

# Ni galgos ni podencos

Por Alberto Fernández Torres \*

**N**ada parece obligar a que los debates públicos que se producen muy de cuando en cuando en el seno del teatro español tengan que desarrollarse forzosamente en un agrio clima de crispación. Y, sin embargo, no es precisamente inusual el cruce de descalificaciones tajantes y absolutas, formuladas con una vehemencia que no parece reclamar como necesaria ni útil la situación del sector.

La presencia del sector público en el teatro se lleva muchas veces la palma. Su anatemización en nombre de la libertad de creación, o su disculpa como mal necesario (no suele haber sitio para mucho más), suelen ser formuladas con violencia digna de causa mejor.

A riesgo de jugar el papel de molesto pepito grillo -e incluso de caer involuntariamente en esa misma violencia -, me gustaría intentar llamar la atención sobre algunas de las hipótesis que, en mi humilde opinión, acostumbra a retozar, de manera implícita o explícita, en la trastienda de ambos puntos de vista.

\* Periodista teatral

## Reinventar la Historia

Muchos de quienes defienden la urgencia de que el sector público aparte sus manos del teatro parten de la certeza de que esa intervención supone un fenómeno completamente nuevo, propio del capitalismo de Estado; de que existe una contradicción esencial, antagónica e irreconciliable entre instituciones públicas y creación artística; y/o de que debe ser el sacrosanto veredicto del público -formulado vía taquilla- el único criterio autorizado para dictaminar la supervivencia o no de las producciones teatrales.

De la primera hipótesis subyacente lo que más asombra es el empeño por reescribir la historia del teatro occidental. *Coregas*, senadores, eclesiásticos, reyes, nobles, cardenales, juntas y Estados nacionales han vehiculizado, desde el siglo VII antes de Cristo, una permanente presencia del sector público en la vida teatral. En efecto, a lo largo de la historia, esa presencia ha sido antes constante que excepción. El arte escénico europeo ha tenido siempre que coexistir, en medio de mayores o menores conflictos, con la intervención de las instituciones públicas.

Se dirá que bueno, que vale, pero que

-y aquí entra en escena la segunda hipótesis subyacente- la intervención de las instituciones ha ido siempre en demérito y prejuicio de la creación artística. Y se pueden, en efecto, citar los muy abundantes ejemplos de grandes creadores teatrales que construyeron su obra desde la marginación, el desamparo, la persecución, la miseria, la cárcel...

Sin embargo, difícilmente se podrían ignorar los ejemplos de los muchos creadores que desarrollaron la suya desde el apoyo de y la coexistencia con -difícil, desde luego; no exenta de conflictos y sanciones, por supuesto, pero innegable- el sector público. La lista no sería menos larga.

Se podrá aducir que la capacidad de creación de los segundos se habría visto potenciada aún más si hubiera tenido que desarrollarse desde una posición de rebeldía activa y declarada frente al poder. Pero también que la de los primeros podría haberse visto enriquecida si hubiera contado con mejores medios materiales para desarrollarse.

En definitiva, ambos argumentos son cara y cruz de la misma moneda idealista en su pretensión de concebir y extraer conclusiones de una historia diferente de la



«El sueño de la razón», de A. Buero Vallejo. Dirección: Antonio Tordera. Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. (1993).

que realmente ha sido. Por lo demás, es preciso reconocer que, aunque la oposición al poder es éticamente intachable, está lejos de constituir por sí misma un criterio estético. Y que, aun cuando a muchos les (nos) plazca más el producto artístico que surge de la superación de dificultades materiales, tal convicción está más emparentada con el mero gusto, que con el riguroso análisis de los productos culturales.

### El liberalismo como excepción

Finalmente, la hipótesis liberal -tan de moda (es lógico) en los tiempos que corren- exige inopinadamente para el teatro lo que no ocurre en -ni se pide para- ningún otro sector de la vida social y económica (por ocurrir, no ocurre ni en los propios medios de comunicación desde los que se lanza ese canto liberal, los cuales se benefician de una u otra forma del erario público vía subvenciones al papel prensa, publicidad institucional... ¡y que no se las toquen!): que las solas leyes del mercado teatral, sin injerencias ajenas de ningún tipo, dictaminen la pervivencia o muerte de producciones y compañías.

