LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

20 AÑOS ASOCIADOS 1990 · 2010

3 €. Siglo XXI. 2011. **Número 39**

EL PÚBLICO

Marco de Marinis, Alberto Fernández Torres, Jaume Colomer

Entrevista a Félix Palomero

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Fernando Almena Santiago

VOCALES
Ignacio Amestoy Eguiguren
José Manuel Arias Acedo
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Hipólito Calle Soriano
Ignacio del Moral Ituarte
Salvador Enríquez Muñoz
Gracia Morales Ortiz
Miguel Murillo Gómez
Paloma Pedrero Díaz-Caneja
Alfonso Plou Escolá
Juan Carlos Rubio Cruz
Rubén Darío Ruibal Armesto
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano García
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Jesús Campos García
Ignacio del Moral Ituarte
Salvador Enríquez Muñoz
David Ladra Braña
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras Molina
Berta Muñoz Cáliz
María José Ragué Arias
Virtudes Serrano García
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Altozano
www.mm-atriana.com

IMPRIME
J. A. C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es http://www.aat.es

Las Puertas del Drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

© de esta edición: **AAT.**
© de los artículos: sus autores.

La **AAT** no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos y se reserva el derecho de no publicar aquellos de contenido ofensivo o discriminatorio.

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación por cualquier medio o procedimiento sin la previa autorización por escrito de sus autores y de la **AAT.**

S U M A R I O

N.º 39. **2011**

3. **Tercera [a escena, que empezamos]**
Algo más que meros espectadores
JESÚS CAMPOS GARCÍA

4. El espectador como otro:
Dos (o tres) modelos teatrales del Novecientos
MARCO DE MARINIS

8. Reflexiones sobre el público teatral.
La variable dependiente
ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

18. Cómo gestionar la diversidad de públicos teatrales
JAUME COLOMER

22. **Entre autores**
El lunes nos vemos:
el público: incógnitas, laberintos y expectativas
IGNACIO DEL MORAL, ENRIQUE SALABERRÍA, MARIANO DE PACO SERRANO Y HELIO PEDREGAL

25. **Entrevista**
Félix Palomero
JESÚS CAMPOS

32. **De aquí y de allá**
SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES

34. **Libro recomendado**
Dramaturgia de la «crisis» histórica del teatro,
de Jean Duvignaud
ANTONI TORDERA

39. **Reseñas**
***Dramaturgia española de hoy,* de Fermín Cabal.**
Por Domingo Miras
***NN 12,* de Gracia Morales.**
Por Ignacio del Moral
***Polifonía,* de Diana de Paco Serrano.**
Por Mar Rebollo Calzada

47. **El teatro también se lee**
El teatro va a clase
GUILLERMO CARRASCÓN

48. Eco, congratulación y gratitud
JESÚS CAMPOS

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO
20 AÑOS ASOCIADOS 1990 • 2010

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA · INSTITUTO NACIONAL DE LAS artes escénicas y de la música
GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA
GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA · DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

SM La Suma de Todos
fundación autor · SGAE SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES
CEDRO CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS

Algo más que meros espectadores

Jesús Campos García

Quien paga, manda. Lo que no significa que necesariamente haya que hacerle caso. De este sometimiento y de esta insumisión es fruto la historia de arte. También la del teatro. Tal vez no fuera así en la prehistoria escénica, cuando el juego de representar surgía espontáneo en fiestas y reuniones, pero a poco que el juego se «normaliza», pasando a formar parte del orden social de la ciudad, el oficiante es valorado por su oficio, y ya no solo es aplaudido, sino también remunerado. Tan remunerado como condicionado. La eficacia —peligrosa— del juego dramático así lo aconseja. Representar la realidad es cuestionarla, y cuestionarla colectivamente. Lógico, pues, que semejante juego inquiete e incomode a los que se saben responsables de esa realidad.

Asumir el control e imponer su visión del mundo es todo uno. La monarquía, el clero, la nobleza, cuando no el imperio, se valieron del juego escénico para inculcar los valores que consolidaban su poder, con conatos más o menos subversivos, pero con el discurso global bien controlado. Ellos pagaban, ellos mandaban.

Y esto fue así hasta que un hecho insólito, en apariencia vano, va a cambiar la historia del teatro: con la irrupción de los corrales, el público es quien paga y por tanto quien manda, pues, asistiendo o no, sanciona las programaciones. Una pérdida de control que se subsanará con la censura, también llamada Inquisición. Pese a todo, el ciudadano, tal vez sin ser consciente, se está iniciando en el proceso democrático de incidir con su opción personal en la decisión común.

Ha de pasar más de un siglo para que el teatro supere su pasado unipolar[1] y se convierta en soporte de los debates de la Contemporaneidad. Ya no es solo que elijamos en función de lo que nos divierte; es que lo que nos divierte expresa nuestra visión del mundo. Ahora elegir es una clara opción política y, lo sepan o no, los espectadores, al elegir, se diferencian y se identifican. En definitiva, se posicionan.

La amenaza que se intuía es ya una realidad. ¿Qué hacer entonces para mantener bajo control un foro de debate cuyos resultados resultan a todas luces imprevisibles? La Inquisición no parece compatible con la democracia, y como si el control fuera un valor al que el poder no está dispuesto a renunciar, qué casualidad, vuelven a estar vigentes los métodos de antaño: titularidad pública de los espacios y pago de los costes de la representación. Y no hace falta más, pues ya se sabe: en «democracia» todo el mundo es libre de hacer con sus medios lo que con sus medios le será imposible hacer.

Inercias aparte —y a la de ejercer el control le queda recorrido—, también entre los políticos hay demócratas auténticos que propugnan una Administración neutral que ofrezca las infraestructuras para un teatro en libertad. A lo que no habría nada que objetar, salvo la fragilidad del propósito, pues en la práctica estos son minoría, y la realidad se obstina en mostrarnos un teatro fuertemente intervenido en el que el ciudadano, sin más voz que el precio político que paga por su localidad, apenas influye en las programaciones.

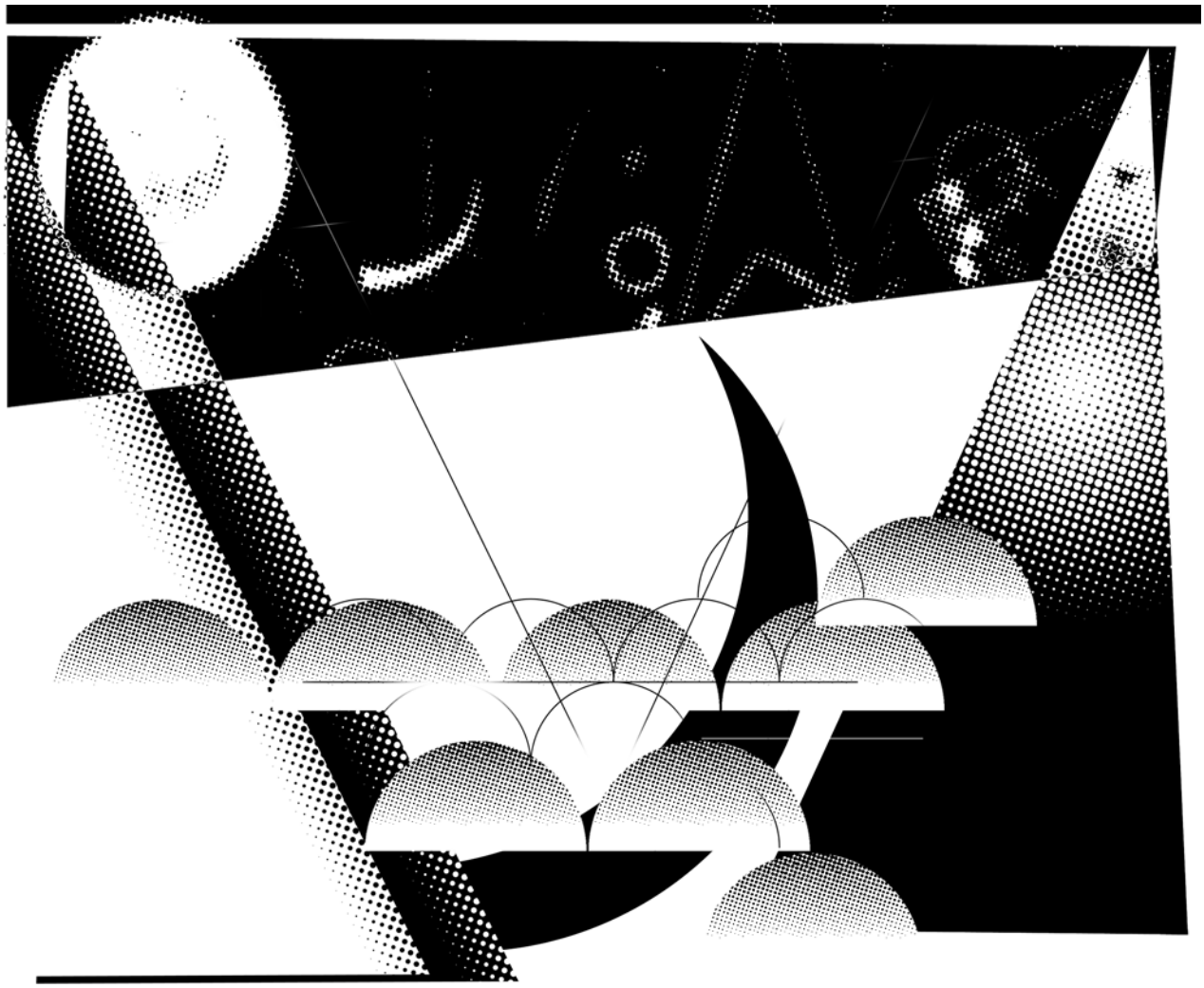
Y aquí los profetas del libre mercado augurarían: «No más subsidios, la cultura para quien la pague».

En las fauces de la crisis y cuando el cambio de sistema parece inaplazable, cabría preguntarse: ¿el problema es que el teatro lo pagan las Administraciones, o que los ciudadanos no son plenamente conscientes de que quienes pagan a las Administraciones son ellos? El hecho de que el pago de la cultura se haga vía impuestos, socializando su disfrute, no significa que no sean los espectadores los que corren con los gastos, y si es así, ¿por qué no están representados como tales en los centros de decisión? Les representan los políticos que eligieron en las urnas, sería la respuesta. La verdad es que el despotismo ilustrado no es lo peor de nuestra historia, pero ¿no va siendo hora de dar un paso más? Y no estoy propugnando una solución asamblearia, pero sí la creación de organizaciones a través de las cuales los ciudadanos, interviniendo ante los centros de decisión, sean algo más que meros espectadores. ■

[1] Unipolar en cada tiempo y en cada lugar, por más que el resultado sea diverso en su conjunto.

EL ESPECTADOR COMO OTRO:

Dos (o tres) modelos teatrales del Novecientos



A primera vista, podrá parecer que uno de los éxitos teatrales del siglo pasado consiste en una clara separación entre la problemática del actor y la del espectador, o, lo que es peor, en una pura y simple anulación del segundo. Por ejemplo, parece ser este, con el arte como vehículo, el punto de llegada de la búsqueda de Grotowski (pero descubriremos que las cosas no son realmente así).

Marco de Marinis

Puede ser útil volver a examinar la gran ruptura del siglo XX, generalmente estudiada sobre todo desde el punto de vista del actor, aplicando una mirada centrada en cambio sobre el espectador.

En efecto, centrar la discusión en el espectador y en los estatutos tradicionales de la recepción teatral es un modo adecuado y particularmente útil de leer en profundidad las revoluciones escénicas del siglo XX, que de modo vario persiguen reconstruir una relación teatral (actor-espectador) auténtica, desalienada, que supere la columna de Hércules de un disfrute pasivo y externo, basada en la separación y la distancia física (teatro a la italiana), basada en la visión-escucha y en el juicio crítico (si se piensa en los espectadores-jueces de los enfrentamientos trágicos del teatro ateniense de Dionisos del siglo V): un disfrute mental (intelectual) y también emocional, pero bastante incorpóreo, descarnado, podríamos decir; esto es, construido sobre el alejamiento del cuerpo y de los bajos sentimientos y sobre la incapacidad de intervención.

Dos resultan ser los **modelos alternativos** elaborados al respecto, con tantos matices diversos, en el curso del siglo XX: el espectador participante y el espectador testigo. Se trata de dos líneas que corren paralelas a lo largo del siglo XX, a veces encontrándose y entrelazándose (por ejemplo, justamente el trabajo de Grotowski).

I) El espectador participante. Son dos los instrumentos principales con los que se intenta hacer del espectador un participante hasta, al final, anularlo como público:

a) la implicación material y dramatúrgica;

b) la activación plurisensorial, con particular atención a la recuperación de los sentidos llamados bajos y también, a veces, de la actividad motora. Esto, al menos, desde un punto de vista sincrónico. Veamos en cambio como esta estrategia, con sus instrumentos principales, se desarrolla y articula en el curso del siglo pasado.

Se parte de la activación plurisensorial, sinestésica: pensemos en las fiestas futuristas y dadaístas, que recuerdan entre otras cosas las varietés y el café concierto, pero también en los espectáculos simbolistas de Paul Fort o en los experimentos de Kandinski con *Suono giallo*. Esta activación desemboca, en los años veinte y treinta, en el mecanismo de la inducción cinestésica (o metacinética), gracias a los rusos y, en particular, a Einsenstein y Meyerhold: el espectador como objetivo que hay que «trabajar», las atracciones, los movimientos expresivos[1].

