actores que llevan un cursillo acelerado con ese idioma, que si bien es suyo lo ignoran, y no sólo eso sino que en otra obra, que parte un poco de la historia de este país, de su evolución... de pasar de ser una sociedad muy tradicional a pasar a ser una sociedad más desarrollada, se hizo casi toda en euskera. Nos lo hemos planteado entonces con una expectativa de recuperación, aunque no podemos ser utópicos. El proceso tiene que ser más lento en cuanto



que está metida en él toda la sociedad vasca. Esfuerzos como el nuestro tienen un valor testimonial”.

### DECISION DE LA ADMINISTRACION AUTONOMICA

Se reclama de la Administración local y autonómica una postura clara de cara a la normalización lingüística y al apoyo que el teatro necesita.

“De algún modo pensábamos que tenía que darse un período de normalización cultural que no se ha dado. Pensamos en un momento dado que los poderes públicos variarían sus consideraciones sobre la cultura y el teatro, pero nos encontramos con una mano delante y otra atrás”.

Las distintas administraciones presentan una actitud de apoyo/intervención diversa ante el tema. Así, en Galicia, la política de la Xunta aparece totalmente decidida en favor del teatro en gallego, mientras que el Ayuntamiento de La Coruña plantea una doble política: potenciar la actuación de grupos de teatro en gallego por barrios. Y por otro lado, asegurar la presencia de grupos o compañías de ámbito estatal en la ciudad.

La actitud de los “profesionales” es de crítica directa por falta de clarificación y coherencia hacia la Administración municipal, y de “margen de confianza” (no exento de críticas) hacia la propuesta de la Administración autonómica.

En Valencia, para un sector del medio el problema no es tal. No se trata de teatro en valenciano o en castellano, sino de teatro de calidad, situando la polémica en el plano político, no en el teatral.

“Se debería discutir más de un espectáculo en concreto que de la lengua en el teatro. Yo tengo preferencia por el catalán porque me ha tocado estar aquí. En Valencia se habla bastante en valenciano, pero todos hablan castellano”.

Para el sector más decididamente partidario del teatro en valenciano/catalán, la postura de la Administración “encubre” el problema.

“La primera cuestión a plantear es qué entendemos por teatro valenciano. Personalmente entiendo que es el que se hace en valenciano, en la modalidad del catalán que nosotros hablamos. Desde un punto de vista político todos somos valencianos (Gil Albert, Blasco Ibáñez, Azorín, Miró...), pero todos ellos son valencianos de cultura castellana, no de cultura valenciana, de la parte de catalán que nos corresponde. Sería, pues, el que se hace en valenciano, a partir de unos presupuestos lingüísticos, estéticos, propios. Lo demás es teatro hecho por va-

lencianos —interesante y digno, no lo pongo en duda— pero no teatro valenciano”. “No somos una cultura con dos lenguas; eso, que es una frase del PSOE, es mentira. Corresponde a una postura de ambigüedad orquestada. No hay ninguna cultura con dos lenguas. La lengua es uno de los elementos fundamentales de la cultura, hay un aspecto catalán y otro castellano en nuestra cultura. Por historia, por tradición y demográficamente, lo específico (y por mayoría todavía) es el hablar catalán”. “Yo no controlo los datos de los tres teatros que existen en la ciudad pero aun así me atrevo a decir que no es tan simple la cuestión. Ejemplo: “La riada”. Cuando se estrenó hace unos años no funcionó mucho y sin embargo la reposición fue un éxito total. Puede haber influido el marco (el Micalet es bastante inhóspito, la Escalante es un poco mejor). Pero hay una cosa a considerar: si se potenciara y promocionara el teatro en valenciano, como se potencia y promociona el teatro en castellano, otra cosa sería”.

En Euskadi, la denuncia de los grupos se centra en la despreocupación por el teatro como vehículo cultural y de normalización lingüística.

El gobierno vasco “pasa” tanto del teatro en castellano como del teatro en euskera”. “Y concretamente aquí, en Euskadi, las bazas que se están jugando son la

potenciación de la TV y a través de ella la recuperación del euskera. En cuanto a eso de “cultura” se la entiende como elemento floral. Para eso tienen la música que es algo lo suficientemente abstracto, con la que nunca puede pasar nada”.

Y también en la incoherencia entre los proyectos de normalización del euskera y los medios que arbitra para lograrlo.

La Escuela de Arte Dramático tiene como un objetivo el que los actores que surjan de ella sean perfectamente bilingües, sin embargo a los alumnos no se le facilitan medios para que aprendan euskera.

“Aquí al cabo de cuatro años, surgen actores con profesionalidad que pueden hacerlo tanto en castellano como en euskera”. “Por otra parte, está el problema del euskera, en los dos años que llevo no he recibido ni una sola clase en euskera, la mayoría de nosotros sabíamos o chappurreábamos algo, al cabo del tiempo se te ha olvidado. Hemos pedido a la dirección clases de euskera y nos han respondido que las recibamos fuera, esto no puede ser porque aquí te tiras mucho tiempo y además la beca no te llega para pagarte una clase particular. Los de primero y segundo hemos estado estudiando por nuestra cuenta porque nos dijeron que nos lo pagarían y luego nada. Teóricamente dicen que este año se va a solventar. La contradicción encima es tan grande como exigirte hacer los montajes en los dos idiomas. Por otro lado, cuando se hace en euskera no es con un texto original sino traducido del castellano, y la gente se lo termina aprendiendo de memoria”.

El gobierno apoya más a los grupos euskaldunes, pero no facilita a los demás el aprendizaje del euskera.

“Apoya más a los grupos que trabajan en euskera. Además, generalmente, los grupos euskaldunes no son profesionales, suelen ser aficionados y están metidos en una federación. Por ejemplo, a



estos grupos como institución les han dado tres millones. A nosotros (la coordinadora) como institución no nos han dado nunca nada". "El problema es aprender el euskera. Para nosotros es prácticamente imposible y no encontramos medios para lograrlo. Es difícilísimo que podamos entrar en las ikastolas. En una ocasión se llegó a proponer al gobierno, si nos apoyaba, que suspendíamos por un tiempo nuestro trabajo para aprender el euskera, pero no hubo forma". "En la campaña de Herriz-herri, en algunos pueblos te piden que lleves el teatro en euskera. Hemos pensado en hacer versión bilingüe, pero la mayor parte no sabemos euskera".

En consecuencia, son pocos los grupos que pueden afrontar el teatro en euskera.

"En Vizcaya trabajamos dos grupos en euskera. En Guipúzcoa hay grupos de pueblo de teatro de adultos. Los grupos euskaldunes estamos en la federación, pero existen diferencias entre unos y otros. Hay bastantes grupos en Guipúzcoa y en el País Vasco francés; en Alava es peor; en Navarra hay algo, pero poco. En Alava tan sólo se nota en los pueblos que colindan con Vizcaya".

#### DRAMATURGIA PROPIA

Un problema fundamental: textos teatrales en el idioma propio. Es una caracte-

terística común de los tres casos analizados. La marginación que las "otras lenguas" nacionales han sufrido con relación al castellano ha influido de modo decisivo en la ausencia de textos teatrales. Los escasos autores/creadores actuales tropiezan con problemas para montar e incluso publicar sus obras.

Existe un importante problema editorial. No hay editoriales especializadas que promuevan publicaciones. En algunos casos han de ser los propios grupos los que, con gran estrechez de medios, se preocupen de la difusión de los textos.

"No hay en Valencia, prácticamente, editoriales que hagan teatro, tan sólo una que ha publicado sólo 11 volúmenes, en 9 ó 10 años. Has de tener mucha vocación o ser un loco de la vida para dedicarte a escribir. Cabe editar en Barcelona, pero me gustaría que se editase aquí. Envié algunas cosas, pero me dijeron que publicaban cinco o seis cosas al año: cuatro son de la casa, seguro; una traducción, casi seguro, con lo que queda una publicación a repartir entre todos los demás. Y es la más prestigiada o con mejor planificación a nivel de promoción y la más regular. Me suponía esperar... Además reconozco en mí mismo una deficiencia real, no sé vender". "Las comunicaciones teatrales han aumentado. Tienes los cuadernos de la Escola Dramática Gallega, que van por el n.º 44, lo cual en Galicia supone un récord casi inigua-

lable. Tienes una tirada de 2.000 ejemplares. El secreto del éxito de esos cuadernos puede ser el precio módico de 50 ptas. Tratan de cubrir los campos desatendidos dentro del teatro gallego. Estamos tratando de introducir piezas breves, que aquí no había, y eso tiene mucha incidencia como factor infraestructural. A la hora de pensar en el teatro gallego se debe considerar que no sólo es para profesionales sino que también están aquellos grupos que se van formando en los institutos, barrios... y que crean ambiente. No existía en Galicia un tipo de publicación breve salvo estos cuadernos. Venían a la Escola gente de grupos aficionados que demandaban un tipo de teatro muy especial, breve, con pocos personajes, sin complicaciones escenográficas... un teatro muy específico. Pero no sólo nos limitamos a este tipo de trabajo, sino que estamos intentando recuperar piezas del teatro gallego, dentro de su historia".

