

# Los duros de chocolate

Por Pedro Alvarez-Ossorio\*

**M**e pedís que escriba algo sobre los centros de producción públicos, sus posibles líneas de gestión y de pensamiento, mi modesta contribución al tema y aquellas reflexiones que desee aportar a este debate.

Bromeando os pregunté sobre la extensión del artículo y me hablasteis de que superara las cuatro páginas mecanografiadas. Os pregunté qué pasaría si me paso escribiendo y sale un libro, y con buen sentido del humor me ofrecisteis publicarlo. Espero no ser tan pesado que os obligue a aceptar vuestra oferta, pero por otra parte me cuesta trabajo pensar que un tema tan amplio sea capaz de resumirlo en corto espacio.

Hace dos años, cuando aún era director de la Unidad de Producción del CAT, escribí una ponencia para el congreso de la ADE, que desde otros presupuestos se acercaba al tema que nos trae hoy aquí. Entonces dije:

«No podemos hablar de producción pública frente a producción privada, estableciendo el paralelismo de que a la producción pública le corresponde una inversión pública y a la privada la equivalente privada. En nuestro país tanto las producciones públicas como las privadas, en un alto porcentaje, dependen de la inversión pública.»

Con los correspondientes datos económicos, entonces dejaba constancia de que en nuestro país, no existe una producción privada en el sentido lato del término; en mayor o menor medida el 90% de la producción profesional mantiene una dependencia económica del sector público. Hoy mantengo y me reafirmo en los mismos supuestos, por lo que cualquier reflexión sobre los centros de producción públicos podría hacerse extensiva en su gran mayoría a los llamados de producción privada.

No obstante, aunque en su desarrollo se confundan, los puntos de partida de las iniciativas privadas y públicas deberían

estar perfectamente diferenciados. La confusión entre unos y otros han llevado a no pocos falsos debates sobre el tema en nuestro país. El teatro, como cualquier arte, es un bien patrimonial, sometido por una parte a las leyes de oferta y demanda, pero también protegible por los poderes públicos tanto de una posible expoliación como de su posible desaparición por las duras leyes del mercado.

Para centrar el tema, me volveré a autocitar. También dije:

«La iniciativa privada se mueve entre una oferta cultural como bien ganancial y de subsistencia de amplios sectores profesionales y las particulares visiones estéticas de unos creadores que utilizan el teatro como un medio de comunicación artística a la búsqueda de una realización personal. Como complemento, las unidades de producción pública deben surgir para ampliar dicha oferta cultural, con criterios propios, formas autóctonas de producción y para la consecución de unos objetivos más amplios que los particulares de un creador, y en este sentido equilibrar la demanda pública con la oferta.»

En el marco de la cita anterior hago especial hincapié en el carácter de complementariedad que debería asumir la iniciativa pública. Olvidar este supuesto, condicionó ya desde su origen a los teatros públicos. La falta de apoyo para los colectivos privados existentes en los años de aparición de los centros dramáticos, y por el contrario el fuerte desembolso económico para estos, trajo consigo la desaparición de dichos colectivos de trabajo y el desmembramiento de la profesión; que a partir de ese momento adquirió un carácter aún más individualista y de feroz competitividad, (¡Sálvese quién pueda!), por participar en algunos de los proyectos públicos en marcha.

**L**a mala conciencia de la Administración Pública por el descalabro que estaba produciendo, unido a la demanda de las empresas de local, que controlaban, sobre todo en Madrid, los locales de exhibición, por exigir

subvenciones, hizo desaparecer las escasas inversiones privadas que habían existido hasta el momento, polarizando al teatro en los centros públicos y en los llamados gestores teatrales, que en el mejor de los casos pontenciaban o estaban apoyados en algunos directores. Estos «Gestores» han sido los beneficiarios de la falsa política proteccionista del teatro en los últimos diez años. Los creadores que han sabido o podido subirse a este carro han sido los únicos que han participado de la «tarta», sin importar casi para nada el interés de sus propuestas o el éxito o fracaso de las mismas. El carácter de generalización a que me obliga la extensión de un artículo, me hace cometer injusticias con algunas honrosas excepciones a lo dicho con anterioridad.