Otro momento significativo e innovador se produce en los años sesenta y setenta, cuando prevalece la línea de la implicación física y dramatúrgica, gracias especialmente a los experimentos pioneros del Living Theatre y del Teatr Laboratorium de Grotowski[2] (pero no olvidemos que ya Artaud lúcidamente había teorizado sobre ello en los años treinta para su Teatro de la Crueldad, donde entre otras cosas imagina un espectador a quien el espectáculo rodea y asedia por todos los lados).[3]

[1] Me remito a mi trabajo *In cerca dell'actore. Un bilancio del Novecento teatrale,* Roma, Bulzoni, 2000, en particular al capítulo VIII sobre «L'azione efficace».

[2] Cf., de quien esto escribe, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970,* Milano, Bompiani, 1987 (traducción española, Madrid, Paidòs).

[3] V. Antonin Artaud, *Il teatro della crudeltà (Primo manifesto)* (1932), en *Il teatro della crudeltà con altri scritti teatrali,* Torino, Einaudi, 1968.

Es necesario introducir al menos un tercer modelo de espectador desalienado del siglo XX: el espectador competente.

En los años ochenta, y sobre todo en los noventa, vuelve en cambio a prevalecer la activación plurisensorial (me limitaré a citar los trabajos del colombiano Enrique Vargas, desde *Oracoli* a *Memoria del vino*, o del grupo italiano Teatro del Lemming, bajo la guía de Máximo Munaro: *Edipo, Dioniso, Amore e Psiche, Odisseo.* Pero ya a partir de ahí se puede hablar de un «género» muy extendido con todos los inevitables contragolpes de la tendencia de moda): el espectador, solo o en pareja o con otros pocos compañeros de aventura, es invitado-forzado a recorrer un itinerario, en general fuertemente connotado en el sentido mítico o arquetípico, a lo largo del cual todos sus sentidos serán estimulados y tal vez agredidos; especialmente los más bajos: olfato (perfumes, etc.), gusto (se come, se bebe), tacto (se entra en contacto físico, en general de modo agradable aunque no siempre, con otros espectadores y con los actores —incluso uno puede ser también acariciado y abrazado por cuerpos desnudos del otro sexo, en el mejor de los casos—). Pero el premio, admitido que sea previsto, necesita merecérselo: y sucede que viene subordinado casi siempre a verdaderas pruebas iniciáticas: esperar en la oscuridad más absoluta durante largos minutos, tal vez en un pequeño espacio cerrado claustrofóbico repleto de muchos otros espectadores; obligado a mirarse en espejos deformantes después de tener que vestirse con ridículos trajes femeninos (para los hombres); moverse a ciegas en espacios desconocidos y accidentados; ser el blanco de lanzamientos de objetos, tierra, arena, hojas, etc.

En realidad, aquí, por lo visto, no falta siquiera la implicación material y dramatúrgica, ya que el espectador se convierte a menudo en *objeto y sujeto* del espectáculo: como en el caso del único espectador vendado del Edipo, del Teatro del Lemming, que entre otras cosas realiza de manera paradigmática y extrema el propósito, subyacente a toda esta línea de búsqueda, de marginar los sentidos nobles, tradicionalmente privilegiados, en particular la vista (a la que, como es notorio, las palabras «teatro» y «espectáculo» pertenecen etimológicamente), negando por lo tanto al espectador en cuanto tal.

II) El espectador testigo. Nace en los enclaves de los pequeños teatros de arte (Copeau, etc.) pero es solo con Grotowski, en los años sesenta, cuando recibe una teorización y una experimentación adecuada. Se trata del montaje (o, más exactamente, de uno de los montajes) de *El príncipe constante* (1965): con este célebre espectáculo, Grotowski madura de manera definitiva un cambio ya embrionariamente iniciado en las sucesivas versiones de Acrópolis (1962-1967), pasando de la búsqueda del espectador participante (*Sakuntala, Gli Avi, Kordian, Faust,* la misma *Acrópolis* en la primera versión) a la muy diversa, y en muchos aspectos opuesta, búsqueda del espectador testigo: un espectador de nuevo separado del espectáculo, aunque siempre muy cerca físicamente de este.

¿Pero qué quiere decir «testigo» para Grotowski? En un bellísimo e importante escrito de 1968 (como de costumbre, transcripción de una conferencia), titulado «Teatro y ritual», lo explica perfectamente:

> La vocación del espectador es ser observador, pero sobre todo ser testigo. Testigo no es el que mete la nariz por doquier, el que se esfuerza por ser lo más cercano posible e incluso interferir en la actividad de los otros. El testigo se mantiene un tanto distante, no quiere entrometerse, desea ser consciente, mirar lo que sucede desde el principio al fin y conservarlo en la memoria. […] *Respicio,* el verbo latino que indica respeto por la cosa, esa es la función del testigo real; no entrometerse con su mísero papel, con la inoportuna demostración «yo también», sino ser testigo, o sea no olvidar, no olvidar a ningún precio[4].

Esta figura del testigo, aparentemente abandonada por Grotowski en los años sesenta y setenta, años que con el **parateatro** y el **teatro de las fuentes** parecen haber estado de nuevo al frente de la participación, aunque ahora *sin* el espectáculo, *más allá* del espectáculo, resurge con toda su fuerza, si bien de manera diversa, en el **arte como vehículo.** Diré algo para terminar. Pero antes, para ser exacto, es necesario introducir al menos un tercer modelo de espectador desalienado del siglo XX.

[4] GROTOWSKI, Jerzy, *Teatro e rituale,* «Il Dramma», VI, 14-15, 1969, pp. 76-77. Se puede leer este texto en una nueva traducción, en *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969* (2001), textos y materiales de Jerzy Grotowski y Ludvik Flaszen con un escrito de Eugenio Barba (ed. Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli y Renata Molinari), Firenze, La Casa Usher, 2007, págs. 108-124 [la cita está en p. 111].

III) El espectador competente. Es el propuesto por Brecht, que tuvo que hablar —como es evidente— de la necesidad de dar vida a un verdadero y apropiado «arte del espectador» —y ¡solo Dios sabe qué necesarios nos serían aquellos tiempos!

¿Quién es el espectador competente? Un poco paradójicamente, al menos para un acérrimo antiaristotélico como es el dramaturgo de Augusta, se trata tal vez de la última gran reformulación del espectador-juez del teatro ateniense del siglo V. En realidad posee rasgos del participante y del testigo: a) *la distancia* del testigo, que en este caso se adhiere o debería adherirse, dando así testimonio, no a la historia o al personaje, sino a la ideología del autor: la visión marxista, del materialismo histórico, de los acontecimientos humanos; b) la *activación sensorial* del participante (fue Roland Barthes quien subrayó la precisión y la sensualidad de los signos en las puestas en escena del Berliner Ensemble y quien habló, a este propósito, del verdadero y característico *éblouissement*[5]). Por lo demás sabemos cuál fue para Brecht el usuario ideal del teatro épico: el espectador competente de un combate de boxeo, con el puro en la boca e incluso un vaso de buen whisky en la mano.

Volviendo al hoy, me parece que la búsqueda teatral actual, vista desde la perspectiva del espectador, se caracteriza por el relanzamiento radical, con éxitos de vez en cuando anómalos e inéditos, de los dos modelos esbozados (a los que, como apenas se ha visto, también la hipótesis brechtiana puede ser en buena parte reconducida): el espectador participante y el espectador testigo.

Podremos más bien sostener que los éxitos anómalos e inéditos dependen en buena parte de la radicalidad del relanzamiento, con lo que se llega o parece que se llega —ya lo he anticipado— hasta negar, en cierto modo, la existencia del espectador en cuanto tal, tradicionalmente entendido.

De un lado resurge, y viene relanzada con fuerza, la propuesta de una experiencia teatral del espectador fundada sobre la corporeidad, sobre la plurisensorialidad, tactilidad, sinestesis, cinestesis: son las palabras clave de un nuevo, pero en realidad antiquísimo, paradigma estético que se va delineando a lo largo de todo el siglo XX y que llamaré (con Richard Schechner o Marcel Jousse) **«rasico»** o **«manducatorio»** (podríamos hablar de un teatro del sabor o de la comida).

Jerzy Grotowski, 1989.

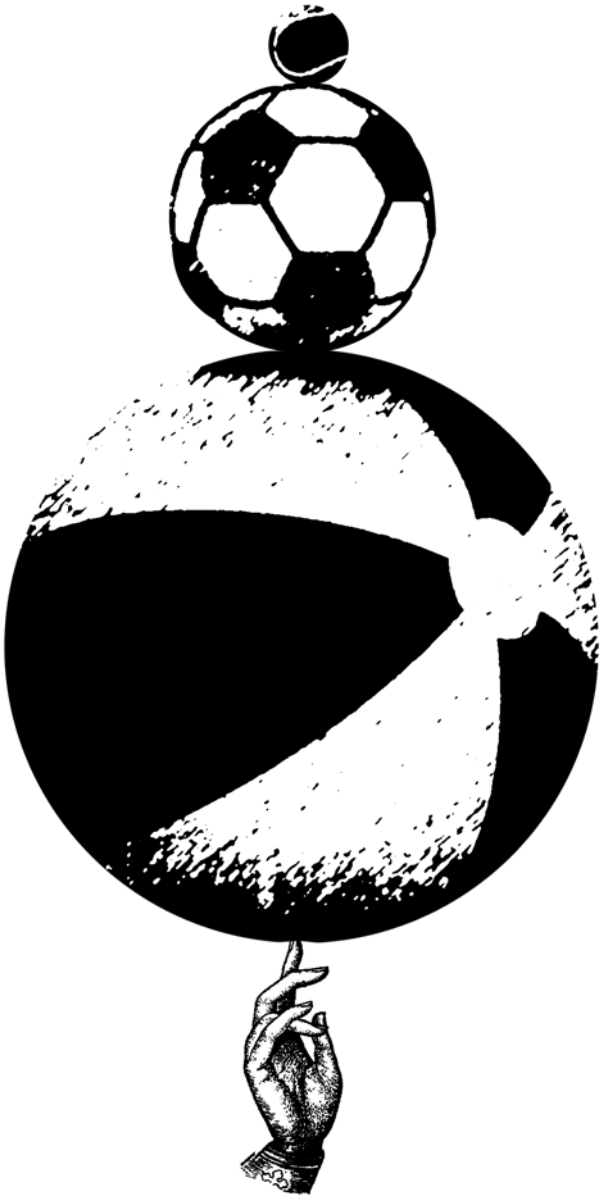
Por el otro lado, resurge, y viene relanzado con fuerza, la propuesta de una experiencia teatral como un ser testigo —dar testimonio de algo que tal vez no ha sido ni siquiera creado para nosotros, para los espectadores, pero que sin embargo puede producir efectos *también* sobre nosotros—, aunque haya sido pensada y realizada esencialmente para producir efectos en quien actúa, en los *performers* o *doers*. Naturalmente estoy aludiendo a *Action*, la partitura (mejor dicho las partituras) que Grotowski y Thomas Richards han elaborado, a partir de 1985 en Pontedera, en el ámbito del **arte como vehículo.**

Es evidente —en consecuencia— cuán aproximado e impreciso resulta hablar de simple y pura eliminación del espectador en el trabajo final de Grotowski en el Workcenter de Pontedera y en el continuado hasta hoy por sus herederos, el ya citado Thomas Richards y Mario Biagini. Lo demuestran en particular los trabajos más recientes (2009-2010) del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards: *The Living Room*, del grupo dirigido por Thomas Richards, y las *perfomances* sobre Allen Ginsberg (en particular *I am América*), producidos por el Open Program dirigido por Mario Biagini. ■

Traducción de Miguel Signes

[5] Cf. Las intervenciones sobre Brecht y sobre el Berliner Ensemble, recogidas en Roland Barthes, *Sul teatro,* (ed. Marco Consolini), Roma, Meltemi, 2002.

Nota del traductor: «Rasico» es un adjetivo que no existe en italiano, y viene a ser el modo de traducir al italiano lo que Schechner ha denominado con feliz nombre *Rasaesthetics* o estética del rasa. El rasa resulta ser un concepto tradicional indio (o hindú) presente —parece— en el teatro sánscrito. Dedica todo un libro a la cuestión. He encontrado una pseudodefinición que toma de una cita y dice: «*Rasa* es el resultado de combinar *vibhava* [estímulo], *anubhava* [reacción involuntaria] y *vyabhicari* [reacción voluntaria]».



EL PÚBLICO TEATRAL

Reflexiones sobre

LA VARIABLE DEPENDIENTE

Alberto Fernández Torres

Hace unos tres años, en el marco del Foro Internacional de las Artes Escénicas (Escenium) celebrado en Bilbao entre el 10 y el 12 de febrero de 2008, los profesores Arturo Rubio y Arturo Rodríguez Morató presentaron una ponencia sobre «Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España»[1]. Al margen de las dificultades que sus autores encontraron para acceder a las estadísticas completas que les hubieran sido necesarias para culminar su trabajo, se trata de un informe muy detallado y de incuestionable interés para conocer la naturaleza y destino de las ayudas que las diferentes Administraciones públicas dedican en España a la promoción de las artes escénicas.

Recuerdo en especial de aquella presentación una diapositiva que sirvió en algún momento para la exposición de las conclusiones. Se intentaba reflejar en ella de manera gráfica la magnitud del esfuerzo económico que el conjunto de esas Administraciones consagraba a cada uno de los cuatro segmentos en los que puede dividirse la cadena de negocio de la actividad escénica: producción, distribución, exhibición y creación de público. Este reflejo se realizaba mediante círculos cuya superficie era proporcional al importe asignado a cada uno de esos segmentos. Pues bien, los círculos relativos a la producción y a la exhibición parecían enormes pelotas de playa, el de distribución se asemejaba todo lo más a una balón de fútbol y el de promoción del público no pasaba de ser una bola de tenis.