Las obras disponibles corresponden a "otro momento" socio-cultural de escasa resonancia en la actualidad.

"Porque desde el 36 hay muy poco y muy señalado literariamente. De antes del 36, que era otro momento muy distinto, de recuperación idiomática, los intentos teatrales eran más que nada actos voluntarios para instalar el idioma en la vida cultural. Pero la mayoría quedan lejos de la sensibilidad contemporánea.

# LO SIGALIPTICO MUSICAL

TEATRO MEDIA

Por otra parte, hubo cantidad de escritos y obras en los años 70, y la mayoría de ellas quedaron inéditas, hubo muchos concursos por aquella época, hubo obras políticas, de propaganda, de ocasión, obras escritas muy rápidamente".

El problema literario se manifiesta en dificultades de léxico en la creación de calidad y dificultades de lenguaje de cara al público.

"Con vicios muy arraigados de actualidad y personajes y ambientes reconocibles, requiere un lenguaje, también (una lengua) fácilmente reconocible por parte del espectador. Pero aquí la tradición es de sainete. ¿Qué léxico usas, qué estructuras, qué fonética se va a trabajar después en el escenario, qué giros...? Es un problema lingüístico muy serio. El espectador (el lector) está condicionado por todo esto, y a la vez el escritor está condicionado por los niveles de lenguaje del espectador. Implica que hay que dominar mucho la lengua. Este problema no se lo han acabado de plantear los escritores: el teatro se usa más como un problema ideológico. Hay escritores importantes por su oferta temática, pero sin valor desde el punto de vista lingüístico". "Fuera de Valencia hablan muy poco castellano y muy mal, hablan valenciano no culto, entonces cuando le pones valenciano culto en escena, tampoco es el que hablan en casa".

Hay también problema de estreno que

dificulta el reciclaje entre el creador y su público.

"El autor teatral a lo largo de los últimos 15 ó 20 años ha tenido un problema grandísimo porque no ha podido estrenar, porque aquí no había producción de espectáculos. Entonces es muy significativo que Valencia hasta los años 60 ha tenido compañías propias estatales. En torno a esta gente ha habido un núcleo de autores que han podido escribir en la época de anteguerra y de postguerra, pero al desaparecer el núcleo de producciones aquí, ¿dónde estrenas?". "Antes de la guerra hubo teatros especializados en la producción en valenciano aunque fueran sainetes; había una demanda de textos. Después de la guerra, el autor en valenciano no puede seguir escribiendo, y el de textos en castellano, ante la dificultad de estrenar aquí, tiene que irse a Madrid o pierde la vocación". "No hay, además, posibilidad de contrastar con el público de un modo habitual. No me interesa la opinión del crítico. Me importa si el público va o no, y qué tipo de público". "No se puede experimentar excesivamente con los niveles de lenguaje, con los mecanismos...".

En consecuencia, la producción teatral ha de servirse, en la mayoría de los casos, de adaptaciones de textos "no actuales" y de traducciones, además de la propia creación colectiva o del director del grupo.

"Hemos indagado en busca de textos, pero hemos encontrado muy poco. Se está haciendo bastante en textos infantiles, incluso hay obritas muy interesantes todavía inéditas. En realidad es en lo infantil en donde el teatro en euskera funciona". "Aquí el autor es Castelao y los nuevos autores son señores con dos aspectos, una gran moral, un gran heroísmo, pero que no dan la talla suficiente". "Nos servimos un poco de todo, pero casi siempre de traducciones y adaptaciones. En el caso de "La riada" se trató de una creación colectiva entre tres personas". "En Galicia ocurre un fenómeno curioso; los autores que escriben teatro son autores integrados en compañías de teatro. En los casos que conozco, en el caso de Magan, que es bastante desconocido, por pudor tenía sus obras guardadas. En realidad son escritores más que autores de teatro lo que hay en Galicia, escritores a los que a veces se les pide que escriban teatro. En el caso de nuestra compañía hemos pedido a siete escritores gallegos que nos escriban un tema entre los siete, un espectáculo de ciencia-ficción como reflejo de la situación en el mundo actual. Se trataba precisamente de un intento para incorporar tema y aliento contemporáneo a la programación teatral, porque efectivamente la dramaturgia gallega no es que sea escasa, lo que pasa es que es de una época determinada".

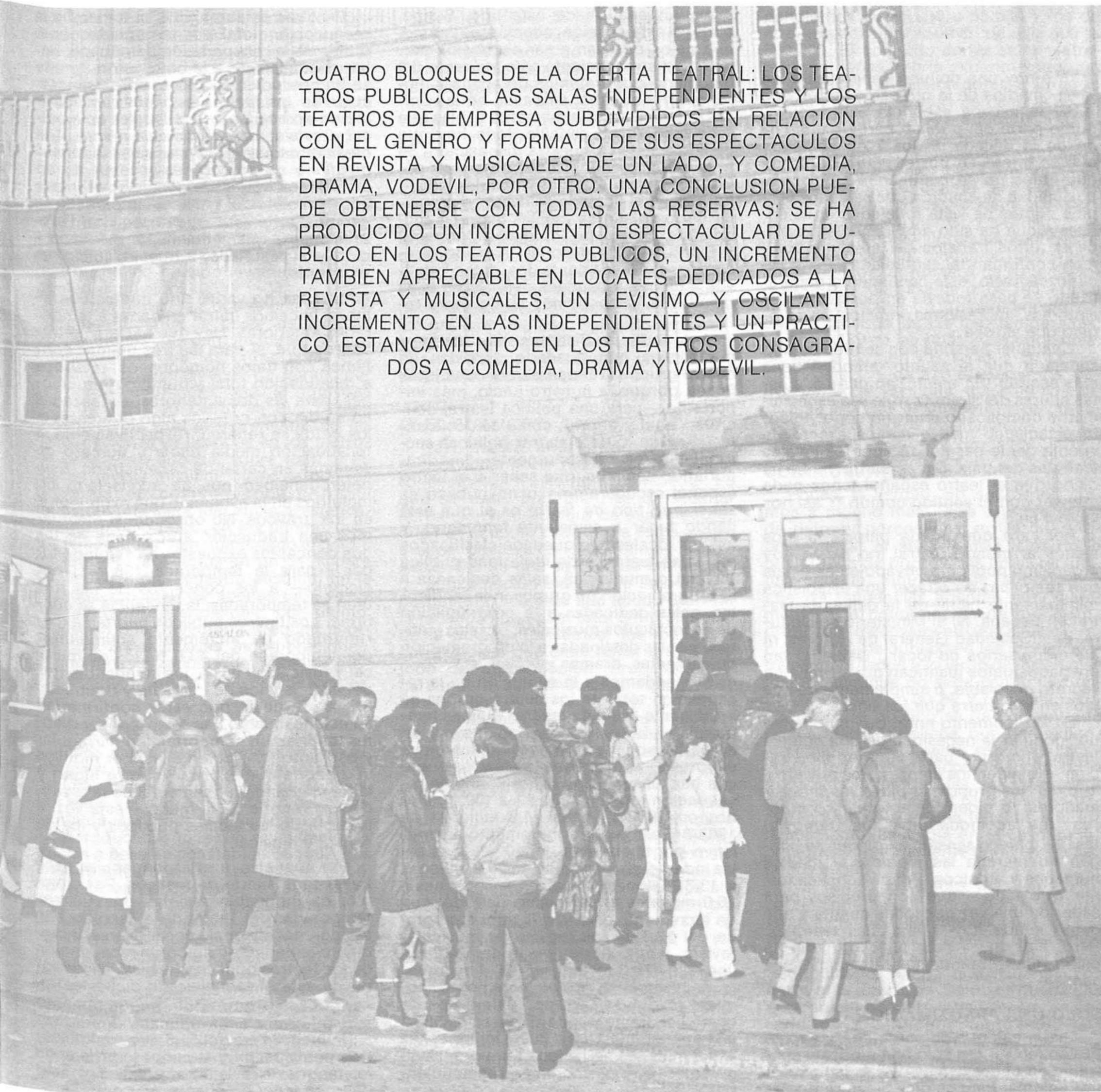
# UNA APROXIMACION A LA DEMANDA TEATRAL

ALBERTO FERNANDEZ TORRES  
Y JOSE MARIA SULLEIRO

NO EXISTEN DATOS REALES Y CIENTIFICAMENTE FIA-  
BLES DE LA DEMANDA TEATRAL EN ESPAÑA. EL MEDIO  
TEATRAL SE SIGUE GUIANDO POR IMPRESIONES SUB-  
JETIVAS Y POR APROXIMACIONES MAS O MENOS RA-  
CIONALES. DESDE EL COMIENZO DE ESTA PUBLICA-  
CION HEMOS DADO UNA IMPORTANCIA NOTABLE AL  
UNICO INDICADOR DE DICHA DEMANDA, EL "CHIVATO"  
DE TAQUILLA, PESE A SU ARTESANAL Y DEFICIENTE  
SISTEMA DE RECOGIDA DE DATOS FUNDAMENTAL-  
MENTE ECONOMICOS, A TRAVES DE LOS CUALES, Y  
TAMBIEN CON CIERTA PRECAUCION, RESULTA POSI-  
BLE CUANTIFICAR EL NUMERO DE ESPECTADORES.  
ESTE TRABAJO QUE CIERRA EL PRIMER CUADERNO  
DE NUESTRAS MONOGRAFIAS PRETENDE APRECIAR  
EL MOVIMIENTO DE ESPECTADORES EN TORNO A LOS