Noam Chomsky recordaba no hace mucho en una visita a Madrid algo que, por cierto, los economistas ya sabían y comentaban a principios del siglo pasado: el capitalismo -entendido como reino absoluto de la libertad económica y el libre mercado- jamás ha existido. No pasa de ser un modelo teórico, abstracto, de referencia... que se concreta siempre en sistemas reales que otorgan -sí- el papel primordial a las leyes de mercado, pero con la constante y muy exigida presencia -en mayor o menor grado- de un cierto nivel de regulación o intervención pública con fines «estabilizadores».

En definitiva, la obstinación en que el teatro deba escapar a tal regla no deja de ser cosa curiosa, pero inútil.

### Como agua sobre cristal

Por su parte, los defensores de la tesis del «mal menor» suelen esgrimir no pocas veces el argumento de que, sin la intervención del sector público, el teatro desaparecería, se convertiría en una forma de expresión artística minoritaria o le estaría vedado abordar determinados proyectos cuya realización es imprescindible para preservar y mantener vivo el patrimonio dramático nacional.

Por lo que a la primera amenaza de la benefactora intervención de las instituciones permite al parecer eludir, uno tiende a pensar que la existencia de las prácticas escénicas tiene más que ver con insondables razones antropológicas, sociales e históricas, que con los fondos públicos.

Una práctica cultural no desaparece sólo ni fundamentalmente por falta de recursos públicos; ni, en el extremo opuesto, puede ser mantenida artificialmente -contra la historia y contra las necesidades del sistema social- por muchos dineros públicos que se le inyecten.

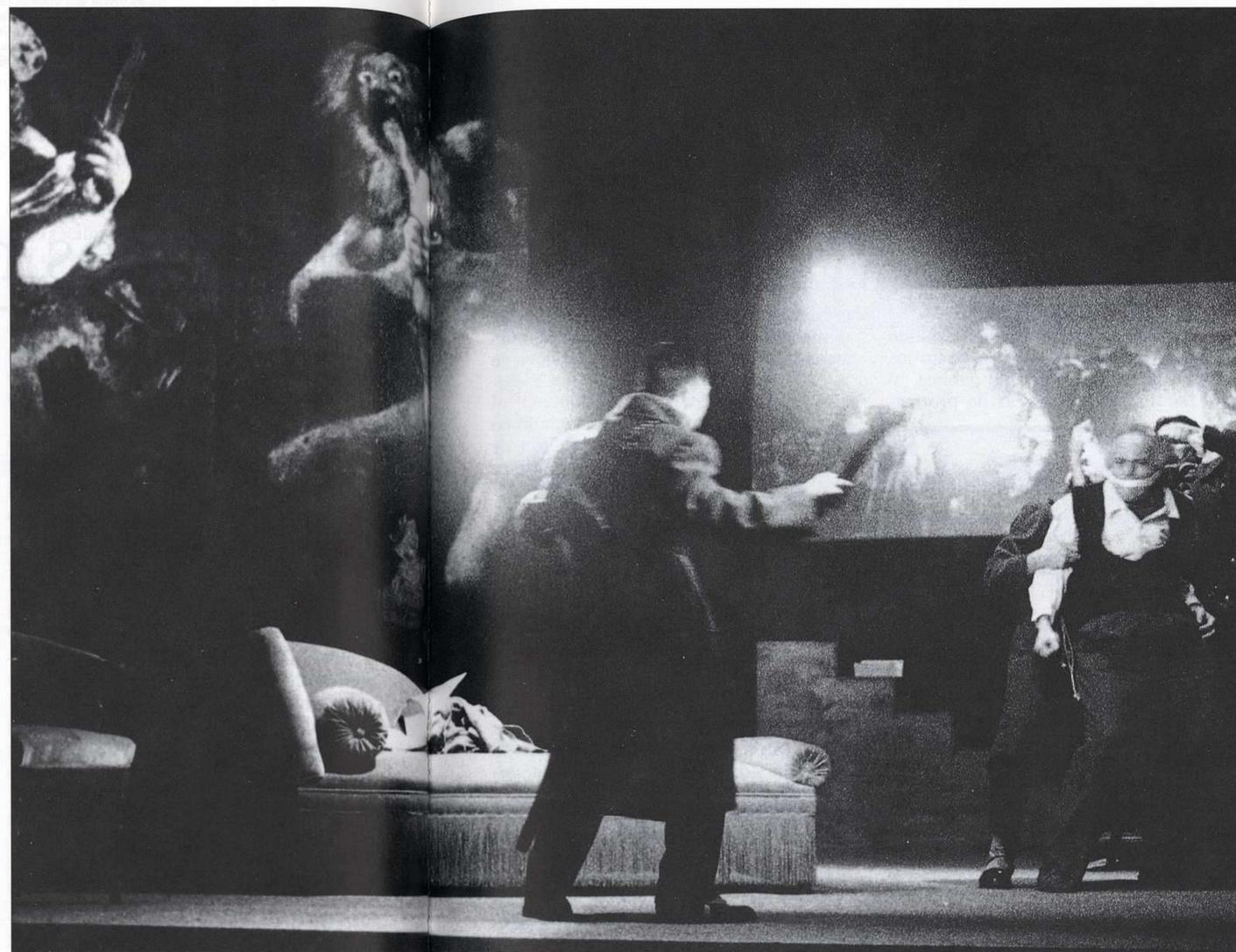
La segunda amenaza, por su parte, no es tal. En el sistema social y económico actual, el teatro es ya **inevitablemente** -y no puede dejar de serlo- un mercado cultural minoritario. Que se le destinen más o menos fondos públicos puede modificar sustancialmente, claro está, su dimensión en términos cuantitativos. Y eso es importante. Pero nunca hasta el extremo de que quepa alimentar la ilusoria esperanza de que el teatro pueda superar su actual naturaleza de práctica cultural secundaria. Seguirá siendo por muchos años un mercado minoritario reciba o no el apoyo del erario público.