Una preocupación no tan reciente

En los últimos años, buena parte de la atención de los principales foros de debate que se han celebrado en España sobre la situación de las artes escénicas se ha focalizado de manera significativa en el problema de la creación de públicos y la generación de demanda[2]. Existe no solo un claro y generalizado sentimiento de insatisfacción respecto de la situación que presenta este problema —porque lo es—, sino también la creciente y muy justa percepción de que el sector escénico se juega su futuro en su solución; y esto sucede tanto por razones de viabilidad económica como de relevancia social.

Sin duda, los efectos colaterales de la crisis económica sobre la salud (o, mejor, sobre la falta de salud) económico-financiera del sector han acentuado tal preocupación. Pero no nos engañemos: esta preocupación no es solo fruto de la crisis, sino que tiene antecedentes más antiguos. Si repasamos los dos documentos que reflejan con mayor amplitud y detalle el consenso de los profesionales del sector teatral acerca del estado de este, comprobaremos que los juicios que en ambos se emiten acerca de la cuestión son contundentes: «el público teatral sigue siendo, en términos generales, completamente anónimo para las instituciones y empresas del sector», se señala en la Propuesta del Plan General del Teatro[3]; «la situación de las artes escénicas en España y del teatro en particular es todavía más preocupante cuando consideramos su escasa visibilidad y su falta de legitimación social, lo que no deja de ser una muestra de lo poco que se ha hecho en el ámbito de la creación, formación y consolidación de públicos», se afirma en la Propuesta de Bases para un Proyecto de Ley del Teatro[4].

Por cierto, que la consulta de estos dos documentos le permitirá al lector aún otra constatación: que ninguno de los dos dedica realmente al tema de la creación de públicos una atención proporcional a la contundencia de esas dos afirmaciones.

¿Quiero esto decir que el sector escénico español no hace prácticamente nada en materia de creación de públicos? En un ámbito y en un país tan dado a las afirmaciones categóricas y apocalípticas, la tentación de contestar afirmativa-

[1] Rubio, Arturo y Rodríguez morató, Arturo. *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España.* http://www.escenium.net/en/descargas.php?id=20&pageNum_doclist=5&totalRows_doclist=39

[2] Aunque ambos términos —creación de públicos y generación de demanda (o sus aparentes sinónimos: promoción, captación, dinamización, desarrollo, etc., de públicos y/o demanda)— no significan exactamente lo mismo, los utilizaremos de manera indiscriminada a lo largo del presente artículo por razones de comodidad, ya que su distinción conceptual no parece aportar nada esencial a los argumentos que en él se formulan.

[3] Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral. *Plan General del Teatro.* Madrid: INAEM, 2007.

[4] Asociación de Directores de Escena de España. *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro.* Madrid: ADE, 2006.

mente es casi irresistible. Pero sería un error. En efecto, conviene matizar: en tiempos recientes, el sector escénico español ha sido testigo del desarrollo de experiencias positivas muy diversas, casi con el ribete de «buenas prácticas», en materia de creación de públicos[5]. Sin embargo, se trata aún de iniciativas individuales, escasamente difundidas, poco documentadas y, en general, estrechamente vinculadas a proyectos muy concretos que se ejecutan en entornos locales también muy concretos; síntomas favorables de que algunos profesionales del sector no solo son conscientes del problema de la creación de públicos, sino que han ideado maneras de afrontarlo con éxito; pero nada lo suficientemente extendido o consolidado como para poder hablar de un auténtico cambio de tendencia.

Factores de inercia

Una respuesta obvia, quizá demasiado obvia, acude en ayuda de quienes se interrogan por el manifiesto desajuste que existe entre la aparentemente sincera, elevada y generalizada preocupación por la creación de públicos y lo poco que se ha avanzado en esta materia: *la inercia.* Los muchos años añadidos de despreocupación por este objetivo habrían generado hábitos y comportamientos tendentes al descuido de este tema que estarían ya muy consolidados y sería muy difícil erradicar.

Sin embargo, esta aparente respuesta no hace más que desplazar en el tiempo la auténtica cuestión, pues nos aboca de manera inevitable a preguntarnos cuál es el factor o conjunto de factores que motivaron en su día la aparición y consolidación de esa irresistible tendencia a la inercia. Apuntemos, aunque solo sea como hipótesis, algunos de ellos.

El primero que se me viene a la cabeza es de carácter entre histórico y teórico, y supera ampliamente las fronteras del sistema teatral español. Me refiero a que, si admitimos que en el hecho teatral escénico el papel del público es literalmente *esencial*, porque sin él la *representación* simplemente no puede producirse, existe una desproporción sideral entre este hecho y la intensidad de la reflexión que la teoría teatral ha dedicado al público a lo largo de su historia, tanto en términos absolutos como en comparación con la atención que ha dedicado a otros elementos de la *representación.*

Como he expuesto recientemente en otra ocasión[6], con esta afirmación no trato de ignorar o de minimizar la importancia de las reflexiones teóricas que se han producido acerca de la cuestión, tanto históricas (Aristóteles, Horacio, Castelvetro, Lope de Vega, Jovellanos, Larra, etc.), como más recientes (Brecht, Grotowski, Brook, Jauss, Campeanu, Pavis, Ubersfeld, Urrutia, etc.), pero sí de llamar la atención sobre el hecho, en mi opinión incuestionable, de que su volumen no guarda relación lógica o suficiente ni con la importancia *capital* que tiene el público en el hecho teatral, ni con la mayor atención que han recibido comparativamente otros elementos de la representación.

El segundo factor, al igual que el anterior, tampoco es específico de nuestro sistema teatral y tiene que ver con la transformación radical que se produce en la relación del teatro con el público en el ámbito europeo occidental entre los siglos XVIII y XIX, cuando el primero deja de ser uno de los elementos principales de la oferta cultural —si es que no el dominante o más importante— y se convierte en «uno más» que ha de competir en un paquete cada vez más amplio y diverso de posibilidades que se enfrenta a las limitadas opciones de decisión que, por razones de economía y tiempo, tienen a su disposición los ciudadanos; unas opciones de decisión que, a su vez, se ven cada vez más condicionadas por criterios de gusto que se irán apartando progresivamente, al menos de manera masiva, del espectáculo en vivo.

Recuerde el lector que, en el momento de esplendor de la tragedia griega, era la totalidad del pueblo ateniense la que se veía convocada a las representaciones que se programaban en las fiestas dionisíacas; que era el conjunto de la población de la ciudad medieval el que acudía a contemplar los «misterios»; que todos los estamentos sociales se hallaban representados en el gentío que llenaba los corrales de comedias… Es verdad que había también otras manifestaciones teatrales que no concitaban individualmente tanta movilización, pero todas ellas (desde la representación sobre un tablado de la época romana, hasta la irrupción de un juglar en medio de una villa feudal) se dirigían en principio «a todo el mundo». Digamos que la mera *presentación pública* del espectáculo teatral se veía correspondida por una audiencia que lo consideraba una oferta inmediata, accesible y frente a la cual se sentía directamente concernido o apelado.

Sin embargo, desde el momento en el que la representación teatral —al menos, en sus manifestaciones dominantes— no se dirige, en principio, a toda la sociedad, sino solamente a los estamentos que pueden acceder a locales cerrados, pagando una entrada cada vez menos asequible y para contemplar espectáculos que ya no son necesariamente de inteligibilidad o descodificación universal, el teatro —cada producción teatral— «tiene que encontrar a su pú-

[5] Ver SELLAS, Jordi y COLOMER, Jaume. *Marketing de las artes escénicas: creación y desarrollo de públicos.* Barcelona: Gescénic, 2009. Por otro lado, la edición de Escenium del año 2010 se celebró bajo el título sintomático de «Los públicos de las artes escénicas»; su página web (www.escenium.net) facilita el acceso a buena parte de los documentos presentados en dicho Foro.

[6] FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. «Larra y el público: reflexiones sobre una obsesión», en *Revista ADE-Teatro* n.º 127. Septiembre-octubre 2009.

blico». Y tiene que hacerlo tras cientos de años de no estar obligado a preocuparse en exceso de tan enojosa cuestión.

Sumemos a lo anterior un tercer «factor de inercia», que es la actitud histórica de los poderes públicos respecto de la financiación del teatro. Sea como vía fundamental de transmisión de una determinada conciencia política (p. e.: Grecia), sea para divertimento propio (p. e.: el teatro renacentista de Corte) o para distracción y adoctrinamiento de los demás (p. e.: Roma y los dramas litúrgicos, respectivamente), las formas dominantes del teatro fueron consideradas durante siglos en la Europa occidental como una «cuestión de Estado» cuya financiación era asegurada por este último.

Sin embargo, en cuanto esas formas dominantes dejan de dirigirse idealmente a la sociedad en su conjunto, el mantenimiento de una buena parte de la oferta teatral deja de ser, a su vez, asunto público; y, al mismo tiempo, la financiación del teatro con cargo a los recursos del Estado se desliza hacia la obtención de otros fines en los que predomina crecientemente un criterio «patrimonial» que deriva cada vez más en «escaparatista»: conservación y promoción del «teatro nacional», sostenimiento más o menos controlado de los creadores autóctonos o prestigio cultural de la Administración de turno.

Y, en este «deslizamiento», la consideración del público sufre también una modificación radical. Para el poder público ateniense, resultaba un sinsentido que no fuera, en principio, toda la población la que viera representar sobre la escena, lo que hacía de su sociedad algo radicalmente diferente a «los persas»; *la representación se organiza conceptualmente en función de esa audiencia masiva.* Por el contrario, para el Estado europeo del siglo XIX, lo más importante no es la mayor o menor audiencia, sin que por ello esta resulte despreciable, sino el hecho mismo de que el espectáculo sea mostrado; dicho de otro modo, *la representación se organiza conceptualmente en función de la producción.* Solo a finales del siglo XX, cuando empiecen a difundirse en el espacio europeo comunitario los criterios sobre la «democratización de la cultura» y el uso eficiente de los recursos públicos, la audiencia real de los espectáculos financiados con estos recursos comenzará a ser motivo de cierto interés[7].

Soy consciente de que cualquier lector informado sobre la historia del hecho teatral se habrá formulado ya mentalmente diversas objeciones respecto de lo expuesto hasta ahora acerca de estos tres «factores de inercia»; y habrá también considerado, con toda justicia, que las afirmaciones vertidas en los párrafos anteriores se hallan, en el mejor caso, más cerca de las hipótesis que de los hechos probados. Como siempre, tendrá razón, pero acudiremos en nuestra defensa al socorrido recurso de señalar que este no es el espacio o lugar para apoyar con el detalle necesario las hipótesis que se han presentado de forma tan tajante y esquemática; y aduciremos que, sean estos o sean otros, es preciso determinar qué corrientes o factores históricos han conducido de manera generalizada a que actualmente se conciba que el público es una *constante dada* y no una importante *variable dependiente* dentro la compleja ecuación teatral.

Para el Estado europeo del siglo XIX, lo más importante no es la mayor o menor audiencia, sin que por ello esta resulte despreciable, sino el hecho mismo de que el espectáculo sea mostrado.

Factores más cercanos

Por otro lado, y de manera añadida a esos «factores de inercia» de carácter general, hay otros, propios de nuestro entorno cultural, que conducen de manera necesaria a la actual desatención del papel que ha de tener el público en el teatro.

De manera tan esquemática como hasta ahora, pero a nuestro juicio bastante menos cuestionable, podemos señalar que dos elementos esenciales (aunque no únicos) del sistema teatral español actual son la fuerte dependencia respecto de la asignación de recursos procedentes de las tres Administraciones públicas y, en línea con lo que se refleja en el informe de Rubio y Rodríguez Morató antes mencionado, una marcada focalización de estos recursos en los segmentos de la producción y la exhibición de espectáculos.

La focalización en la producción se consagra básicamente durante los años de la transición y se manifiesta en una doble vía: creación de unidades de producción de titularidad totalmente pública (generalmente, con la denominación de centros dramáticos) y establecimiento de un sistema de ayudas a la iniciativa privada que se canaliza casi completamente hacia los proyectos de nuevos espectáculos presentados por las compañías o por empresas de producción mediante criterios de asignación que desean ser lo más «objetivos» posible.

A su vez, la focalización en la exhibición se genera a mediados de los años ochenta mediante la puesta en marcha del

[7] Un interés, de momento, meramente cuantitativo, lo que vuelve a ilustrar lo relativamente poco que hemos avanzado en esta cuestión. Porque admitamos que entre la actitud del programador español que organiza la oferta de un teatro municipal con el objetivo primordial de mostrarle al concejal de Cultura llenos constantes del patio de butacas, y el edil romano que contaba los espectadores que había ante el tablado para decidir si contratar o no nuevamente a la compañía que hacía la función, hay una diferencia de cantidad, pero no de calidad.

Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Plan de Rehabilitación de Edificios Teatrales de Titularidad Pública, promovido por el entonces Ministerio de Obras Públicas y por el Ministerio de Cultura, que consigue recuperar para la actividad escénica decenas de espacios, ubicados fuera de Madrid y Barcelona, que se hallaban abandonados o dedicados a otras actividades; un plan que se vio acompañado en el tiempo, casi de inmediato, por planes de construcción de auditorios u otros recintos escénicos de nueva planta promovidos por las Administraciones autonómica y municipal.