Los «gestores», llamados a escena por los creadores para facilitarles su función creativa, van progresivamente ocupando un primer plano en la función teatral, hasta suplantarlos. Esta figura, por otra parte necesaria, no ha cubierto el papel que debería tener asignado, como promotores teatrales que con una adecuada gestión potenciaran la creatividad y la eficacia de los creadores. Fíjense que digo creadores y no directores, puesto que el protagonismo en la función creadora depende más del modo de producción que del puesto a jugar. Su posición ha llegado a ser tan protagónica, que hoy deberíamos hablar en nuestro país no del mal llamado teatro de directores sino del teatro de los gestores. Ellos son y no otros los máximos responsables de los macroproyectos faraónicos, sin ningún aliciente creativo, que buscan una eficacia inmediata sorprendiendo a los espectadores, pero sobre todo halagando la megalomanía del político de turno.

El objeto de la función pública ya no es la creación de un patrimonio artístico y público, sino por el contrario la consolidación de un patrimonio económico privado, con capital público y de ahí el que los denomine beneficiarios de la política proteccionista de la Administración.

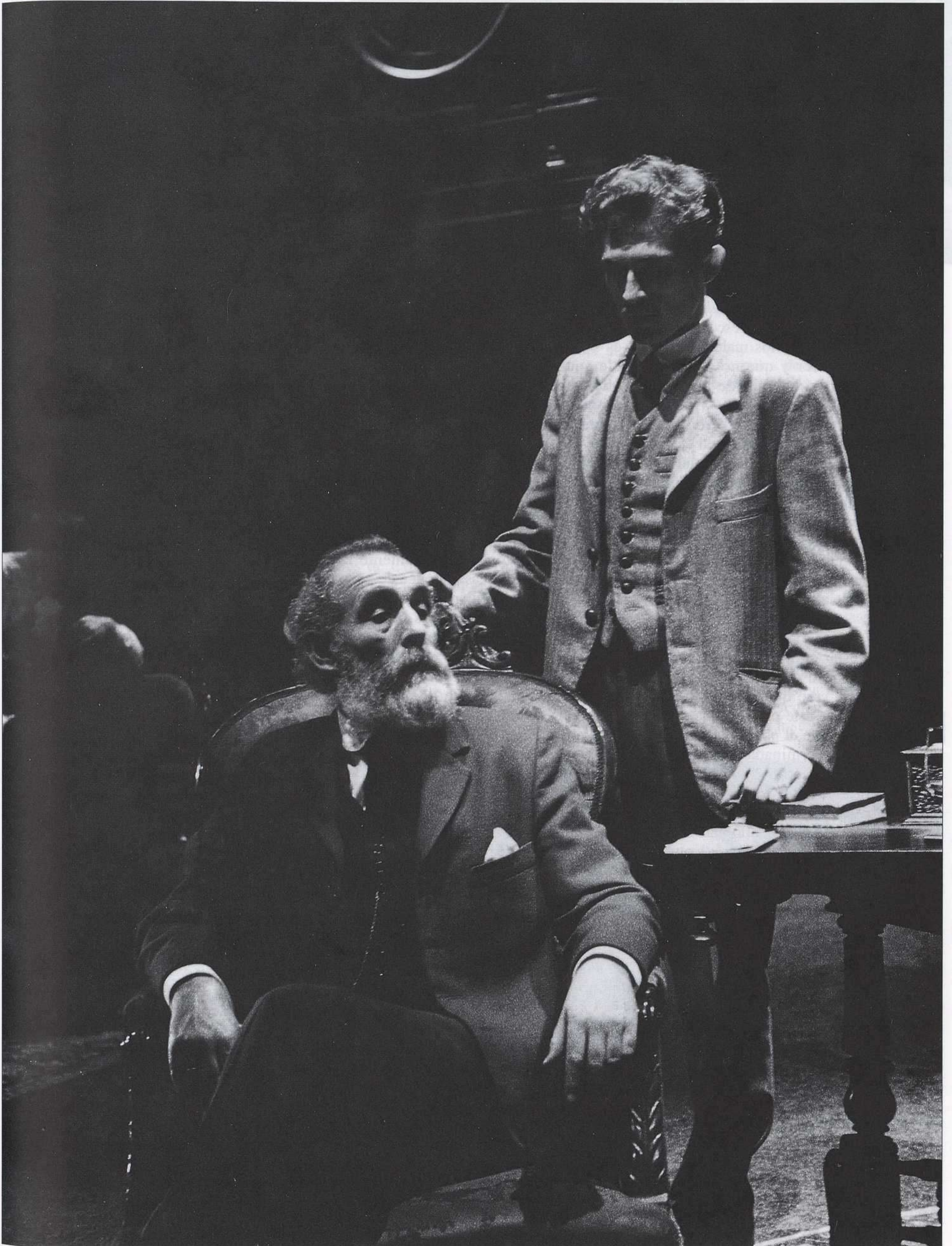
¿Pero, cómo hemos llegado a una situación tan contradictoria con el objeto específico de la función pública, salvaguardar y potenciar el patrimonio artístico?