La tercera amenaza es, por el contrario, más real. En efecto, sólo con dinero público -o desde unidades públicas de producción teatral- es concebible que se puedan asumir determinados proyectos escénicos de enorme importancia. No obstante, puede subyacer en tal punto de vista la idea de que esa intervención de los poderes públicos se efectúa «gratis et amore», es decir, desde la más estricta neutralidad.

No hace muchos años, responsables de la Administración Central en materia teatral aseguraban con profunda convicción que el papel del Estado en el teatro debía ser «construir las carreteras» y no «preocuparse de cuáles o cuántos coches circularan por ellas». Independientemente de que las autoridades comunitarias hace ya mucho tiempo que están firmemente persuadidas de que sí es responsabilidad del Estado que los coches -muchos coches- circulen por las autovías del teatro, debiera resultar ocioso extenderse en que ninguna intervención del Estado es neutral. Ni en infraestructuras viarias, ni en infraestructuras teatrales (mucho menos en estas últimas, claro está).

En consecuencia, y más allá del loable deseo de preservar el patrimonio escénico y asignar al teatro medios materiales básicos, es preciso interrogarse siempre por el modelo de teatro al que da lugar esa intervención y cuáles son sus implicaciones y objetivos reales (muchos de los cuales pueden ser, obviamente, independientes de la propia voluntad de quienes los alientan).

Por mucho que los gestores públicos deseen fervientemente -si es que de verdad lo desean- que su irrupción en el teatro sea cual agua sobre cristal, carente de mácula política o ideológica, ésta resulta inevitable. Su pretensión, sobre ser inútil, es objetivamente una ocultación. Se pue-



«El sueño de la razón», de A. Buero Vallejo. Dirección: Antonio Tordera. Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. (1993).

de defender sin complejos el derecho de las instituciones públicas a intervenir en la vida teatral. Lo que resulta del todo infantil es pretender que esa intervención carece de finalidad política.