Sería poco menos que esquizofrénico afirmar ahora que estos dos hitos son causantes de algunos o de todos los males actuales de nuestro sistema teatral, como sería el caso de la desatención por el público o la grave situación de sobreproducción y minifundismo. Por el contrario, los dos contribuyeron a una transformación radical del sector con un saldo muy favorable, cuyas pruebas considero ocioso enumerar aquí por suficientemente conocidas[8]. Sin embargo, también es cierto que estas benéficas medidas estructurales, como casi todas las que poseen esta naturaleza, «tienen vida propia» una vez desencadenadas y son capaces de generar a largo plazo efectos inicialmente no previstos (buenos o no, deseados o no) si son mantenidas en el tiempo una vez que desaparecen, se amortiguan o se modifican las circunstancias que aconsejaron su puesta en marcha.

Y también lo es que las medidas estructurales de este tipo, sobre todo si son adoptadas —como es habitual en las Administraciones públicas— con una visión cortoplacista y deudora de una lógica mecánica «acción-reacción»,

[8] Enumeración que, por otro lado, sí he intentado en alguna que otra ocasión. Ver, por ejemplo, FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. «*Eppur si muove:* Una reflexión sobre los cambios en el sistema teatral español de los últimos veinte años». *Revista ADE-Teatro*.

generan con el tiempo tanto efectos inesperados como una especie de «filosofía espontánea» que las justifica «a posteriori», en lugar de ser el resultado de la aplicación de criterios basados en una visión global y en una perspectiva a largo plazo. Y esto, a nuestro juicio, ha pasado en el caso que nos ocupa.

Produzcamos y programemos a granel, que ya vendrá el público…

De la filosofía a la estadística

Algunos notorios axiomas de esa «filosofía espontánea» se han repetido y se siguen repitiendo actualmente en las declaraciones de los representantes de los organismos públicos relacionados con la actividad teatral. Por ejemplo, se ha afirmado, con estas u otras palabras, que «nuestra función es hacer carreteras, no decidir qué coches han de circular por ellas», aludiendo así a que el deber de las Administraciones públicas es desarrollar infraestructuras escénicas y poner en manos de las compañías los medios para producir, haciéndolo «con mano ciega», es decir, sin preocuparse por el tipo de teatro promovido o sus efectos sobre el público; que la responsabilidad de las Administraciones públicas es la «democratización de la cultura», entendida como que esta en general, y las artes escénicas en particular, sea suficientemente accesible para los ciudadanos, siendo ya cosa de estos últimos hacer uso o no de esa accesibilidad; que las Administraciones públicas están moralmente obligadas a conseguir «que todo aquel que quiera hacer teatro pueda hacerlo», principio justificativo de primar las subvenciones concursales sobre las nominativas y de preferir, según la fórmula del «café para

El teatro, como las demás artes escénicas, únicamente tiene auténtico sentido si se configura y presenta como una forma de consumo cultural no sólo colectivo, sino masivo.

todos», que *muchos tengan un poco* con lo que sobrevivir, antes que asignar los limitados recursos disponibles a hacer viables a largo plazo los proyectos de mayor interés o calado; que una de las funciones principales de las unidades de producción de titularidad pública y de las redes autonómicas es promover la literatura dramática propia y las compañías locales, respectivamente, por más que lo primero casi nunca haya sido cierto y lo segundo desemboque casi siempre en un estéril proteccionismo…

Por añadidura, las estadísticas parecían dar la razón hasta ahora a estos y otros axiomas de semejante filiación. No bien se abría un nuevo espacio, se despertaba a su alrededor una mayor o menor «demanda potencial» que había estado hasta entonces dormida por falta de los canales a través de los cuales podría expresarse. A su vez, la evolución de los ingresos y del número de localidades vendidas en los mercados tradicionales de Madrid y Barcelona mostraba un crecimiento vegetativo, incluso en períodos de crisis, relativamente sostenido.

De poco valía que tales fenómenos se vieran acompañados, no por casualidad, de «precios políticos» y «cachés» fijos en los locales públicos que eran (y son aún) ajenos a la evolución de los costes reales; o que el crecimiento de los ingresos en los mercados tradicionales fuera significativamente mayor que el de las localidades (sugiriendo un importante «efecto precio») y se concentrara en un porcentaje muy limitado del número total de espectáculos estrenados. La espuma de las estadísticas justificaba que los responsables de las políticas teatrales se adhirieran con entusiasmo al viejo principio que Jean-Baptiste Say formulara hace más de doscientos años[9]: «toda oferta genera su propia demanda». Así pues, ¿a qué preocuparse por el público? «Nuestras» producciones, «nuestros» teatros, «nuestras» redes, amén de procurarnos prestigio, réditos y escaparate políticos, y de mantener más o menos controladas las demandas de los diferentes profesionales del sector, generan una oferta que termina encontrando inevitablemente su demanda. Produzcamos y programemos a granel, que ya vendrá el público…

Un perverso equilibrio

Así pues, creo que puede sostenerse que la combinación de «factores históricos de inercia», de un sector apuntalado básicamente en las ayudas a la producción y en la exhibición, a través de la extensión de los espacios escénicos de titularidad pública, y de la «filosofía espontánea» de los responsables y gestores de la política teatral ha dado lugar a un sistema teatral que funciona como si el público fuera una *realidad externa dada,* sujeta a un crecimiento inevitablemente vegetativo y que se limita a responder con su mayor o menor asistencia física a la existencia de una mayor o menor oferta.

Admitamos en todo caso, aun cuando decirlo aquí resulte como poco impopular, que buena parte de los diferentes agentes privados del sistema también ha contribuido a esta especie de bola de nieve. Por un lado, mediante el apalancamiento en otra «filosofía espontánea», muy asentada en la Europa meridional, según la cual existe un «derecho a la subvención» por el solo hecho de ser, querer ser, poder ser o simplemente autoproclamarse artista. Por otro, a través de la conformidad «de facto» con la situación generada por un sistema de subvenciones volcado en la producción, en el proteccionismo geográfico y en el criterio del «café para todos». Una situación que podemos calificar como «de equilibrio» en el sentido estricto de su acepción económica; es decir, no se trata de un equilibrio derivado de un estado eficiente de *las cosas* que resulta favorable para todos los agentes implicados, sino de un equilibrio que es fruto de que los agentes implicados están convencidos de que un cambio de las circunstancias que lo determinan, aunque mejorara objetivamente la desfavorable posición del conjunto de todos ellos, podría no mejorar —o incluso empeorar— su particular posición competitiva en comparación con los mayores beneficios que podrían obtener los demás agentes. En este sentido, no cabe duda de que el modelo actual de subvenciones cumple eficientemente con la función de servir de amortiguador de la insatisfacción de los agentes del sector respecto del *estado de las cosas*…

Una situación de equilibrio semejante solo podía romperse mediante la acción de un factor externo; y este ha sido la crisis económica global, con sus negativos efectos sobre el sistema teatral (unos efectos devastadores, por cierto, en términos de financiación —recortes presupuestarios— e ingresos —impagos millonarios de los ayuntamientos—, pero mucho más moderados en términos de venta de localidades).

No es el momento de centrarse en el análisis detallado de tales efectos[10], pero sí de señalar que han contribuido

[9] Say, Jean-Baptiste. *Tratado de Economía Política.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001. n.º 119. Enero-marzo 2008.

[10] Tarea que sí se halla abordada en Fernández Torres, Alberto. «Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro». Ponencia presentada en la sesión inaugural de Mercartes 2010. http://www.mercartes.es/sevilla2010/index.php/prensa/documentacion/id/19

Teatro Romano, Mérida.

a poner en un lugar privilegiado de la cesta de preocupaciones del sector un tema que, aunque ya se venía manifestando desde tiempo atrás, según hemos recordado al comienzo de este texto, no terminaba de concitar la atención que merecía: la creación de públicos y la generación de demanda.

Puede que no sea la crisis la única causa de esta mayor preocupación. Puede que también haya influido la mayor atención que se le dedica a escala internacional; o la labor difusora de determinados foros y especialistas españoles; o la visión y prácticas de los gestores más eficaces y profesionalizados. En todo caso, la coincidencia entre esta mayor preocupación y las consecuencias de la crisis económica sobre el sector teatral parece lo suficientemente significativa como para sugerir algún nexo causal; y justifica la hipótesis de que, por *razones económicas, sociales y estéticas,* este se juega gran parte de su futuro en el adecuado tratamiento de la cuestión.

No resulta de recibo la actitud […] que tiende a situar al público como un depositario final, residual y pasivo del proceso de creación.

Económicas, sociales y estéticas

Por razones *económicas,* porque, para cumplir correctamente sus funciones, el sistema teatral español no puede seguir dependiendo de manera tan excesiva de los recursos públicos. Atienda el lector al matiz: «de manera *tan excesiva*». En efecto, no hace falta ser un fanático de las tesis de Baumol y Bowen[11] sobre el «mal de costes» de las artes en vivo para adivinar que el mantenimiento, a un nivel suficiente, de todas las manifestaciones escénicas actualmente existentes —y especialmente el de algunas de ellas— exigirá siempre la aportación de un determinado volumen de recursos públicos (o bien de origen privado —p. e.: vía patrocinios—, pero externos en cualquier caso al estricto funcionamiento del mercado escénico). Sin embargo, puede aventurarse que la viabilidad de este modelo se hallará sometida siempre a una peligrosa incertidumbre si esas aportaciones no se ven ampliamente complementadas por recursos privados que el sector sea capaz de ingresar a través de un funcionamiento más eficiente del mercado[12].

Para ello, hay dos vías también complementarias: que los espectadores actuales incrementen la frecuencia en su hábito de asistir al teatro y que haya muchos más ciudadanos interesados en acudir a los espacios escénicos. Frente a este doble reto, el sistema teatral opera en estos momentos como si de estas dos fuentes de recursos no se pudiera esperar otra cosa que el mero crecimiento vegetativo o el despertar de bolsas «dormidas» de demanda potencial mediante la instalación de una oferta escénica en los puntos geográficos que aún carecen de ella. Actúa en este sentido de acuerdo con el pesimismo ancestral del pensamiento económico neoclásico, según el cual el secreto de la ciencia económica es administrar eficazmente la escasez de recursos. Sin embargo, frente a esta aplicación permanente del tópico conformista basado en el *esto es lo que hay,* existen concepciones alternativas que consideran que «el problema económico no es asignar los recursos escasos, sino más bien superar la escasez cuando existe»[13]. El hecho de que, como antes hemos subrayado, existan ya en nuestro sector experiencias contrastadas, aunque no generalizadas, de cómo se puede crear público y generar demanda prueban que el crecimiento vegetativo y el «despertar» de la demanda potencial no son las únicas vías.

Junto a las razones económicas que aconsejan dar prioridad a la creación de públicos, hay *razones sociales* estrechamente ligadas a ellas. El teatro, como las demás artes escénicas, únicamente tiene auténtico sentido si se configura y presenta como una forma de consumo cultural no solo colectivo, sino masivo. Sí, por supuesto, jamás volverá a ser masivo en el sentido en el que lo fue en la Atenas clásica o en el Madrid del siglo de oro; y su carácter masivo, incluso en el mejor de los casos, siempre resultará irrisorio en comparación con la audiencia de las opciones culturales que se difunden y consumen a través de redes digitales. Pero, insisto, solo adquiere pleno sentido si se formula y configura *como si* se dirigiera al conjunto de la sociedad y si alcanza, al menos, a un *conjunto significativo de ciudadanos congregados de manera colectiva* en un espacio destinado a tal fin. Y nada de esto es posible si no consigue que un número creciente y suficiente de ciudadanos integre de manera habitual la asistencia al teatro entre sus opciones de consumo cultural. Sin ello, este carecerá de *relevancia social* y su mantenimiento tendrá más que ver con la conservación del patrimonio que con la necesidad de potenciar una forma viva de expresión cultural.

Por otro lado, el hecho mismo de que interese y atraiga de manera activa a un número significativo y suficiente de ciudadanos será siempre una de las razones primordiales —aunque no la única— para justificar que el Estado le consagre un volumen también suficiente y razonable de recursos públicos; para que merezca la pena su consideración como objeto de políticas culturales y de desarrollo industrial; y para conseguir de una vez por todas su inclusión normalizada en el sistema de enseñanza.

Apuntemos brevemente que, cuando se hacen consideraciones sobre este particular, es frecuente escuchar que la creciente digitalización de los consumos culturales hace inviable un incremento sustancial del público que acude a los espectáculos en vivo, por lo que estos no tendrían

[11] Baumol, William y Bowen, William: *Performing Arts: the Economic Dilemma.* Cambridge (Mass.): 20th Century Fund, 1966.

[12] A esto hay que añadir que resulta ilusorio suponer que las dotaciones presupuestarias dedicadas a la cultura en general y a las artes escénicas en particular volverán automáticamente al nivel existente antes de la crisis —que, por otro lado, tampoco era como para irse de vinos— una vez que esta resulte superada. No solo no hay motivo alguno para suponer que esa «vuelta a atrás» sea inevitable, sino que cabe considerar exactamente lo contrario. Al fin y al cabo, las Administraciones públicas ya han «descubierto» que se pueden recortar drásticamente esos presupuestos o no pagar los «cachés» contratados a las compañías sin que, en el fondo, pase gran cosa, como no sea una lógica sucesión de declaraciones públicas de los afectados que rara vez supera las barreras de los medios especializados y que resultan notablemente amortiguadas en el marco general del «hay que ver lo mal que está todo». Por otro lado, aun cuando esa ilusión no fuera tal, recordemos que las previsiones más optimistas sitúan actualmente en dos o tres años la salida de la crisis, por lo que, en el mejor de los casos, muy «largo me lo fiáis, don Juan»…

[13] Lavoie, Marc. *La economía postkeynesiana.* Barcelona: Icaria Editorial, 2005.

otro destino histórico que sufrir una inexorable y paulatina sangría de espectadores. Son argumentos que recuerdan poderosamente a los que se esgrimen acerca de la inevitable muerte del libro impreso a manos del libro electrónico. Pues bien, si algo reflejan las limitadas estadísticas sobre las pautas de comportamiento sociológico de los ciudadanos respecto del teatro es que estas se han modificado más bien poco en términos estadísticos —para bien y/o para mal— a lo largo de las últimas décadas, confirmando así que los cambios de hábito en el consumo cultural se producen con extraordinaria lentitud[14].