En un primer momento, la iniciativa pública intentó cubrir sus objetivos de complementariedad no tanto con unas líneas de pensamiento claras y concretas sino fundamentalmente desde dos supuestos: Primero, diferenciándose de sus ancestros del llamado «Teatro Nacional y

\* Ex-director de la Unidad de Producción del CAT.

El hombre que murió en la guerra  
de los hermanos Machado  
Dirección: Pedro Álvarez-Ossorio  
Centro Andaluz de Teatro (1989)  
Foto: Carlos Ortega

«El hombre que murió en la guerra», de los hermanos Machado. Dirección: Pedro Álvarez-Ossorio. Centro Andaluz de Teatro. (1989). (Foto: Carlos Ortega).





«El hombre que murió en la guerra», de los hermanos Machado. Dirección: Pedro Alvarez-Ossorio. Centro Andaluz de Teatro. (1989). (Foto: Carlos Ortega).

Festivales de España», de marcado carácter propagandístico. Y en segundo lugar, tratando de recuperar para la escena española algunos de los textos malditos para el régimen anterior y que no obstante eran muy reconocidos allende nuestras fronteras.

Este primer aluvión nos hizo creer que ya estábamos equilibrados en el desarrollo teatral con los países de nuestro entorno y el siguiente paso fue copiar miméticamente lo que se estaba haciendo fuera o empezar a importar algunos de dichos productos sin tener en cuenta la diversidad de la oferta de dicho entorno y el proceso por el cual ellos habían llegado a dichas situaciones o planteamientos.

**S**in estar en desacuerdo sobre la necesidad de contrastar los trabajos, creo que ha faltado a lo largo de este proceso una reflexión sobre el porqué y para qué programamos determinadas actividades teatrales. Si el objeto hubiera sido ampliar la oferta cultural para potenciales consumidores, en muchos casos, el costo ha sido tal, que hubiera salido más barato desplazar a los espectadores al punto donde se produce dicho producto cultural con los alicientes añadidos de ampliarles la oferta turística; puesto que los altos costos de desplazamiento y montaje no han sido equilibrados con una mayor permanencia en cartel.

Este esnobismo hacia lo extranjerizante, ha traído consigo otros males añadidos. A lo largo de la historia, casi todos los creadores han renegado de las clasificaciones a que se han visto sometidos por sus contemporáneos o estudiosos posteriores, esto sin menoscabo de las claves comunes a las que todos estamos sometidos en función del tiempo y el espacio que nos toca vivir. En nuestro teatro, y para ver claramente la diferencia, las comparaciones no son un desprecio a tu función creadora, en muchos casos son un halago. Cuántas veces he oído a

directores, escenógrafos actores diciendo: «Nos ha salido un montaje a lo Strehler o a lo Mnouchkine, o nuestra estética es una estética Kantor... etc». Qué terrible confusión nos invade cuando nuestros gestores pretenden obligarnos a abandonar el realismo o a copiar las mal llamadas nuevas tendencias centro-europeas.