CUATRO BLOQUES DE LA OFERTA TEATRAL: LOS TEATROS PUBLICOS, LAS SALAS INDEPENDIENTES Y LOS TEATROS DE EMPRESA SUBDIVIDIDOS EN RELACION CON EL GENERO Y FORMATO DE SUS ESPECTACULOS EN REVISTA Y MUSICALES, DE UN LADO, Y COMEDIA, DRAMA, VODEVIL, POR OTRO. UNA CONCLUSION PUEDE OBTENERSE CON TODAS LAS RESERVAS: SE HA PRODUCIDO UN INCREMENTO ESPECTACULAR DE PUBLICO EN LOS TEATROS PUBLICOS, UN INCREMENTO TAMBIEN APRECIABLE EN LOCALES DEDICADOS A LA REVISTA Y MUSICALES, UN LEVISIMO Y OSCILANTE INCREMENTO EN LAS INDEPENDIENTES Y UN PRACTICO ESTANCAMIENTO EN LOS TEATROS CONSAGRADOS A COMEDIA, DRAMA Y VODEVIL.



Es hoy una opinión generalizada en medios de la profesión teatral que la escena española está recuperando parte del público perdido a lo largo de la década de los 70 o haciendo que se interesen por el teatro personas que antes no se planteaban siquiera la posibilidad de acudir a una sala. Los propios puntos de vista reflejados en la encuesta que ha sido ampliamente recogida en otros trabajos del presente volumen confirman tal sentimiento. Pero, reconozcámoslo, este sentimiento generalizado se basa todavía en poco más que síntomas, impresiones, indicios... Y es lógico que así sea.

Cualquier persona con sentido común señalaría que el asunto tampoco tiene más secreto. En efecto, no parece, a estas alturas del siglo XX, que sea especialmente complicado tener un conocimiento estadístico más o menos exacto de cuánta gente pasa al año por los locales teatrales del país. Sin embargo, nadie ha dicho que el teatro español tenga nada que ver con el sentido común. Y así nos luce el pelo.

Por raro que pueda parecer a ojos ajenos al mundo teatral, no existe hoy organismo público o privado en este país que sea capaz de ofrecer una estadística mínimamente fiable de la demanda teatral en España. Ni el Ministerio de Cultura, ni la Sociedad General de Autores, ni los empresarios de local... Nadie. O tan preciados datos justifican por su valía un secreto inviolable, o simplemente no hay dios en esta tierra que los posea.

En un momento en el que se plantea por doquier la necesidad de una política teatral eficaz por parte de la Administración —lo piden los empresarios privados, lo piden los grupos, lo piden los programadores, lo piden los actores, los autores, los acomodadores, los tramoyistas...—, parece sensato exigir que se pongan en marcha las medidas y medios humanos y técnicos —nada sofisticados, por otro lado— que son precisos para saber de una vez por todas cuánta y qué gente acude hoy a las salas teatrales. Pero, hay que insistir en ello, nadie ha dicho que el mundo teatral español sea sensato...

### SOLO UNA APROXIMACION

Las líneas que siguen a continuación pretenden ser tan sólo una modesta contribución al desvelamiento de tan ancestral enigma. Esto se dice siempre que se

inicia un análisis de este tipo. Bueno, pues en esta ocasión, además, es verdad. Los datos que van a ser expuestos permiten un conocimiento sólo indirecto del fenómeno que tratamos de analizar. Pero, al fin y al cabo, se basan en las únicas estadísticas mínimamente fiables que —de manera no sencilla, todo hay que decirlo— están a nuestra disposición. Se trata de las recaudaciones obtenidas por los diferentes estrenos teatrales según figuran en el llamado "chivato" de taquilla de los distintos locales teatrales madrileños. La revista "Pipirijaina", primero, y EL PUBLICO, después, han ido ofreciendo periódicamente los datos relativos a dichas recaudaciones. Sobre tales resultados, proponemos la siguiente reflexión.

Ante todo, las distintas salas teatrales madrileñas han quedado divididas en cuatro grupos. Tal operación viene justificada porque, a nuestro juicio, más importante —para una política teatral concreta, "aquí y ahora", como se decía antes, cuando lo de elaborar políticas sectoriales parecía hasta urgente—, más importante, decimos, que saber si el teatro español recupera/crea o no público es saber *qué tipo de teatro* es el que está dando lugar a semejante fenómeno. Y así, los locales han quedado clasificados en: salas teatrales de titularidad pública (estatal o municipal), salas dedicadas a la programación de grupos independientes, salas dedicadas a la programación de espectáculos musicales, revistas y afines, y salas destinadas a la programación de comedias, dramas y vodeviles.

Si atendemos a la evolución de la recaudación total de los cuatro grupos de locales a lo largo de las tres últimas temporadas —las únicas para las que existen datos homogéneos, luego explicaremos el porqué—, vemos que los teatros públicos han pasado de 56,3 millones de recaudación total en 1981/82, a 102,1 millones en 1982/83 y a 224,9 millones de 1983/84, esto es, un incremento acumulativo por temporada del 100 %. Las salas independientes bajan de 20,2 millones a 13,6 millones y vuelven a subir hasta 26,0 millones en el mismo período, con un incremento acumulativo por temporada del 13,5 %; los locales de musical y revista, por su parte, pasan de 522,2 millones, a 676,3 millones y 900,4 millones, respectivamente, con un incremento acumulativo del 31,3 %; por último, los de comedia, drama y vodevil, pasan de 383,1 millones en 1981/82 a 360,2 millones y a 418,3 millones en las dos temporadas siguientes, con un incremento acumulativo del 4,5 %.

En otras palabras, que, si tomamos la recaudación total por temporada como índice de la recuperación de público, habremos de llegar a la conclusión de que se ha producido *un incremento espectacular en los teatros públicos, un incremento apreciable en los locales de musical y revista, un levísimo incremento —de carácter oscilante— en las salas independientes y un práctico estancamiento en las salas privadas de comedia, drama y vodevil*. En los gráficos impares que acompañan a este artículo, se intenta representar esquemáticamente esta evolución y el resultado, a nuestro juicio, es elocuente.

La cosa no varía, sino que se confirma, si hacemos entrar en danza a temporadas anteriores. Hay que hacer la salvedad de que, si para las tres últimas contamos con datos homogéneos, referidos a recaudación total y número de funciones, para las dos anteriores —realizadas en su día con criterios algo diferentes— los datos se refieren, respectivamente, a recaudación media diaria y número de semanas en cartel de cada estreno. Esta heterogeneidad nos ha aconsejado no incluirlos en la evolución que exponemos en los gráficos. No obstante, si efectuamos una traducción aproximada de los dos conceptos expuestos en segundo lugar —para la temporada 1980/81, por ejemplo— a los conceptos de las tres últimas temporadas, la tendencia se confirma. Los teatros públicos habrían experimentado un incremento acumulativo por temporada del 43,6 %, los de musical y revista del 58 %, los independientes del 48,2 % y los de comedia y drama del 2,1 %. Es decir, que éstos confirmarían su estancamiento, las salas independientes tendrían un comportamiento irregular y oscilante (clásico en ellas, por motivos que habría que explicar en otro lugar) y la recuperación fundamental de la recaudación vendría de la mano —esta vez, a la par— de los locales públicos y los de revista y musical.