Por otro lado, esas modificaciones (o la falta de las mismas) se habrían producido siempre en ausencia de políticas globales de creación de públicos que pusieran precisamente el acento en el atractivo y carácter diferenciador que tiene la asistencia a una representación en vivo frente a las formas «enlatadas», digitalizadas o virtuales de consumo cultural.

Este último aspecto nos conduce precisamente al tercer grupo de razones que aconsejan una decidida acción para crear públicos y generar demanda: las *estéticas.* Una acción decidida de creación de públicos debiera plantearse como objetivo no solo el incremento más o menos indiscriminado del número de ciudadanos que va al teatro, sino también la difusión de una determinada manera de disfrutar del espectáculo escénico.

En efecto, la asistencia a la representación teatral proporciona, por un lado, un forma específica de placer estético que no puede ser suplida plena y eficientemente por ninguna forma alternativa de consumo cultural; y por otro, una determinada forma, asimismo específica, de conocimiento, en el sentido de que «las obras de arte no solo son materializaciones de valor, sino también maneras de conocer que pueden plantear un reto a nuestras pautas habituales de comprensión del mundo», y de que «las artes no deben tomarse con menos seriedad que las ciencias como maneras de descubrir, crear y ampliar conocimiento»[15].

No otra cosa sugiere en el fondo una de las especialistas en teoría del teatro que más se han ocupado del tema del espectador, Anne Ubersfeld, cuando señala que «el valor didáctico del teatro depende de la constitución de un espacio ordenado en donde pueden ser experimentadas las leyes de un universo del que la experiencia común solo hace visible el desorden»[16].

Así pues, un placer específico y una forma de conocimiento también específica, que constituyen por ello una importante contribución a la conciencia ciudadana y al ejercicio de la democracia, por cuanto que la capacidad de decidir con libertad es directamente proporcional al conocimiento[17].

Por ello, también compete a los propios artistas del sector una elevada responsabilidad en este terreno, por cuanto no resulta de recibo la actitud, contagiada asimismo de «escaparatismo» y de «discurso de producción», que tiende a situar al público como un depositario final, residual y pasivo del proceso de creación, y no como un elemento que debe ser tenido cuidadosa y permanentemente en cuenta a lo largo del mismo.

Pero entramos con ello en terrenos pantanosos que exigen otro tipo de reflexión. Detengámonos aquí expresando la convicción, a modo de resumen, de que *razones económicas, sociales y estéticas obligan a situar al público en el nivel prioritario de la preocupación y la acción del sector teatral en estos momentos.*

Una convicción que se ve acompañada por otra, y es que los efectos de la crisis económica sobre el sector ofrecen una oportunidad única para realizar un «giro de timón» que —¿por qué no soñar una vez más?— podría dar lugar a una transformación tan radical como benéfica de nuestro sistema teatral.

Insistamos en una reflexión anterior: si ingenuo es pretender que esta transformación del sistema teatral es posible, no menos ingenua es la ilusión de que, una vez superada la crisis económica, las cosas volverán a situarse en el mismo estado —tampoco precisamente envidiable— que tenían antes de ella. La historia económica muestra que las crisis, como los tornados, acaban antes o después; pero las cosas jamás vuelven a la misma situación anterior una vez que tales fenómenos han terminado.

Esta constatación debería ser acicate suficiente para conseguir que los cambios en el sistema no sean «algo que nos pase», sino algo que nosotros hagamos que pase. El lector tiene derecho a preguntarse cómo conseguirlo. Pero eso, como advertía el Mago de Oz, «es el famoso caballo de otro color»… ■

---

[14] Por mencionar una referencia reciente, el interesante análisis contenido en el libro de Antonio Ariño *Prácticas culturales en España* (Barcelona: Ariel, 2010) concluye que parece haberse producido un incremento de la extensión social de la asistencia al teatro y la acentuación de algunos rasgos de su perfil sociológico, al tiempo que un cierto retroceso en la frecuencia de su consumo, si bien cabe advertir que las estadísticas estudiadas en él no cubren un período suficientemente dilatado de tiempo. Si el lector tiene la paciencia de consultar otras encuestas, como las promovidas por el INAEM, la SGAE, la Red, etc., en fechas bastante dispares, comprobará que, dentro de la prudencia a la que obliga el hecho de que en ellas se utilizan diferentes parámetros metodológicos, los rasgos sociológicos que caracterizan la asistencia al teatro no se han modificado de manera decisiva en las últimas décadas.

[15] Armstrong, P. y Goodman, N., respectivamente, citados en Trancón, Santiago. *Teoría del teatro.* Madrid: Fundamentos, 2006.

[16] Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral.* Madrid: Cátedra, 1989.

[17] Cito de memoria y tomo «prestada» esta reflexión de Gual, Joan Maria. *A mayor honra y gloria o el más tonto hace relojes,* ponencia presentada en el XV Congreso de la ADE (Cáceres, octubre 2010) y aún no publicada en el momento de escribir estas líneas.

Cómo gestionar la diversi

La función está a punto de comenzar. El *respetable público* está llenando la sala. Los actores se preparan para salir a escena. El gerente del teatro comenta que hoy habrá poco más de media sala pero para mañana están agotadas las localidades. Un actor joven contempla por la mirilla a los espectadores que ya han tomado sus asientos. Se ven muchas canas, grupos de mujeres de media edad, jóvenes con vestimenta informal, parejas cogidas de la mano y espectadores maduros que leen atentamente el programa de mano o preparan sus caramelos por si les viene la tos.

Teatro Goya Barcelona

dad de públicos teatrales

Jaume Colomer

¿Qué sabemos de ellos? Lo único que sabemos es que han pagado sus entradas. Pero ¿qué sabemos de sus vidas o de los motivos que les han llevado a asistir a esta función? La verdad es que sabemos muy poco. Pero ¿para qué queremos saber más?

Lucina Jiménez, la antropóloga mejicana autora del libro *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala* (México, Escenología, 2000), afirma que los públicos teatrales «son esencialmente desconocidos para todos los agentes internos y externos al hecho escénico ante las limitaciones de la investigación y la falta de contacto entre la gestión del proyecto artístico y el público. Nos encontramos frente al lado oscuro de la sala». Añade que «muchos hacedores del teatro crean intentando dialogar con algún tipo de espectador o consigo mismos, pero no con el público, porque a este lo ven como masa, como un ente abstracto poco aprehensible». Jiménez afirma que «los públicos del teatro no existen por sí mismos. Lo que existen son diversos grupos de ciudadanos y ciudadanas con intereses y acervos culturales, psicológicos, políticos, ideológicos y económicos distintos, con sentidos del humor, experiencias emocionales y sentimentales muy diversas, y en cuyas prácticas cotidianas se expresa una fuerte dosis de teatralidad… Lo que existe es un conjunto de hombres y mujeres, jóvenes y adultos, heterosexuales y homosexuales, capacitados o discapacitados, flacos o gordos, altos o chaparros, pobres, clasemedieros o ricachones que trabajan, comen, dudan, duermen, hacen el amor, se van de compras…, que ven la televisión, que escuchan música…, que van al cine y comen palomitas, que bailan, y a veces van al teatro». Jiménez, en síntesis, considera que la mayoría de creadores y gestores teatrales desconocemos a nuestros públicos porque los concebimos como una masa, un ente abstracto, a pesar de que son grupos circunstanciales de ciudadanos y ciudadanas con intereses y universos personales muy distintos.

Roger Tomlinson, consultor experto en audiencias y márketing directo, en un artículo publicado en la revista *Conectando Audiencias* («Asimétrica», número 1, año 2010), también constata que muchas organizaciones culturales y artísticas no saben quiénes son sus públicos y los tratan de manera anónima porque «llegan al mercado a través de la radiodifusión masiva intentando conectarse con cada persona a través de un solo mensaje y un único tono de voz» sin tener en cuenta que en estos tiempos «la comunicación masiva es una forma cara (e ineficaz) de alcanzar a tu público objetivo». Considera que es imprescindible una comunicación directa con los públicos y que Internet y las nuevas tecnologías digitales nos acercan a la audiencia a través de las aplicaciones CRM y la venta de entradas que permiten saber a qué han asistido y cuándo, sus preferencias y hábitos, para producir mensajes diferenciados que lleguen a distintos mercados objetivos y consigan la satisfacción de los espectadores y el incremento del valor de marca de tu organización. Tomlinson concluye que el márketing directo es «el corazón palpitante» de una organización, lo que «bombea la sangre que permite juntar a los artistas con el público, trabar amistad con ellos, generar relaciones y un trato más personal».

Jiménez y Tomlinson, desde dos perspectivas muy distintas (la antropología y el márketing), coinciden en dos cosas: la diversidad de los públicos y la necesidad de conocerlos y tratarlos de manera personalizada. La diversidad de los públicos teatrales es, a la vez, un valor y una dificultad. La diversidad es un valor porque permite que cada espectáculo encuentre a su público, ya que hay públicos (minoritarios o masivos) para todas las producciones escénicas si tienen elementos objetivos de interés. La diversidad es una dificultad porque hace más compleja la gestión teatral. Por esto, en las líneas que siguen, voy a responder a dos

La diversidad de los públicos teatrales es, a la vez, un valor y una dificultad.

El capital educativo es el factor más concurrente en las diferencias de consumo de la mayoría de prácticas culturales.

cuestiones: cómo se forman los gustos y preferencias escénicas, y cómo se puede gestionar la diversidad de públicos.

Antonio Ariño, catedrático de sociología de la Universitat de Valencia y autor del libro *Prácticas culturales en España. Desde los años sesenta hasta la actualidad* (Barcelona, Ariel, 2010), explica las distintas tasas de penetración de las prácticas culturales en función de la interacción entre dos lógicas distintas: la lógica de la distinción y dominación (que considera que las prácticas culturales son expresión de la estructura social[1]) y la lógica del placer y la diversidad (que lleva a considerar que el principio estético-erótico comporta un consumo cultural de diversificación progresiva a medida que se desarrolla la oferta).

Pierre Bordieu, en su obra *La distinción* (Madrid, Taurus, 1988), considera que los gustos y estilos de vida son la manifestación mimética de las diferencias sociales y que el espacio cultural está organizado jerárquicamente y define tres universos o estilos culturales: el gusto legítimo o distinguido, el gusto medio o pretencioso, y el gusto popular o vulgar. Muchos autores han replicado las tesis de Bordieu argumentando que, a pesar de que muchas prácticas culturales son expresión de la estructura social, hay otras fuerzas que interactuan para explicar las diferencias de preferencias culturales entre los miembros de un mismo grupo social.

La experiencia cultural activa los intereses culturales por el hecho de que asocia un estado de satisfacción con una práctica determinada. Sin experiencias culturales no puede haber intereses culturales, y los intereses solo se transforman en demanda cuando hay oferta accesible y se está dispuesto a pagar un precio (dinero y tiempo) por obtenerla. En márketing se diferencian cinco estadios de demanda: negativa, inexistente, latente, ocasional y regular (que a veces se subdivide en tenue e intensa). Cada persona progresa por estos estadios siguiendo un itinerario personal que tiene que ver con factores biográficos y circunstanciales.

Se puede acceder a experiencias culturales en tres ámbitos: el grupo familiar de origen, el sistema educativo y las relaciones sociales. Según algunos estudios, las experiencias culturales que más inciden en la formación de preferencias y gustos artísticos son las que se producen durante la primera socialización en el seno del grupo familiar cuando se adoptan comportamientos por imitación de los adultos de referencia. En la adolescencia se acaban de configurar los sistemas de valores y gustos personales que se nutren y desarrollan durante la vida adulta. Así pues, los estadios vitales son clave para identificar y comprender las preferencias culturales de los ciudadanos, como también lo es el capital educativo. En todos los estudios realizados el capital educativo es el factor más concurrente en las diferencias de consumo de la mayoría de prácticas culturales, por lo que algunos expertos[2] consideran que la mejor política para promover los intereses y la práctica cultural es la política educativa.

François Colbert, especialista en márketing cultural[3], considera que, a pesar de las correspondencias evidentes entre prácticas culturales y factores objetivos como la edad, género, nivel de formación, proximidad geográfica y poder adquisitivo, el factor que mejor explica la diversidad de prácticas culturales es el de los beneficios buscados: la integración y promoción social, la reafirmación de la identidad de grupo, la evasión o diversión, el goce intelectual o emotivo, el aprendizaje, etc. Colbert considera que el consumo de una práctica cultural como experiencia deseada es fruto de la combinatoria de beneficios buscados en función de las circunstancias personales.

En la lógica de placer cada persona configura sus intereses personales a partir de sus experiencias culturales en el ámbito familiar, sistema educativo y relaciones sociales, que le permiten construir un sistema

[1] Esta lógica ha sido desarrollada principalmente por Tocqueville o Veblen, que consideran que determinadas formas culturales operan al servicio de la dominación y ha generado esquemas jerarquizadores como alta cultura y cultura popular, o cultura de excelencia y cultura de proximidad.