### Una realidad, no una elección

Se podrá considerar, sin duda, de una reflexión impertinente, pero a uno le resulta forzoso pensar que la discusión de **principios** sobre si es buena o no la intervención de los poderes públicos en el teatro viene ser algo así como debatir si es bueno o no que llueva para el campo...

El análisis marxista ya intentó explicar -con conceptos tales como el de los **aparatos ideológicos de Estado** o el de la **autonomía relativa** de determinadas estructuras sociales- no sólo por qué es inevitable una intervención del Estado en las esferas culturales, sino por qué adopta esa forma tan sinuosa y peculiar.

Ya, ya... Es cierto que el análisis marxista no goza actualmente entre la mayor parte del público de excesiva credibilidad, pero, hombre, en algo debieron acertar tan sesudos ensayistas...

Por otro lado, a quienes les provoquero

un sarpullido la mención al materialismo histórico quizá les convenza un poco más la ingeniosa tesis de algunos semiólogos que ven en la inaprensibilidad, irrepitibilidad y naturaleza efímera de la representación teatral la razón de que el Estado trate siempre de regularla, a fin de atenuar los peligros potenciales de un arte que no es almacenable y que juega siempre con el placer que proporciona un constante proceso de afirmación y negación de los signos, cosa alarmante donde las haya (Anne Ubersfeld *dixit*).

En definitiva, lo cierto es que todo parece indicar que razones sociales e históricas hacen inevitable la intervención del Estado en todas las esferas de la actividad pública y en el teatro, en particular. Un intervención que, como la mayor parte de los procesos que tienen lugar en el terreno de la cultura, es ajena a un juicio categórico capaz de sancionar sin género de dudas sobre la bondad o maldad que ella entraña, **si se la analiza desde la más absoluta abstracción** (cosa distinta es estudiar qué forma adopta **en concreto** esa intervención en un momento dado y cuáles son sus efectos).

Un fenómeno, en suma, que se puede combatir, potenciar, aligerar, modificar, analizar o ignorar. Pero cuya existencia no es el resultado de una mera elección.

Se dirá que, en el fondo, lo bueno sería simplemente que el Estado no existiera. Es una idea estimulante que, en efecto, cabe **propagar** desde la **práctica escénica**. Pero no **resolver** en el estrecho terreno de la **gestión teatral**...

### Aquí, ahora

Las más de las ocasiones, los debates de **principio** en torno a la conveniencia o no de la intervención del sector público en el teatro suelen ocultar (y perturbar) un debate mucho más práctico y productivo al que antes se aludía: la discusión de cómo intervienen, en concreto, **aquí y ahora**, los poderes públicos en el teatro español.

El lector -si a estas alturas queda alguno- se dirá que la observación puede ser pertinente, pero que por qué no me la aplico yo mismo... Pues bien, a fin de no tirar la piedra y esconder la mano, y con esquematismo voluntario no exento de voluntad polémica, me atrevo a proponer que la intervención de los poderes públicos en el teatro que ha tenido lugar en España en los últimos quince años ha estado marcada -entre otros seguramente no menos importantes-, por los siguientes rasgos positivos, negativos y... «neutros»:

- Ha contribuido a una recuperación

del número de espectadores y a una revitalización de la demanda teatral.

- Ha ofrecido espectáculos a un precio inferior al coste real de las producciones, pero más cercano al que el mercado teatral considera como de equilibrio.

- Han contribuido a un fuerte encarecimiento de los costes de producción, tanto de los materiales, como de los laborales. En determinadas fases y lugares, ha sido un elemento perturbador del mercado laboral.

- Ha dado lugar a un elevado número de montajes de excelente factura, muchos de los cuales jamás habrían sido abordados desde el sector privado.

- Ha potenciado un gusto por lo espectacular, por el gran aparato escenográfico, en detrimento de otros elementos del arte escénico. En general, no ha concedido una atención especial a los autores españoles vivos.

- Los teatros públicos han puesto al público en contacto escénico con algunos de los autores y dramaturgias más importantes del teatro occidental y del patrimonio teatral español.

- Han proporcionado medios materiales suficientes para el desarrollo del trabajo de un número apreciable de creadores individuales de contrastada capacidad.