Por supuesto, a estas tendencias cabe hacer toda suerte de matices. Por ejemplo, es indudable que las dos últimas temporadas del Teatro de la Zarzuela han tenido una influencia decisiva en el incremento experimentado por la recaudación de los teatros públicos (si bien, eliminando de ésta el taquillaje de dicho teatro, seguimos obteniendo un incremento acumulativo en las últimas temporadas nada menos que del 51,6 % para los teatros públicos, muy superior todavía al de los teatros de revista y musical). También hay que tener en cuenta, en contraparti-

da, que en la última temporada los teatros públicos asumen la programación de una antigua sala independiente, la Olimpia, caracterizada hasta ahora por sus altibajos recaudatorios, como todo local independiente. Asimismo, es cierto que el precio de la butaca ha experimentado en las últimas temporadas un incremento relativo mayor en los locales públicos —si incluimos en ellos el Teatro de la Zarzuela— que en el resto, pero no lo es menos que, si no incluimos a dicho local (que por sus características y género resulta obviamente especial), ocurre que el incremento de los precios en el teatro público ha sido levemente menor que en el privado...

En definitiva, las diferencias son de tal magnitud que, a pesar de cuantas correcciones puedan incluirse, y aun considerando que las cifras a las que llegamos probablemente no serán, por las causas apuntadas, todo lo rigurosas que debieran, lo cierto es que parece incontestable que el incremento de las recaudaciones se produce en los teatros de propiedad pública, sobre todo, y en los de revista/musical, mientras que los privados de comedia/vodevil/drama muestran una clara tendencia al estancamiento (como poco, en las últimas cuatro temporadas, han aumentado el precio en términos absolutos en un 54 % para conseguir un incremento absoluto de la recaudación total de apenas un 4 %); y las salas independientes, por último, muestran una trayectoria irregular acorde con las sucesivas incorporaciones, abandonos forzados y cambios de gestiones que ha sufrido este tipo de locales.

### CORRECCIONES

Estos datos resultan aún más concluyentes si precedemos a ciertas correcciones habituales en este tipo de análisis. Por ejemplo, eliminar el efecto distorsionante causado por la inflación. En efecto, si traducimos todas las recaudaciones totales a pesetas constantes de 1982, nos encontramos con que los locales públicos alcanzan un incremento acumulativo del 70,9 % a lo largo de las últimas tres temporadas y de sólo el 16,1 % los locales de revista/musical, mientras que los otros dos grupos de locales sufren variaciones acumulativas de signo negativo: del —3 % los locales independientes y del —10,6 % los locales privados de comedia/drama. La diferencia entre la evolución en pesetas corrientes y pesetas constantes se encuentra asimismo reflejada esquemáticamente en los gráficos de número impar.

Con el objeto de hacer más evidente la evolución experimentada por estos locales, hemos acudido a representar gráficamente las variaciones positivas o negativas que han experimentado porcentualmente las recaudaciones de cada temporada en comparación con la temporada inmediatamente precedente. Es lo que recogen los gráficos de número par. Puede comprobarse en ellos más claramente la tendencia marcadamente alcista de los locales de musical/revista y, sobre todo, la de los teatros públicos, que experimentan crecimientos espectaculares, así como las oscilaciones de las salas independientes y la tendencia al estancamiento de los locales de comedia/drama/vodevil. Como en el caso de los gráficos impares, han sido representadas en cada gráfico par las variaciones por temporada en pesetas corrientes y en pesetas constantes.

### ¿Y EL PÚBLICO?

Pero hasta ahora hemos hablado exclusivamente de recaudaciones, dinero, pesetas... Y esto no es suficiente. Lo que se trata, más bien, es de intentar aproximarse al número de espectadores que han acudido cada año a estos cuatro grupos de locales. Para ello, y aun a sabiendas de que se trata de un método de aproximación indirecto e incompleto, no hay otro remedio que acudir a dividir la recaudación anual total entre el precio de la butaca. Insistimos: los matices y correcciones que cabe hacer a este método de aproximación, profundamente garbancero, son innúmeras. Pero no hay otro a mano.

Si operamos así, resulta que los locales públicos habrían incrementado el número de espectadores a lo largo de las tres últimas temporadas a un ritmo *acumulativo* por temporada del 47,9 %; los locales de revista/musical, a un ritmo *acumulativo* del 20,7 %; los independientes, a uno del 5 %; y, por último, los de comedia/drama/vodevil habrían experimentado una pérdida de espectadores del —6 % *acumulativo*. En términos absolutos, los de los teatros públicos habrían aumentado su público en un 118 %, los de revista/musical en un 48,2 %, los de teatros independientes en un 11,1 % y los de comedia/drama habrían experimentado una pérdida de espectadores del —12,3 %. Arriesgándonos, podríamos decir que los primeros habrían pasado de unos 175.000 a unos 385.000 espectadores anuales al término de las tres temporadas, los de revista/musical de 580.000 a 865.000, los de salas inde-

pendientes de 55.000 a 65.000 y los de comedia/drama/vodevil de 635.000 a 560.000. El conjunto de las salas teatrales madrileñas habría experimentado un crecimiento de espectadores a lo largo de las tres temporadas cercano al 30 %: de alrededor de 1.500.000 a casi 1.900.000.

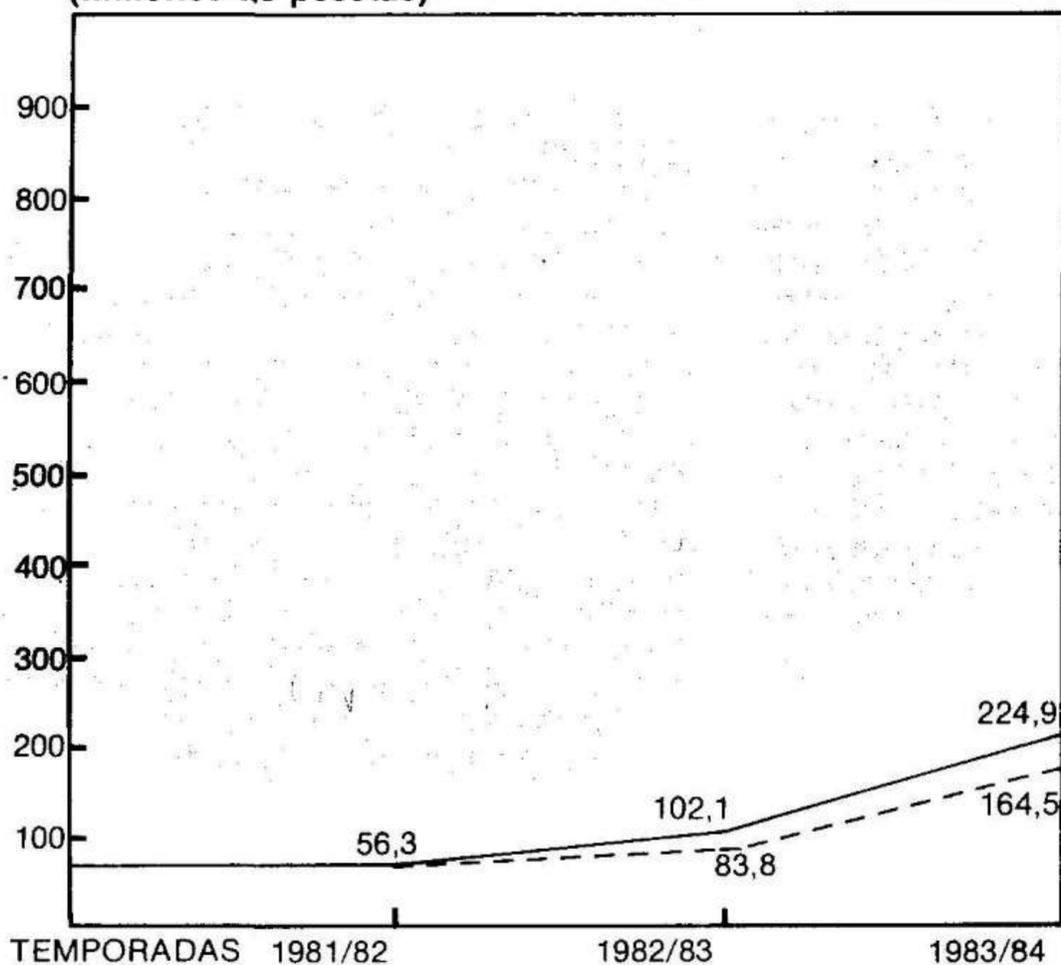
Por último, si atendemos al número de espectadores por cada función —en otras palabras, a cuánto se llenan las salas—, obtendremos mediante la bastarda operación ya citada, y dividiendo el número hipotético de espectadores por el número total de funciones, datos bastante jugosos: el número de espectadores por función pasa de unos 185 a unos 160 en los locales de drama/comedia/vodevil a lo largo de las tres temporadas; de 165 a 139 en las salas independientes; de 432 a 331 en los locales de comedia/revista;... y de 378 a 432 en los teatros públicos. En suma, que *sólo en este caso se produce un aumento* en el número de espectadores por función.