[2] Antonio Ariño, op.cit.

[3] Autor del libro *Marketing de la cultura y las artes* (Ariel, Barcelona…).

personal de valores y gustos teatrales, reforzados por los valores y gustos predominantes en el contexto. Cuando una persona asiste a un espectáculo buscado a partir de sus preferencias personas se considera que hace un consumo proactivo, mientras que si lo hace como consecuencia de la publicidad y los valores y gustos dominantes (porque no tiene experiencias culturales que le hayan permitido construir sus propios gustos y valores), se considera que hace un consumo reactivo.

El márketing es una disciplina social que nos permite generar correspondencias satisfactorias entre las diversas prácticas teatrales ofertadas y los diversos públicos. Para gestionar adecuadamente esta diversidad hay que buscar, de acuerdo con las tesis de Tomlinson, una relación personalizada con los públicos. Como no es posible una relación individualizada, se puede recurrir a la segmentación con la aplicación de tecnologías CRM *(Customer Relationship Management).* Segmentar es agrupar a los espectadores que tienen perfiles parecidos de consumo para relacionarse con ellos de manera diferenciada, y los perfiles de consumo se establecen a partir de diversas variables, entre las que distinguiremos las variables objetivas (sociodemográficas, frecuentación, proximidad territorial, conectividad, etc.) y las variables subjetivas (valores, gustos y preferencias, beneficios buscados, estilos de vida, etc.). En cada caso hay que buscar las variables más significativas en función de las prácticas que se ofrecen para combinarlas adecuadamente en la elaboración de un mapa de públicos. También es posible identificar colectivos sociales con perfiles de consumo específico, tal como ha hecho el ACE (Arts Council England) en un reciente estudio de públicos de las artes y la cultura de la población adulta inglesa[4] realizado por Enlightenment, donde ha establecido 13 segmentos de consumidores a partir del grado de implicación en la práctica cultural, características sociodemográficas y hábitos de consumo[5].

Teatro Español, Barcelona.

Para gestionar la diversidad, lo más eficaz es confeccionar un mapa de públicos que permita sistematizar todo el conocimiento obtenido a partir de una segmentación operativa de los públicos objetivo en distintos campos de información (valores y gustos, hábitos de consumo, nivel adquisitivo, beneficios buscados, estilo de vida, canales de información y comunicación, etc.) que sirva como base para la toma de decisiones en un proceso de *marketing mix:* la elección de contenidos de la programación, el sistema de precios, el sistema de venta y el plan de comunicación.

Cuanto más diversos sean los públicos potenciales, mejor se podrá desarrollar un proyecto escénico si sabemos gestionarlo de forma personalizada a través del marketing directo que nos permiten las tecnologías digitales. Abandonemos de una vez las prácticas basadas en la concepción de un *respetable público* uniforme y desconocido que queremos atraer con los medios de comunicación de masas o empapelando las ciudades. ■

Cuanto más diversos sean los públicos potenciales, mejor se podrá desarrollar un proyecto escénico si sabemos gestionarlo de forma personalizada…

[4] Se puede consultar en: www.artscouncil.org.uk/audienceinsight

[5] Estos segmentos son: *Highly engaged (Urban arts eclectic, Traditional culture vultures), Some engagement (Fun, fashion and friends, Mature explorers, Dinner and a show, Family and community focused, Bedroom DJs, Mid-life hobbyists, Retired arts and crafts), Not currently engaged (Time-poor dreamers, A quiet pint with the match, Older and home-bound, Limited means, nothing fancy).* Una traducción aproximada podría ser: muy comprometidos (amantes del arte urbano; devoradores de cultura tradicional), algo comprometidos (aficionados a los amigos, diversión y moda; exploradores culturales maduros; cena y espectáculo; centrados en la familia y comunidad; solteros de habitación y música; aficionados a los *hobbys* de mediana edad; mayores dedicados a la artesanía y las manualidades) y no comprometidos actualmente (soñadores con poco tiempo; aficionados a cervezas y partidos; cincuentones caseros, carentes de imaginación y de recursos).

El público: incógnitas, laberintos y expectativas

«El lunes nos vemos»: Ignacio del Moral, Enrique Salaberría, Mariano de Paco Serrano y Helio Pedregal

MODERA: JESÚS CAMPOS. TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN: MIGUEL SIGNES

Inició la tertulia Jesús Campos en calidad de moderador fijando los términos del debate sobre el público de teatro y presentando a los participantes en la mesa (Ignacio del Moral, autor; Enrique Salaberría, productor; Mariano de Paco, director; y Helio Pedregal, actor). El público, dijo, es el que da sentido a nuestro trabajo, por lo que resulta útil conocer, muy importante en estos momentos de crisis en los que nos vamos a enfrentar a nuevas realidades, qué es y también en qué puede cambiar —con independencia de que hablemos de un público o de varios— algo tan complejo como son los intereses de los distintos sectores de la sociedad que confluyen en la formación del público.

Tomó la palabra en primer lugar Ignacio del Moral para resaltar la dificultad de definir qué es el público, sin el cual puede haber hecho poético e incluso hecho escénico, pero nunca teatro, que solamente existe cuando una colectividad —duda si un solo espectador pudiera bastar— recibe el hecho escénico que deriva del trabajo del autor, del actor, del director… y demás profesionales. El autor sabe que su relación con el público no es directa y que necesita del buen hacer de esos intermediarios que le sirven de vehículo —discutible si solo es eso— para seducir a los espectadores, bien escribiendo a su aire, o bien queriendo agradarles o pensando en una vía intermedia entre ambos extremos.

Mariano de Paco se centró en el anhelo que todos los estamentos del teatro sienten por conseguir llenar de espectadores las salas de los teatros, deseo y preocupación que acaba de percibir también en unas jornadas de reflexión celebradas recientemente en Gerona sobre festivales de teatro. Elaborar una estrategia y táctica, que es empresarial porque pasa por el márketing, pero en la que tanto creadores como agentes intermediarios han de intervenir, es fundamental para que el público se interese por nuestro trabajo.

Enrique Salaberría empezó afirmando «que estamos en la dirección contraria al ritmo que exige el ritmo de escritura, como estamos en la dirección contraria a la que exige nuestra actividad profesional teatral». Frente a lo que parecía haber quedado flotando en el ambiente, al productor Salaberría no le preocupa el público porque sabe cómo atraerlo. Para él el problema está fundamentalmente en el espacio teatral y en cómo y quiénes lo gestionan. El espacio teatral es el eje que sustenta al autor, a la creación y al modo de darla a conocer al público, y este cambiará con aquel. «Tenemos en este país espacios teatrales sin alma», por lo que no nos sirve el actual modelo de gestión de los teatros. Salaberría piensa que mientras no tengamos un modelo de gestión en el que estén involucrados los autores, los directores, los actores, los productores…, y ocupando los espacios teatrales, «vuestra creación» —y señalaba a

Taquilla del Teatro de la Comedia, Madrid.

los autores presentes que en gran número estaban escuchándole—, no se podrá ver sobre un escenario. Podrá haber esporádicas presencias, pero no una presencia continuada. Defiende pues un modelo de red en que el autor —entre otros— pertenezca al espacio teatral. En sus siguientes intervenciones Salaberría insistirá en estos aspectos y en que los planteamientos sobre el público no cambiarán si no hay una auténtica rebelión del sector. Público tenemos y de calidad, pero no le llega todo lo que se está creando en la actualidad.

Helio Pedregal dio a continuación una imagen muy distinta del problema. Su comunicación, muy trabajada y muy sentida (recomiendo al lector que la escuche entera en el vídeo que nuestra AAT ha colgado en su página web) sobre la situación del público en este país, fue tristemente desalentadora. Analizó las razones de mercado que han hecho que el teatro haya dejado de ser una necesidad y que el tiempo en que se desarrollaba por sus propios medios forme parte de la historia. En estos momentos el teatro ha quedado en manos de teóricos y de profesionales, mientras el público se ha desinteresado del debate a pesar del hecho de que los espectadores son los que hacen del teatro un hecho vivo. El teatro es para muchos puro ocio y acuden a él para divertirse, dejando fuera de la sala lo que les preocupa e importa. La realidad es que menos de un tercio de la población fue una sola vez a un espectáculo teatral en 2009. Y para solucionar esa falta de conexión entre el teatro y la sociedad los remedios puestos en juego por los políticos con las subvenciones no han conseguido más que agravar el problema. El hecho de que exista un grupo de ciudadanos (un 80 % de mujeres) que sí van al teatro y sean capaces de distinguir entre la verdad y lo sucedáneo no cambia en absoluto la situación, y si ser espectador no es lo mismo que ser consumidor, lo primero no está lejos de desaparecer.

Jesús Campos interviene para puntualizar que quizá se hable del público como si fuese uno, y la realidad es que no es así y se pregunta si lo que decimos para uno vale para todos los públicos.

Enrique Salaberría replica a Pedregal mostrando su disconformidad afirmando que tuvimos, según datos oficiales, 18 millones de espectadores y que el crecimiento de los mismos ha sido ascendente desde 1984-1985 en que se publicó la ley Garrido y se restauraron y crearon tantos teatros. Su grupo tiene 2 millones de espectadores, de los que 70.000 son niños de hasta trece o catorce años, que no vuelven al teatro hasta los 24 años. Es un público con un nivel cultural alto, ni siquiera medio, que va de los 36 a los 50 años, y otro ya desde los 50 años, con un nivel cultural imponente, que persigue lo que quiere ver y lo analiza, que critica los dosieres y la información que le dan. Salaberría afirma que el público es muy culto y vuelve a insistir en el hecho de que el error está en que los creadores no estén en el día a día en contacto con el público como ocurre en Europa, porque aquí se hace lo que quiere el político y precisamente en este momento hay más censura de la que nunca hubo en estos últimos 35 años. Y respecto a que el público solamente quiere pasárselo bien y divertirse, cree que no es así, y que de todas formas diversión y toma de conciencia no están reñidos. Terminó afirmando que público hay, pero si queremos aumentarlo hemos de trabajar a los espectadores desde los trece años.

Pedregal puntualiza que él no dijo que el público no deba divertirse y habló de una diversión creativa. Para él esos 18 millones de los que habla Salaberría son los mismos ciudadanos que consumen televisión y no son distintos de los otros ciudadanos españoles.

[…] al productor Salaberría no le preocupa el público porque sabe cómo atraerlo. Para él el problema está fundamentalmente en el espacio teatral y en cómo y quiénes lo gestionan.

[…] la ciudadanía es culta, pero su nivel de exigencia es bajo, prefiere pasar el rato, y en cuanto a la censura, la hay y es muy sutil, y lo que es peor todavía: existe autocensura por parte de los creadores. […] La oferta tiene que asumir el riesgo y la posibilidad del fracaso.

Salaberría vuelve a tomar la palabra para decir que ellos han pasado de invertir 42.000 euros de media a 21.000 para conocer la realidad del espectador: que los espectadores escriben la experiencia vivida en el espectáculo, porque les piden que escriban lo que saben sobre los actores, sobre los autores… Y que lo cierto es que muchos acuden al teatro con un dosier. Habló también de su trabajo con la Universidad Nebrija y con su asesor de comunicación para saber qué pedía el ciudadano para ir al teatro.

Pedregal se mantiene en su posición y Mariano de Paco apunta que habría que introducir la figura del aficionado, mientras que Salaberría añade que el problema no está en Madrid, sino en la endogamia que practican muchas de las comunidades autónomas y en la fuerte censura existente.

Santiago Martín Bermúdez preguntó si realmente creían que ese público culto que va a las exposiciones y que lee los grandes periódicos del país, y para el que él escribe, está realmente en los teatros.

Ignacio Amestoy afirma que más que públicos lo que hay son ciudadanos que van al teatro, que el teatro ha funcionado en las ciudades y que tuvo momentos de máxima integración (Atenas), pero que ahora estamos en una sociedad de mercado, y recordó un comentario de Sánchez de Asiaín: «en el mercado lo que está mandando es la demanda y en cultura tiene que mandar la oferta». Es verdad que la ciudadanía es culta, pero su nivel de exigencia es bajo, prefiere pasar el rato, y en cuanto a la censura, la hay y es muy sutil, y lo que es peor todavía: existe autocensura por parte de los creadores. Amestoy insistió en lo que para él es fundamental: la oferta tiene que asumir el riesgo y la posibilidad del fracaso, cosa que en este país se practica poco, y nos recordó que en Londres estrenan 30 autores todos los años.

Yolanda García Serrano reconoció que, en general, los autores no sabemos cómo llevar a la gente al teatro porque no sabemos cómo vendernos, y añadió que si tenemos, como dijo Salaberría, 18 millones de espectadores, no entendía «que nos sigan pidiendo actores que salgan en la televisión».

Valderrama intervino para adherirse a lo expuesto por Pedregal y añadió que la culpa de esta situación hay que atribuírsela a los autores, a los políticos y a los empresarios por este orden.

David Ladra empezó manifestando que Salaberría tiene razón al cargar sus tintas contra la censura y que respecto a los espacios teatrales habría que preguntarse si no estarán artificialmente colocados. Que, por lo general, en esos teatros no se hacen espectáculos que interesen a los ciudadanos que viven en su entorno, y citó el caso de algún centro dramático nacional, y que en ello está la causa de que no se utilicen como deben, cosa que no le ocurre a la red de teatros de Francia, por poner un ejemplo. La posibilidad de que el autor trabaje conjuntamente con los demás profesionales es prácticamente nula al no haber una lógica organización del lugar teatral que permita dirigirse a quienes están más cerca para hablarles de sus problemas…, un teatro real que crezca orgánica- y proporcionalmente en torno al lugar. Jesús Campos terminará recogiendo sus palabras para abrir una nueva intervención.