- La práctica totalidad de los centros dramáticos son exclusivamente -y así se les llama últimamente- **unidades de producción**, cuyo objetivo único -con el discreto acompañamiento de algunas otras actividades marginales- es la generación de espectáculos. El auténtico concepto de **teatro público** es, sin embargo, mucho más amplio y ambicioso.

- El estatuto jurídico y funcionamiento administrativo de la práctica totalidad de las unidades públicas de producción teatral desanima objetivamente una gestión económica eficiente, conduce al despilfarro, alienta el descontrol de costes y reduce la preocupación por la captación de público.

- La marcha de algunas unidades públicas de producción no ha respondido a criterios racionales de gestión, se ha visto excesivamente marcada por el sello personal de su director-artista y/o ha sido errática, con frecuentes giros y ausencia de planteamientos estables a largo plazo. Algunos de los proyectos (y realidades) de centros dramáticos autonómicos fueron puestos en marcha por mera mimesis respecto de la Administración central y no cuentan con presupuesto suficiente como para garantizar una intervención efi-

caz. Se han duplicado esfuerzos y se han derrochado recursos que son escasos.

– La intervención del sector público ha permitido incrementar notablemente la infraestructura de locales existente merced a un plan de rehabilitación de teatros públicos.

– En un elevado porcentaje, la progra-

mación teatral impulsada en muchos de ellos se ve seriamente limitada por razones materiales y técnicas, o por los criterios de sus gestores.

– Hasta hace bien poco no ha existido ningún tipo de coordinación ni entre los locales teatrales de propiedad pública, ni entre las unidades públicas de produc-

ción. La que ya hay es aún insuficiente, aunque tiende a incrementarse.

– El régimen de subvenciones ha representado un notable avance respecto de normativas anteriores, pero no ha logrado atajar algunos de los males endémicos de la estructura teatral española (por ejemplo, la inestabilidad de los elencos), ni evitar ser elemento prioritario -cuando no «sine qua non»- de la financiación de buena parte de las producciones, ni eludir su discrecionalidad.

– Parte de la acción de la Administración Central y el importante esfuerzo económico de municipios y Comunidades Autónomas han potenciado la aparición de una oferta teatral más constante y de mayor calidad en zonas antes huérfanas o infradotadas de ella.

– Una parte apreciable de los fondos públicos de municipios y Comunidades se ha materializado en proyectos a corto plazo que no han potenciado una auténtica revitalización del mercado teatral y una creación estable de público en sus respectivas áreas geográficas.

– La Administración Central ha fomentado una fuerte presencia del teatro español -aunque quizá limitada a un número de compañías no excesivamente elevado en el extranjero.

– Algunos criterios básicos de la política teatral de la Administración Central -promover proyectos de carácter nacional, fomentar la presencia del teatro español en el extranjero, sostener unidades públicas de producción y desarrollar la infraestructura teatral- son correctos. Sin embargo, en su conjunto, se quedan cortos en comparación con lo que realmente exigiría una auténtica revitalización del mercado teatral español. En especial, nunca se ha contemplado, en términos efectivos, como cuestión fundamental, la recuperación/creación de público. Y, si es que con los medios materiales disponibles no pueden proponerse otros objetivos, entonces es que esos medios son manifiestamente insuficientes y, sobre todo, la no consecución de una gestión óptima de los mismos resulta especialmente grave...

¿Luces y sombras? Seguramente. Habrá quien considere que una enumeración tal no aclara si estamos ante ángeles o demonios. Pero es que no es ésa la opción. El debate sobre el teatro público *aquí y ahora* no debiera plantearse la búsqueda de culpables reales o imaginarios. Sino contribuir a que la intervención de las instituciones en el terreno del teatro sea más productiva o menos artificiosa, más coherente o menos errática, más eficaz o menos derrochadora.

ARGENTINA) ESPACIO  
TEATRO 2  
CELCIT-TEATRO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO  
TABLAS

CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE  
EL PUBLICO  
PRIMER ACTO  
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES  
GESTOS  
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA  
TRAMOYA

ESPACIO  
EDITORIAL  
DEL TEATRO  
IBEROAMERICANO