### CONCLUSIONES

Pocas, la verdad, no nos arriesgaremos a mucho más. Pese a la profusión de datos y porcentajes, no resulta prudente llevar el análisis más lejos de lo que la falta de rigor de las cifras reclutadas permite. Simplemente, subrayamos que las tendencias apuntan muy claramente a la confirmación de que se ha producido efectivamente una acusada recuperación de público en los locales teatrales madrileños a lo largo de las últimas temporadas que no sería osado fijar entre un 25 % y un 30 %. Y que esta recuperación de público se ha concentrado en los teatros públicos, que han experimentado un incremento espectacular, y en los teatros dedicados a espectáculos musicales; mientras, las salas independientes y los locales de comedia/drama/vodevil reflejan una tendencia al estancamiento, oscilante en el caso de las primeras y notoriamente firme en el caso de los segundos.

No iremos, en efecto, más lejos. Probablemente, estas conclusiones no gustarán a muchos. Indudablemente, los criterios y métodos de análisis que hemos seguido podrán estar sujetos a discusión. Seguramente, habría que hacerlos con datos más rigurosos. Sólo nos queda una cura en salud: se trataba —como hemos repetido machaconamente— de una aproximación. Y, además, el que tenga datos mejores que los ponga a disposición de todo el mundo de una bendita vez.

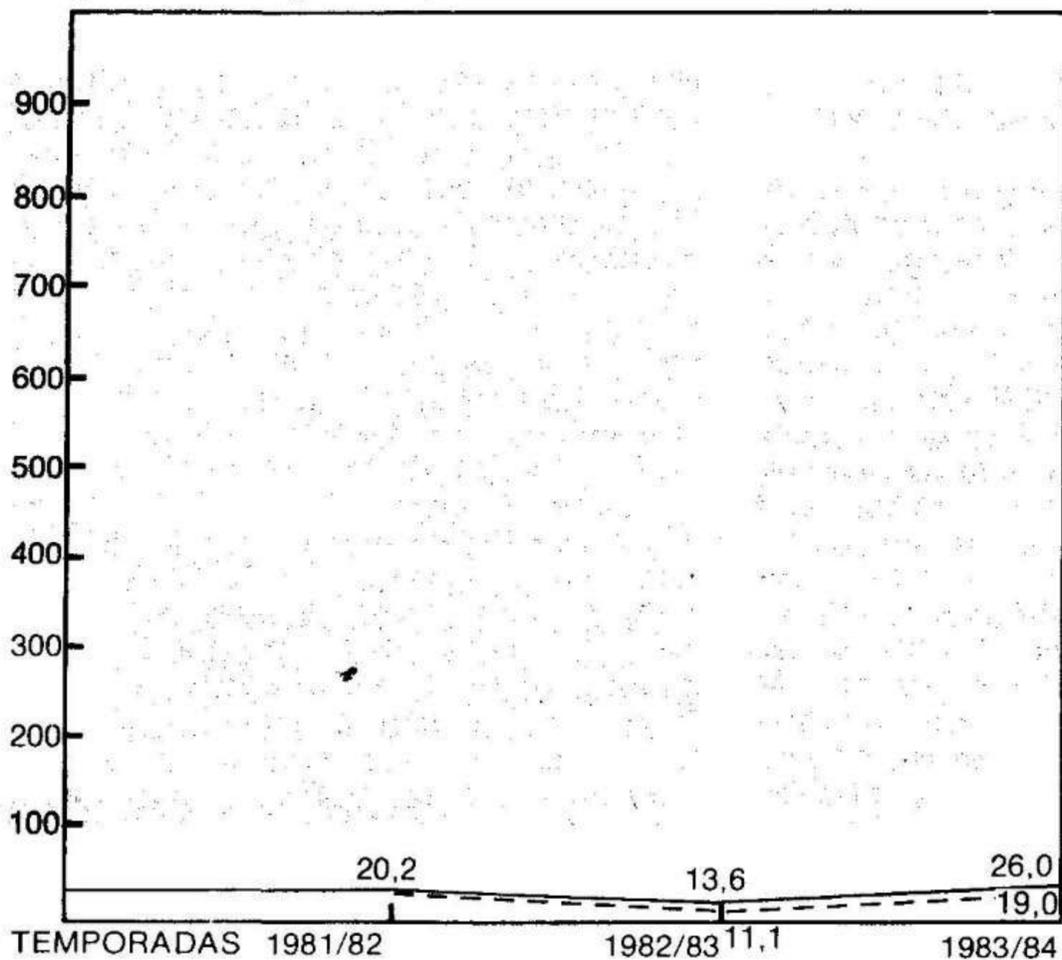
**TEATROS PUBLICOS**  
**RECAUDACION TOTAL POR TEMPORADA**  
 (Millones de pesetas)



TEMPORADAS 1981/82 1982/83 1983/84  
 — en ptas. corrientes.  
 -- en ptas. constantes de 1982.

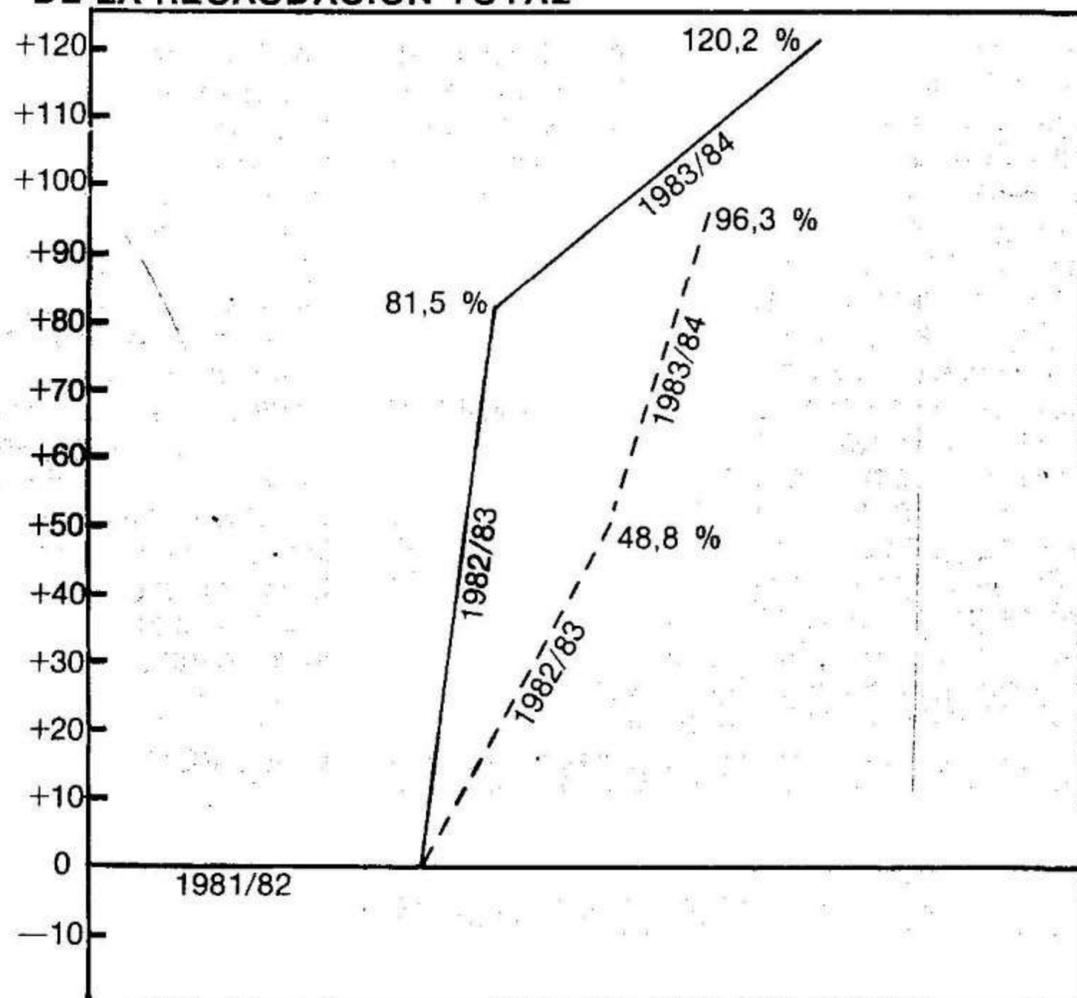
68

**SALAS INDEPENDIENTES**  
**RECAUDACION TOTAL POR TEMPORADA**  
 (Millones de pesetas)



TEMPORADAS 1981/82 1982/83 1983/84  
 — en ptas. corrientes.  
 -- en ptas. constantes de 1982.