Domingo Miras quiso tratar de identificar qué cosa es el público: «si es aquel que va a ver un espectáculo y se siente representado o identificado con lo que está viendo, habrá que hacer obras para ese público, hablarle de los problemas de hoy. ¿Qué espera el público encontrar? ¿Que le hablen de su vida (y estaríamos ante un teatro costumbrista), como piensa la mayoría, o que le hablen de sus ideas, como quiere una minoría? El teatro de masas interesa a todos los públicos, no habla de ideas, sino del modo de vida de la gente, por eso el teatro costumbrista está tan de moda ahora; el teatro de ideas, en cambio, interesa a pocos, es más arriesgado, pero no por eso hay que dejar de lado a esa minoría». Recuerda Domingo que durante el franquismo había un teatro de izquierdas, que era el que hacían los grupos independientes, y un teatro de derechas, que era el de Pemán y sus adláteres. «Quizá sea el momento de volverse a plantear por qué ahora no nos preguntamos por qué están las cosas como están».

Tras un par de breves intervenciones que no se referían al tema del público, el moderador planteó, para cerrar la sesión, si sería conveniente volver a convocar otro encuentro con el mismo tema, sugerencia que fue aceptada.

Naturalmente, siendo el teatro algo tan efímero, nuestro público también lo es. Necesitamos, pues, para poder aclararnos sobre qué es el público, apoyarnos en bases más objetivas y echar mano de otras experiencias, que podemos encontrar en historiadores, sicólogos, sociólogos y críticos, aunque el apoyo fundamental lo encontremos en las gentes del teatro. Todas esas experiencias ajenas nos ayudarán en cada momento a conocer si aquel «destinatario implícito» que guió nuestra escritura será ese ciudadano que al entrar en la sala se convierte en «nuestro» público. ■

El vídeo completo de esta tertulia, disponible en You Tube: www.aat.es/index_videos.html

Entrevista de **Jesús Campos**

Félix Palomero

© Josué Manzano

Con una amplia trayectoria en el ámbito de la administración de cultura (ha sido director técnico de la Orquesta y Coro Nacionales de España, subdirector de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, gerente del Consorcio para la Promoción de la Música de A Coruña y presidente de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas), Félix Palomero es en la actualidad director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura. Y, a petición de la Asociación de Autores de Teatro, contesta a nuestras preguntas acerca del público teatral.

Con el tiempo, ha cambiado la forma de relacionarnos con el público; se han incorporado nuevas tecnologías: las redes sociales, Internet, vamos camino del 3.0… y también conceptos de márketing que antes estaban excluidos del mercado cultural.

JESÚS CAMPOS. Ahora que el INAEM refuerza su estructura con la creación del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música, en el que, a título personal o representando a las asociaciones del sector, intervienen los distintos «actores» de la escena, se echa en falta la representación del colectivo que da sentido al hecho escénico: el público. Esto no es ninguna novedad, siempre hemos hablado en su nombre. Y me pregunto: ¿habría algún modo de acabar con esta inercia y darles voz para que no sean solo espectadores?

FÉLIX PALOMERO. Creo que la preocupación por la relación con el público la compartimos todos los que tenemos responsabilidades en el ámbito de las artes escénicas y de la música. (En este aspecto, la música, o la danza, son perfectamente equiparables al teatro). Y es una preocupación que convendría abordar de forma diferente a como se hacía en el pasado. Antes, el número de «actores» que intervenían en el proceso era menor y la relación era menos compleja: solo el espectador y el espectáculo. Pero con el tiempo, ha cambiado la forma de relacionarnos con el público; se han incorporado nuevas tecnologías: las redes sociales, Internet, vamos camino del 3.0…, y también conceptos de márketing que antes estaban excluidos del mercado cultural. Hoy la opinión del espectador está mucho más cerca de nosotros de lo que podría estarlo a través de las asociaciones de espectadores. Y quisiera llamar la atención sobre un hecho: España no es un país, en términos generales, con una gran vocación asociacionista. Solo pertenecen a asociaciones aquellas personas que quieren hacer oír su voz para mejorar un servicio o una actividad. Ahora tenemos capacidad para relacionarnos con el público de maneras muy diversas. Por tanto, lo que tenemos que investigar es precisamente cuáles son esos mecanismos. De entrada, el INAEM quiere ayudar, a través de su futuro Centro de Recursos, pero también en colaboración con las asociaciones del sector, a desarrollar mejores herramientas de medición de públicos, estadísticas, encuestas de hábitos de consumo, etc. Tenemos mecanismos más que suficientes para relacionarnos con el público y conocer su opinión; probablemente, no los hayamos desarrollado suficientemente, pero creo que es a través de esos mecanismos como tenemos que acercarnos al público.

J. C. No voy a romper una lanza por las asociaciones de espectadores, que no existen, pero tampoco quisiera dejarlas fuera de la entrevista. Existían, no de espectadores, pero existían, asociaciones de vecinos —en definitiva, los espectadores no son sino ciudadanos— que ahora tal vez tengan menos protagonismo, pero que sería un modo de acercarnos al público; no digo que sea el único camino, pero sí una opción que no deberíamos dejar de lado. Valernos solo de estadística y otras herramientas de márketing sería como actuar «para el pueblo pero sin el pueblo», lo que, por otra parte, es la mejor de las opciones que hasta el momento se hayan puesto en práctica.

F. P. El Consejo Estatal es un órgano de asesoramiento del INAEM regulado por un real decreto en el que se describe con mucha claridad cuál debe ser la representatividad de las asociaciones profesionales del sector —creadores, intérpretes, distribuidores, productores, etc.—, las cuales deberán tener al menos dos años de actividad y estar implantadas en más de cinco comunidades autónomas. Son criterios que la Administración tiene que establecer para estar segura de la representatividad de quien sienta a su mesa. Por tanto, sin restarle importancia a la necesidad de escuchar la opinión del espectador, seamos muy cautos a la hora de ver a quién le damos la palabra. En ciertos debates culturales se ha generado mucha confusión al respecto, porque cualquiera puede arrogarse la representación de determinados colectivos, y la Administración ha de tener muy clara la legitimidad de esa representación. El siguiente paso que vamos a dar en la evolución del Consejo Estatal es asegurarnos de que las asociaciones que pertenecen a él eligen a sus representantes de forma plenamente democrática. Escuchemos al público, pero sepamos canalizar su opinión a través de cauces sobre los que la Administración pública pueda dar fe de su verdadera representatividad.

J. C. En tiempos, y me remonto a la Antigüedad, cuando los costes de la representación los sufragaba el rey, el noble o el clérigo, solo había un discurso, el del poder, para un único público, o pueblo, por lo que no se suscitaba debate. Pero la Contemporaneidad ha generado un discurso plural, y ahora hay que hablar de públicos: muchos y muy distintos. Ya en tiempos de Lope, con la irrupción de los corrales, los espectadores, mediante sus ingresos por taquilla, influían en las programaciones; sin embargo, en la

[…] muy pocas veces el público ha tenido tanta información y tanta capacidad de acceder a espectáculos como en estos momentos.

Corral de Comedias, Almagro.

Más que formar en el ámbito de las artes o, específicamente, del teatro, lo que hace falta es una mayor formación de la sensibilidad. Formar a personas capaces de apreciar la creación, la obra de arte, la belleza.

actualidad, cuando la Administración vuelve a ostentar la titularidad de los locales y subvenciona en gran parte la actividad escénica, se corre el riesgo de caer en un cierto intervencionismo, pues la influencia que puedan ejercer los espectadores con su asistencia, o no, a las representaciones apenas es significativa. Así, al margen de lo que les pueda interesar a sus vecindarios respectivos, hay ciudades en las que sus ayuntamientos parece que han optado por el discurso único, mientras que en otras es la caótica sucesión de discursos distintos lo que genera la confusión.

F. P. No puedo estar de acuerdo en absoluto. Seguro que podemos mejorar la promoción de nuestro teatro, pero muy pocas veces el público ha tenido tanta información y tanta capacidad de acceder a espectáculos como en estos momentos. Otra cuestión es que en determinados lugares los espectáculos a los que se puede acceder sean, digamos, monocolor. Pero afirmar que en estos momentos el público no es libre de acceder a determinada oferta cultural me parece una reflexión arriesgada. En estos momentos, pese a las dificultades, que las hay —los problemas de contratación de los ayuntamientos, la competencia de la televisión, la crisis de valores en el ámbito educativo, o en la sociedad en general; todos ellos de carácter global—, el espectador tiene información a través de los medios de comunicación, de las redes sociales, de Internet, y tiene por tanto la capacidad y la libertad de elegir los espectáculos que le interesan. Yo matizaría mucho ese discurso.

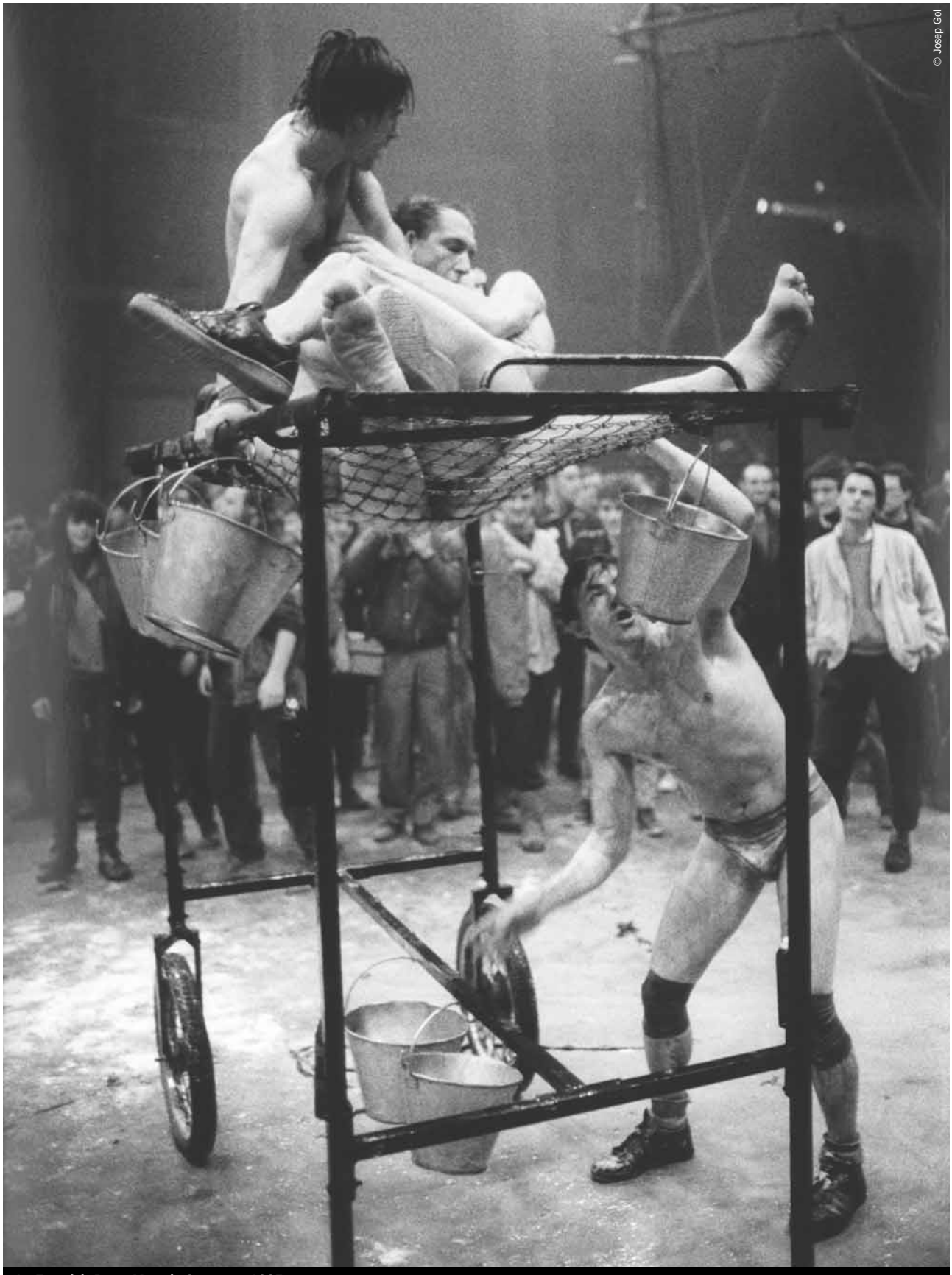
J. C. Sí, habrá que matizarlo, pero la realidad es que solo podrá elegir entre lo que se le ofrece, y no es posible concebir una oferta cultural con entidad al margen del dinero y los locales públicos. Y no digo con esto que con los «corrales» la elección fuera más libre; el asunto es muy complejo, porque vivimos en una sociedad compleja; bueno, el ser humano es complejo y avanza hacia una mayor complejidad; por tanto, cada vez es más difícil tener las ideas claras, y tratar de aclararlas requeriría un espacio que excede los límites de esta entrevista.

Lo que, por otra parte, sí parece cierto es que, después de treinta y cinco años de democracia, hemos vuelto, o seguimos anclados, a una escala de valores que vincula el interés que despiertan los espectáculos a la popularidad de sus cabeceras. ¿No sería deseable propiciar el debate? Y no estoy hablando de volver a aquellos cinefórum, pero sí de propiciar el debate en los medios de comunicación, en Internet, de elevar el nivel de conocimiento de los espectadores para que tengan otros elementos de juicio y que no sean las cabeceras el único referente.