El trabajo, basado en la continuidad y el cada día, ha sido sustituido por la frecuencia de los grandes eventos, que si bien es cierto también han existido en países de nuestro entorno, en ellos, estas grandes inversiones, generalmente han respondido a políticas teatrales de consolidación del trabajo diario o dinamización buscando nuevos horizontes. En ningún caso concebidos como fenómenos puntuales y al margen de la política cultural de turno. ¿Alguien podría creer que los despilfarros teatrales de la Expo, Olimpiada o Madrid Cultural hubieran pasado inadvertidos en cualquier otro país sin que cayera alguna cabeza?

Y todo esto por los grandes saltos en el vacío a que nos hemos visto obligados, aquí hemos superado a Brecht, casi sin montar sus textos, vestimos a nuestros clásicos de pseudomodernos pero somos incapaces de crear escuelas de maneras de decir el verso, creemos y estimulamos que la búsqueda de un estilo es algo fácil o puramente intuitivo, no favorecemos la investigación y banalizamos sobre las dificultades de la creación.

**E**n este panorama desolador algunos fenómenos han aportado síntomas de esperanza; frente a este desconcierto, han florecido en todo el territorio escuelas de formación que a pesar de no tener un carácter homogéneo, se enfrentan a la preparación de los futuros profesionales del teatro con un cierto rigor. Esto permite aventurar, que a medio plazo puede aparecer un sector de la profesión con una mayor cualificación y por

lo tanto con unos mayores niveles de investigación y búsqueda de su propia forma de acercarse al teatro. Por contagio, otros sectores de la profesión, ya en activo, se preocupan cada vez más de su reciclaje, que unido a la indiscutible aportación de las grandes figuras de nuestra escena nos aventura un futuro más prometedor.

La función pública, en este escenario, debería centrarse en ayudar a consolidar, en primer lugar, los colectivos de trabajo ya existentes y cuya trayectoria demuestren indiscutiblemente un interés socio-cultural. Esto no supone, en ningún caso, un apoyo a determinados colectivos, que llevan años funcionando pero soportados sobre mediocres resultados artísticos y de público. Establecer unos criterios objetivos en este sentido, es algo que sólo requiere la voluntad política de hacerlo, sin miedo a la crítica, pero sobre todo sin escuchar al que más grita, que en ningún caso es sinónimo de calidad.

Clareado el panorama con los criterios expuestos en el párrafo anterior, podríamos desde la función pública, intervenir para favorecer la creación de colectivos de trabajo nuevos, cuyas propuestas, avaladas por las trayectorias de sus componentes, a medio y largo plazo nos permita apostar por ellos. Esto requiere la valentía política de creer en dichas propuestas, no buscando sólo resultados a corto plazo, sino sabiendo medir bien los calendarios y el cumplimiento de los objetivos.

Favorecer la inversión privada en cultura, con una adecuada reforma fiscal y estimulando las iniciativas encaminadas en este sentido.

Resituarse a los gestores en el lugar que les corresponde, dejando la responsabilidad artística en manos de los creadores.

En resumen, crear las condiciones que favorezcan el poder aclarar el confuso panorama de nuestro teatro. Poder distinguir al rábano de las hojas a fin de estimular lo patrimonial y dejar que sucumba por sí mismo el cuantioso mediocre teatro que subsiste en nuestro país.

Para terminar, quisiera dejar claro, que en ningún caso la adecuada utilización de los recursos empleados en el teatro supone una política del racaneo, sino un adecuado control de los gastos adecuando el producto a sus costos, que no son más, pero tampoco menos. No es posible comprar duros a tres pesetas, y si se hace, cuando les de el sol descubriremos que eran duros de chocolate.

Sevilla, 7 de Julio de 1993