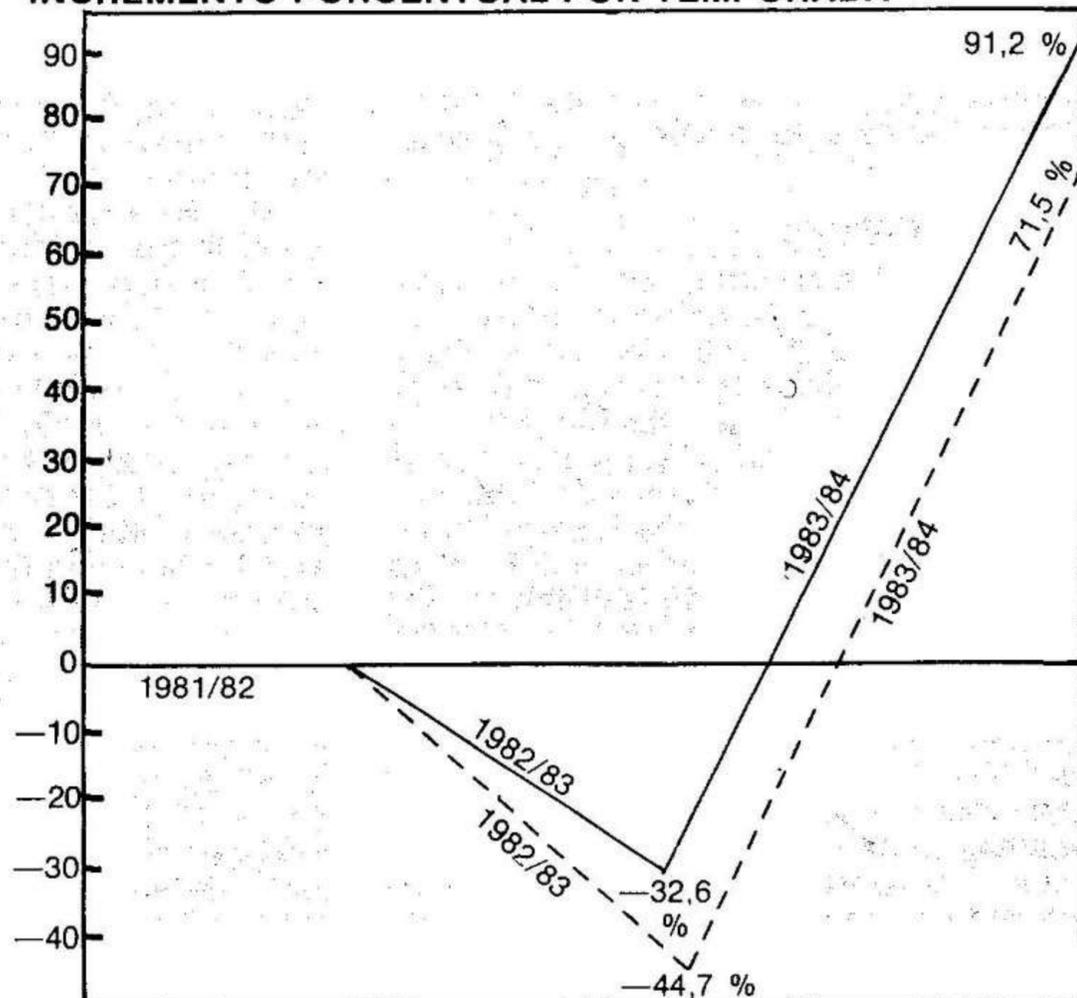
**TEATROS PUBLICOS**  
**INCREMENTO PORCENTUAL POR TEMPORADA**  
 DE LA RECAUDACION TOTAL



— en ptas. corrientes.  
 -- en ptas. constantes de 1982.

2

**SALAS INDEPENDIENTES**  
**INCREMENTO PORCENTUAL POR TEMPORADA**

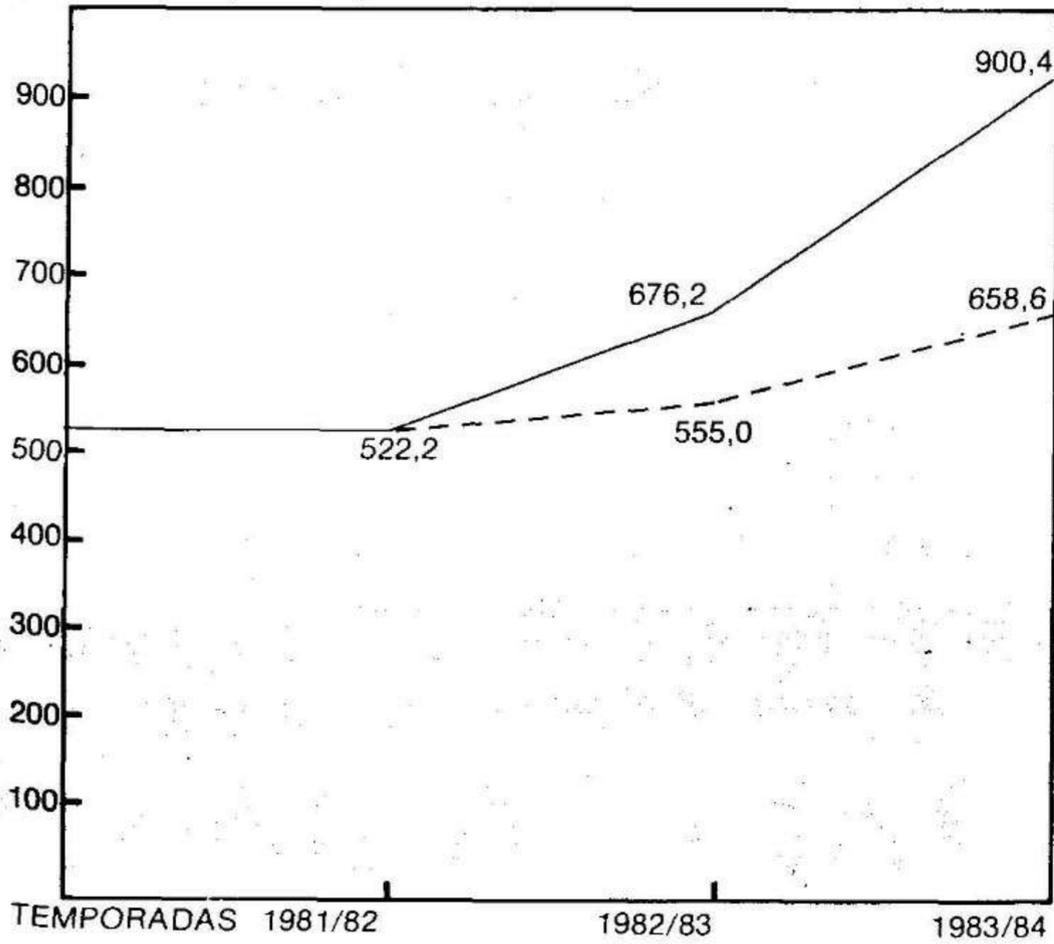


— en ptas. corrientes.  
 -- en ptas. constantes de 1982.

4

**REVISTA/MUSICAL**  
**RECAUDACION TOTAL POR TEMPORADA**  
 (Millones de pesetas)

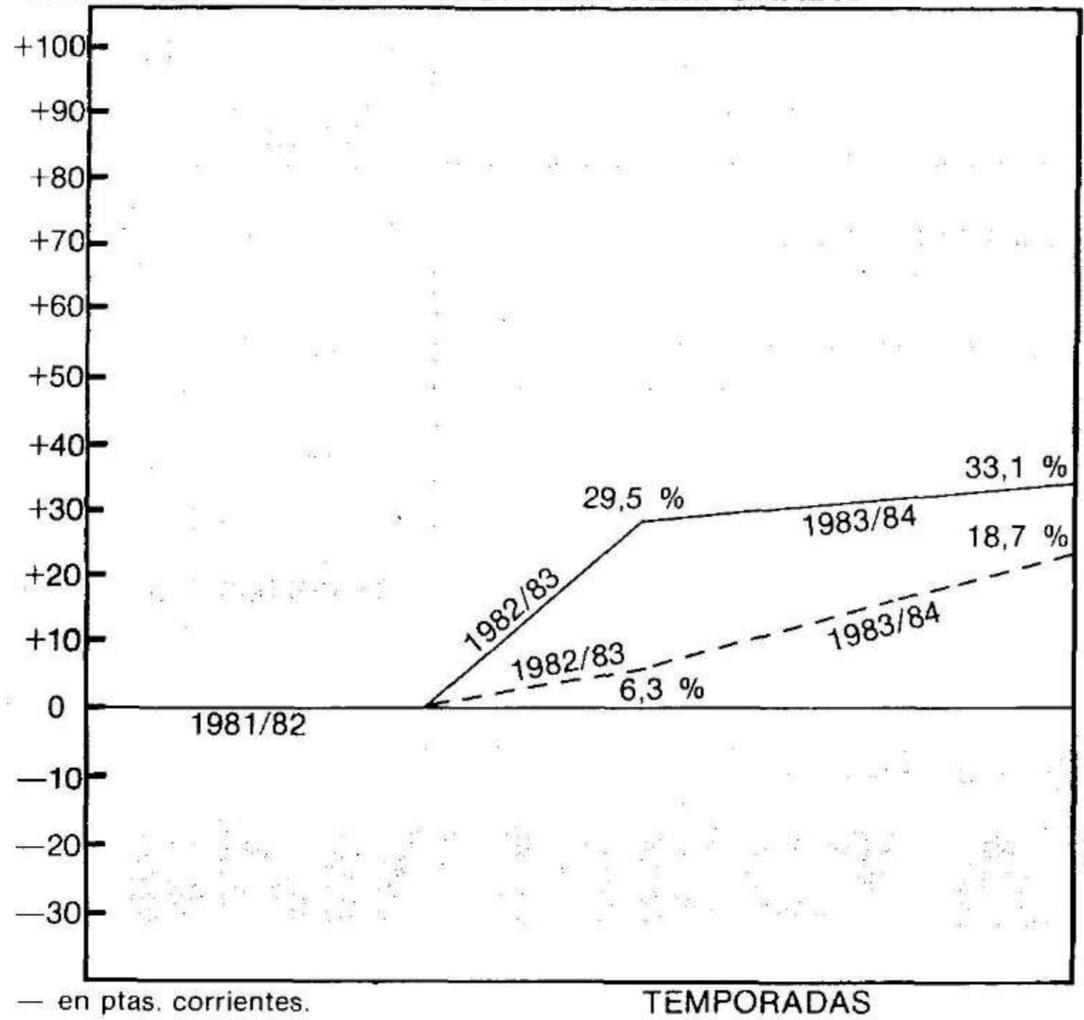
5



— en ptas. corrientes.  
 - - en ptas. constantes de 1982.

**REVISTA/MUSICAL**  
**INCREMENTO PORCENTUAL DE TEMPORADA**

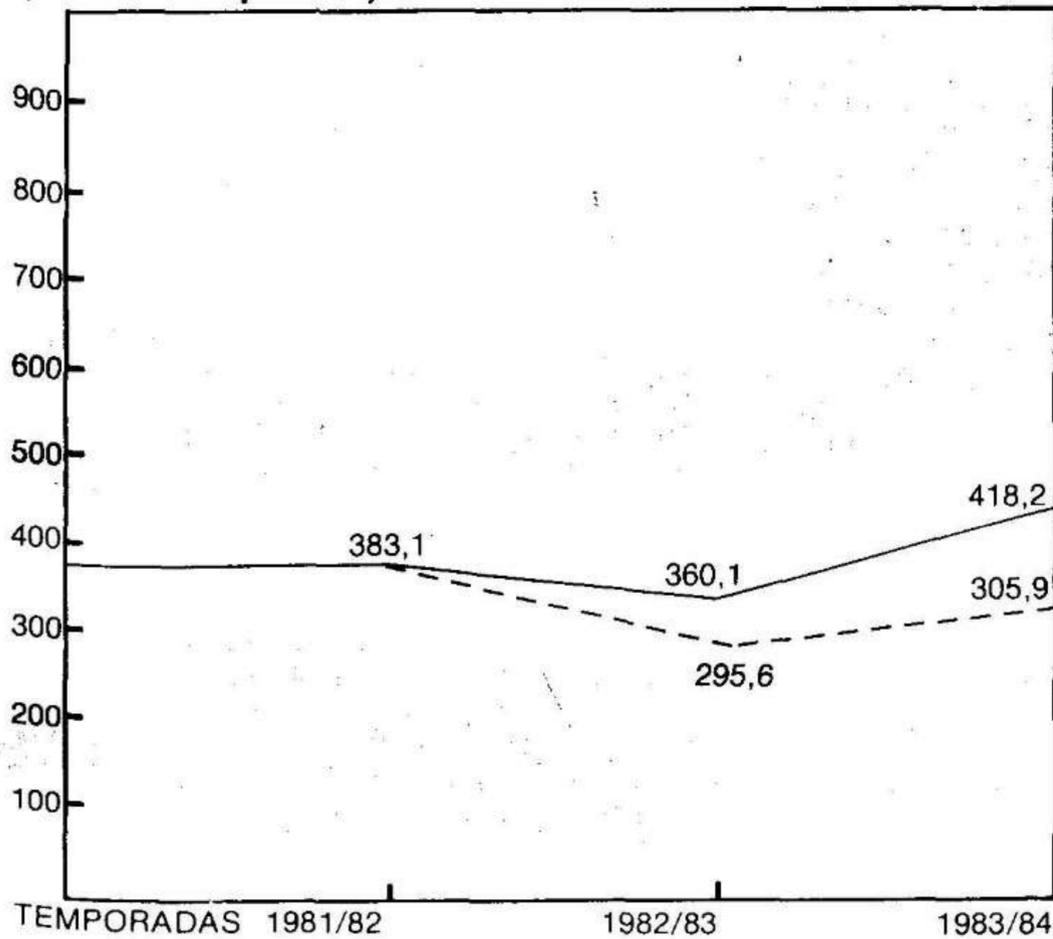
6



— en ptas. corrientes.  
 - - en ptas. constantes de 1982.

**COMEDIA/DRAMA/VODEVIL**  
**RECAUDACION TOTAL POR TEMPORADA**  
 (Millones de pesetas)

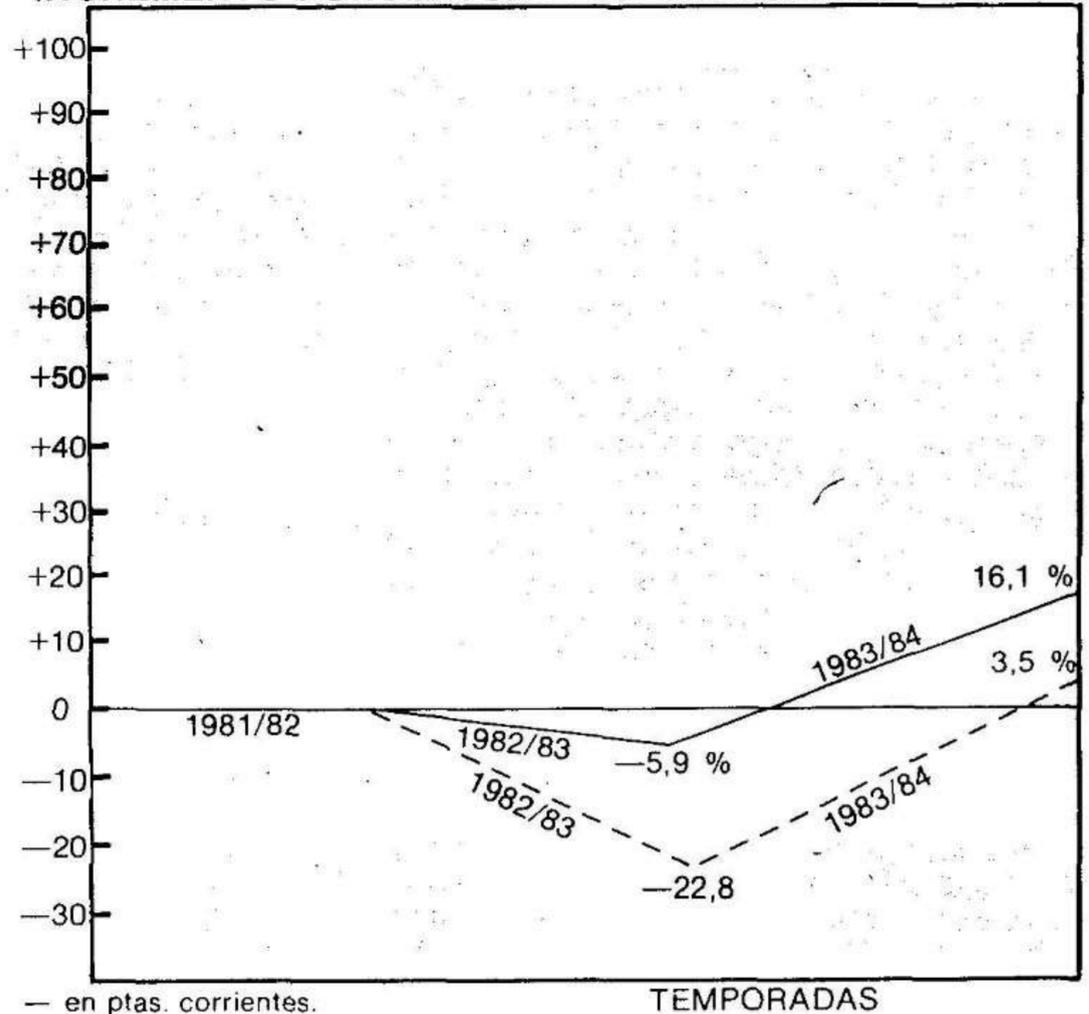
7



— en ptas. corrientes.  
 - - en ptas. constantes de 1982.

**COMEDIA/DRAMA/VODEVIL**  
**INCREMENTO PORCENTUAL POR TEMPORADA**

8



— en ptas. corrientes.  
 - - en ptas. constantes de 1982.

69

## COMPORTAMIENTO DEL PUBLICO EN LAS TRES ULTIMAS TEMPORADAS

	Recaudación total (en pesetas)			Precio medio ponderado de butaca (en pesetas)			Número total de funciones		
	1981/82	1982/83	1983/84	1981/82	1982/83	1983/84	1981/82	1982/83	1983/84
Teatros públicos	56.265.808 <sup>1</sup>	102.133.638 (15.345.350) <sup>2</sup>	224.878.600 (95.488.425) <sup>2</sup>	318 <sup>1</sup>	363	581	468 <sup>1</sup>	826	895
Teatros independientes	20.192.770	13.613.830	26.030.400	356	413	412	345	341	453
Teatros de revista y espectáculos musicales	522.205.637	676.250.478 <sup>3</sup>	900.427.000 <sup>3</sup>	895	904	1.042	1.351	1.956	2.611
Teatros privados de comedia, drama y vodevil	383.118.000	360.186.140	418.262.368	603	686	751	3.416	4.389	3.523

<sup>1</sup> No está incluido el Teatro de la Zarzuela, que llevó adelante en esta temporada una programación más escasa e irregular que en las dos posteriores.

<sup>2</sup> Recaudación del Teatro de la Zarzuela, incluida en el total.

<sup>3</sup> Fuerte incremento en esta temporada del número de locales que acogen a espectáculos musicales y fuerte aumento del número total de estrenos de este tipo en relación con la anterior.

# PREPARATIVOS PARA UNA ENCUESTA

71

A. F. T. y J. M. S.

Como continuación del *informe cualitativo*, cuyo contenido y desarrollo ha sido ampliamente expuesto en las páginas anteriores, el equipo MARGEN se propone poner en marcha una *encuesta* destinada a evaluar la actitud de los distintos segmentos del público potencial ante el hecho teatral.

La ficha que va a servir de base a esta encuesta está diseñada siguiendo las conclusiones extraídas del *sondeo cualitativo*. La ventaja, obviamente, es que permite una solución de continuidad con lo recogido en esta última. El inconveniente, que en el caso de que los resultados porcentuales no confirmen algunas de esas conclusiones, podría producirse

un incómodo sesgo, si bien no parece que éste invalidara en absoluto los datos finales consolidados.

El primer grupo de preguntas, como es normal en este tipo de encuestas, está encaminado a identificar al entrevistado desde el punto de vista social y económico. Son preguntas relativas al tipo de población y barrio en el que vive, edad, estado civil, instrucción, etc., por un lado, y las referentes a su situación económica, por otro: tipo de empleo, razones del desempleo si es que el entrevistado se encuentra en paro, cuantía de los ingresos de la unidad familiar, etc.

Un segundo bloque de cuestiones se centran en la distribución del tiempo de

ocio del encuestado. Ante todo, el dinero que destina a gastos de ocio y el tipo de actividades culturales o de formación —si lleva a cabo alguna— que desarrolla en su tiempo libre. A continuación, la ficha intenta analizar el lugar que ocupa en él la asistencia al teatro o, si se prefiere, el grado de preferencia que tiene para él el teatro en relación con otras formas de ocio. En particular, las preguntas se centran en un aspecto que se puso de manifiesto con especial insistencia en la *investigación cualitativa*: la influencia que ejercen los espacios dramáticos de TV sobre la concepción que del teatro tiene el encuestado. Aparecen expuestas, asimismo, las diferentes circunstancias esgrimidas por los encuestados durante la *investigación realizada* que concurren de forma primordial cuando deciden asistir a un local teatral, es decir, por hábito, invitación de terceras personas, por celebración de algún acontecimiento o fiesta ocasional, por atender a parientes o amigos que vienen de fuera, etc.

El resto de la encuesta —alrededor del 50 % de las preguntas— parecen fundamentalmente apropiadas para aquellos entrevistados que con alguna frecuencia, por escasa que sea, acuden a un espec-

táculo teatral. Es decir, que afectan esencialmente al anillo de público habitual o recuperable, de modo que el resultado de las cuestiones podría permitir una mejor identificación de las razones que poseen quienes ya van, empiezan a ir o vuelven a ir al teatro para dedicar a éste una parte de su tiempo de ocio.

Las tres primeras preguntas de esta segunda parte pretenden identificar el "gusto teatral" del encuestado: las obras que más y menos le agradaron de la temporada 83/84 y los montajes que más le han hecho disfrutar desde que va al teatro. La ficha continúa profundizando en esta vía: se centra a continuación en los elementos teatrales que actúan de "reclamo" para el espectador, esto es, tema del espectáculo, género, autor, horarios, precio de la butaca, etc., con especial insistencia en el tipo de género teatral que más atrae —o más repele— al entrevistado. Inmediatamente después, las preguntas permiten identificar simultáneamente el "gusto teatral" y el grado de información de la persona encuestada, si bien se trata de puntos más apropiados para un espectador teatral más o menos asiduo, ya que es cuestionado

sobre los tres autores que más le gustan, los tres actores a los que más admira, los tres directores teatrales que más le atraen y los grupos de teatro que conoce. Por último, y para terminar con este bloque sobre el "gusto teatral", la encuesta hace una breve referencia a la cuestión de las salas, preguntando al entrevistado sobre el horario y día que le resulta más favorable para asistir al teatro y las razones —si las hay— que le hacen mantener una cierta fidelidad a un local concreto.

El siguiente área de temas abordado por la ficha se refiere a la opinión indirecta del entrevistado sobre la situación actual del teatro en España en relación con su demanda e, incluso, con etapas anteriores. Se le pregunta, por ejemplo, sobre si las obras representadas actualmente tienen mayor o menor calidad que las de épocas anteriores o sobre la calidad media de los actores, autores, directores, escenógrafos y grupos actuales. Con respecto a las salas, se requiere su opinión sobre el número de locales existentes (suficiente o no), su estado de conservación y mantenimiento y la eficacia de su infraestructura.

Por último, los dos bloques de preguntas finales se centran en la relación que mantiene el entrevistado con el hecho teatral o, en terminología de la encuesta, sobre la "noticia teatral". En otras palabras, cómo se produce el conocimiento sobre el hecho teatral: a través de qué vías (prensa, radio, TV), con qué motivo (obra, tema, actor, autor) y en qué medida la "noticia teatral" ocupa una parte de las conversaciones cotidianas que mantiene el entrevistado. Para finalizar, la ficha, tras proceder a identificar más concretamente las vías que hacen posible el conocimiento del hecho teatral, intenta averiguar en qué medida el encuestado está de acuerdo con que el teatro consiga una integración en la vida social. Particularmente, cómo concibe su propio grado de vinculación con el teatro y qué vías considera más convenientes para que las actividades teatrales entren a formar parte de la vida en la escuela y en el barrio en el que habita.

Como se puede deducir de este breve resumen, la ficha permite una cuantificación de buena parte de las cuestiones que fueron apuntadas en el *informe cualitativo*, intentando profundizar precisamente en los aspectos que ésta puso al descubierto. Tres riesgos, no obstante, son posibles: el sesgo derivado de ser una encuesta muy centrada en el hecho teatral, que puede eliminar al sector de público potencial no habitual; las diferencias de resultados que arrojan un informe cualitativo y una encuesta sobre un mismo tema; y que el evidente —para el encuestado— objetivo de la misma pueda inducir a éste a reflejar inconscientemente una mayor información sobre el hecho teatral que la que realmente posee.



# PUBLICACIONES DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Con motivo de cada uno de sus estrenos, el Teatro de la Zarzuela edita un voluminoso programa donde se recogen interesantes materiales documentales relativos a cada producción de ópera o zarzuela, entre ellos el texto del libreto (en edición bilingüe original y castellana, cuando se trata de óperas extranjeras), así como estudios, documentos de época, figurines y bocetos de escenografía de cada espectáculo.



Información y pedidos:  
Teatro de la Zarzuela.  
C/. Jovellanos, 4. Madrid.  
Teléfs.: 221 65 19 y 221 65 10.



MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Música y Teatro