F. P. Por descontado que hay que hacer esa reflexión, pero antes de ver si tenemos un teatro que ayuda a educar a la sociedad me plantearía cuál es el nivel cultural de esa sociedad. Su asistencia al teatro, por ejemplo, sería un dato. Ahora, no creo que se pueda criminalizar al público; al contrario, el público —los toreros lo describen perfectamente— es el «respetable», y puede, sí, que se deje arrastrar por las cabeceras, pero es que hoy las cabeceras son muy diversas, ya no lo son solo los intérpretes, también la autoría, la producción, la dirección; incluso el título puede ser cabecera. Y creo que, en teatro, esto es importante. Hay teatros y salas —en Madrid la oferta es increíble— que se han acreditado siguiendo una línea constante, perseverando en un tipo de teatro y cuyo público acude habitualmente porque sabe que sus espectáculos son siempre interesantes. Con su trayectoria han creado un público, pero también con la utilización de técnicas de márketing directo: *newsletter, blogs,* redes sociales, etc. Hay nuevas formas de relacionarse con el público, y con independencia de los factores de corrección que has mencionado, que está claro que existen, el panorama sobre el que conviene profundizar es muy amplio. Insisto, hay que hacer esa reflexión, pero yo no sería negativo en la apreciación de la realidad.

J. C. Lo que está claro es que las campañas de promoción tradicionales, empapelar las ciudades y ese tipo de cosas, han pasado a la historia. Es otro tiempo y hay que actuar en consecuencia. Ahora, volviendo al tema de la educación que antes se suscitó, hay una etapa, la escolar, que me parece fundamental para la generación de nuevos públicos. Las campañas escolares han sido, y son, un buen estímulo, pero tienen el inconveniente de que vinculan la práctica del teatro al tiempo de estudio y no al tiempo de ocio, al trabajo y no al disfrute. En Barcelona se hizo una campaña con el lema «Trae a tu padre al teatro», que era solo una variante del dos por uno, pero que tenía la virtud de trasladar la actividad del ámbito escolar al ámbito familiar. Sin cuestionar las campañas escolares, que de momento es lo mejor que tenemos, ¿no habría que indagar,

En las últimas décadas está emergiendo una nueva clase media, más culta, que quiere que sus hijos incorporen las artes a sus hábitos de vida. Aunque también es verdad que el audiovisual, el videojuego, todo lo que tiene que ver con la pantalla, supone una competencia muy fuerte.



La Fura dels Baus. Montaje *Suz o suz*, 1985.

El cine […] sufre un problema que no sufre el teatro: la piratería. Esto, unido a un cambio de hábitos del espectador, que acude menos a la salas y prefiere verlo en casa, va reduciendo el número de espectadores. El teatro, en este sentido, se está salvando. Por tanto, yo no haría paralelismos. […] lo que tenemos que reclamar de las televisiones es su ayuda a la dinamización y a la difusión del género.

dentro del proceso educativo, nuevas formas de acercamiento de los jóvenes al teatro?

F. P. Más que formar en el ámbito de las artes o específicamente del teatro, lo que hace falta es una mayor formación de la sensibilidad. Formar a personas capaces de apreciar la creación, la obra de arte, la belleza. Y esto es de aplicación a todas las manifestaciones artísticas, desde la literatura hasta las artes plásticas, el teatro o la música. En este sentido, las Administraciones han desarrollado programas bastante bien diseñados —puedo dar fe de lo que se ha hecho en el INAEM, pero muchas comunidades autónomas también lo han hecho—, programas en los que no solo se lleva al niño al teatro, sino que después hay un «posteatro» donde se generan materiales didácticos, se propone una redacción, con lo que se completa la actividad. Y tenemos ejemplos magníficos de centros escolares donde se hace teatro y en los que nacen verdaderas vocaciones teatrales; lo vemos, por ejemplo, en el Premio Buero Vallejo que lleva a cabo la Fundación Coca-Cola con la colaboración del INAEM. Creo que lo estamos haciendo bien, contamos con profesionales especializados tanto en artes escénicas como en pedagogía, y el resultado puede verse en los teatros a los que asiste un público mixto, con mucha gente joven; algo que lamentablemente no está ocurriendo en las salas de música clásica, en las que se echa en falta un recambio generacional.

Otra cuestión que también se ha mencionado, y que me parece muy importante para educar la sensibilidad, es la implicación de la familia; asistir al teatro o a un concierto con la familia tiene más valor que asistir con el colegio. Por eso es importante que los padres introduzcan a sus hijos en el, digamos, «ocio culto» —hay quien rechaza el término «ocio» para nuestro mundo—. Pues bien, hay que concienciar a las familias para que los eduquen en ese ocio culto: que visiten exposiciones, que asistan al teatro.

En cualquier caso, en la historia reciente de España hemos vivido un desarrollo muy importante de nuestra cultura, y esto ha propiciado que la pérdida de público en determinados ámbitos sea menor que la que se está produciendo en otros países de Europa. Hemos empezado relativamente tarde, pero, por ejemplo, los talleres para niños que se ofertan en los museos tienen una ocupación muy alta; como también la oferta de teatro para la infancia y la juventud de los fines de semana tiene una muy buena respuesta de público. En las últimas décadas está emergiendo una nueva clase media, más culta, que quiere que sus hijos incorporen las artes a sus hábitos de vida. Aunque también es verdad que el audiovisual, el videojuego, todo lo que tiene que ver con la pantalla, supone una competencia muy fuerte, por el continuo bombardeo y por el mayor esfuerzo que ha de hacer el espectador teatral cuando se sienta en la butaca, donde no puede ser un receptor pasivo, sino que, de alguna manera, tiene que comprometerse con lo que está viendo; y esto nos pone a veces en desventaja. Muchos creadores escénicos, que han sabido captar esto, introducen en sus espectáculos elementos audiovisuales e interdisciplinares —danza, música, etc.— para atraer a un determinado tipo de gente.

J. C. A propósito de esta referencia a los audiovisuales, ¿no sería posible promocionar el teatro en televisión como se está promocionando el cine? Y no me refiero solo a la recuperación de los *Estudio 1*, que también —me parece muy positivo que vuelvan a ponerse en marcha—; me refiero a toda esa serie de programas «en torno a»: hablar de teatro, como se habla de cine, en los telediarios, en las tertulias, o en espacios claramente promocionales, sería una forma de acercar el teatro a personas a las que, de no ser por esa vía, sería difícil acceder.

F. P. Está claro que la televisión es un elemento fundamental para la dinamización cultural. Para el teatro, desde luego, lo es. Y es una pena que algunos de los programas «históricos» de teatro que había en la televisión pública hayan desaparecido. Y cuando hablamos de televisión pública, terminamos hablando de Televisión Española; que las televisiones autonómicas, en ese sentido, todavía están más en el debate comercial, por así decirlo. Desde el Ministerio hemos trasladado a Televisión Española esa petición —con la capacidad que tenemos de trasladar, que no es orgánica; no tenemos una relación de carácter orgánico—. Y si bien es cierto que algún programa histórico ha desaparecido de la parrilla, hay programas interdisciplinares sobre las artes, especialmente en la segunda cadena, que están bastante bien. Como también es importante que desde la desaparición de la publicidad, ahora que los informativos son más largos, se den más noticias culturales en los telediarios. Y es curioso, porque recientemente me llegó la queja de que habían desaparecido las tertulias de libros; no es mi responsabilidad, pero en una reunión con profesionales del sector, estos me aseguraban que la tele-

visión dedicaba más espacio a las artes escénicas y a la música porque estas artes generaban mayor cantidad de imágenes, mientras que los programas de libros terminaban siendo un debate en torno a una mesa. En cualquier caso, desde principios de 2010 creo que se está produciendo una mejora de contenidos en Televisión Española. Aun así, habrá que seguir insistiendo en la recuperación de los programas históricos de teatro.

J. C. ¿Y no habría forma de que las televisiones invirtieran en la producción teatral como ya lo hacen en la producción cinematográfica? No para retransmitir las obras, así, sin más, pero sí para grabarlas en plató. Si fueran partícipes del proceso, no sería necesario que nadie les dijera que había que apoyar el teatro, porque lo vivirían como algo propio. Que es lo que ocurre con el cine.

F. P. Hay una tendencia de los profesionales, y lo entiendo, a hacer paralelismos entre el cine y el resto de las artes, que no nos lleva a buenas conclusiones. El cine, que es una industria de dimensión considerable desde el punto de vista de la inversión, sufre un problema que no sufre el teatro: la piratería. Esto, unido a un cambio de hábitos del espectador, que acude menos a la salas y prefiere verlo en casa, va reduciendo el número de espectadores. El teatro, en este sentido, se está salvando. Por tanto, yo no haría paralelismos. No creo que sea responsabilidad de las televisiones entrar en la producción teatral; el teatro en España ha desarrollado un sector industrial importante con necesidades diferentes a las del mundo del cine, y lo que tenemos que reclamar de las televisiones es su ayuda a la dinamización y a la difusión del género. Por otra parte, en ocasiones, la ayuda al cine, aunque de forma indirecta, va en beneficio del género teatral, cuando se tratan temas o personajes de nuestra escena, como en el caso de Lope, una apuesta importante de Antena 3. Y en cuanto a vincular estrenos y grabaciones, se dan casos, tal vez no suficientes, pero éxitos de cartelera como fue la producción *Urtain* del Centro Dramático Nacional, en que se ha grabado para un *Estudio 1*. Y en esa línea habrá que seguir, sin presionar a las televisiones, que, por otra parte, ya tendrán su opinión sobre dónde ponen sus inversiones.

J. C. No pretendía hacer paralelismo alguno con el mundo del cine ni con el de ningún otro ámbito cultural, que todos tienen sus peculiaridades. Igual podía haber puesto como ejemplo de referencia el apoyo de la prensa escrita a la novela, en cuyo origen bien pudieran estar las conexiones empresariales de la prensa con las editoriales. En definitiva, hablaba de complicidades. Porque, en cualquier caso, está claro —al menos para nosotros, los autores, lo está— que debemos conseguir una mayor difusión del cine español, de la novela española y, cómo no, del teatro español; de ahí nuestro interés en reivindicar el protagonismo del público, porque estamos convencidos de poder conseguir su complicidad. Creemos que es importante poner el énfasis en el público porque es el público el que va a demandar obras de autoría española. Y no por un sentimiento chauvinista, sino porque son obras que reflejan su realidad. Y este quizá sea el fin último que alienta esta entrevista, el de plantear ante el INAEM la necesidad que tenemos los autores de contar con nuestro cómplice natural: el público. Y preguntarnos, y preguntar, ante esta Dirección General qué deberíamos hacer para que quienes constituyen el público dejen de ser meros espectadores.

© Josué Manzano

Félix Palomero en un momento de la entrevista.

F. P. Eso es lo que nos anima, en términos generales. Se trata de dar con la manera de llevar a cabo esa política. Desde luego, entendemos que el INAEM ha hecho un gran esfuerzo por dar voz al sector, tanto a la hora de diseñar sus políticas como los estatutos de sus unidades de producción y los concursos para su dirección. Por lo tanto, las líneas de actuación están marcadas, los interlocutores están claros; mejoremos en esa línea, y profundicemos en la relación con el público a la luz de la realidad actual. Ese sería el objetivo. ■

De aquí y de allá

La bellezza e l'inferno

ROBERTO SAVIANO

El teatro es un espacio distinto, distinto de los medios, de los libros: ni público ni privado. Me gusta ver la palabra *cívico* al lado de teatro. […]

En los teatros fue donde nos reunimos después de la catástrofe de *tangentopoli*, a los teatros se va para oír a los que ya no pueden hablar en otros sitios. En los teatros se habla sobre nuevos itinerarios, porque hay que verse las caras, oír cómo rebotan las palabras y olfatearse unos a otros. La paradoja resuelta es que precisamente el teatro, lugar de la mentira, de la representación de la ficción, acabe siendo el lugar de la verdad posible. De las verdades, por lo tanto.

[…] El teatro convierte en voz lo que es palabra, concede rostro, cubre con un manto de carne las palabras, sin oprimirlas, al contrario, descubriéndolas, dándoles epidermis y convirtiendo las historias de un lugar en historias de todos los lugares, un rostro en todos los rostros, y esto es lo que le da más miedo al poder, a todos los poderes. Porque sus enemigos ya no tienen rostro, pero cada rostro puede volverse enemigo. El poder del espacio teatral como lugar que interrumpe la soledad, que permite una difusión de verdad hecha de tímpanos y sudor, de miradas y luces tenues me parece más necesario que en otra épocas. Una verdad dicha en soledad equivale a una condena en muchos sitios de este país. Pero si rebota en las lenguas de muchos, si es protegida por otros labios, si es comida compartida, deja de ser una verdad y se multiplica, cobra nuevos contornos, se torna múltiple y ya no corresponde a un solo rostro, a un texto, a una voz. Y me gusta pensar que el simposio, la mesa servida, el banquete en el que puede suceder esto, también puede ser el escenario. Sería necesario que la atención continua y desbordante que se presta a las declaraciones de los políticos se secara para dejar sitio a un relato constante y polifónico del país. Que cundieran los relatos para conocer, y entender como única condición para adquirir la plena ciudadanía de este país, para comprender de verdad qué dinámicas lo gobiernan, para saber qué ocurre más allá del alboroto de la política…

El mundo imperecedero del teatro

TENNESSEE WILLIAMS. *THE NEW YORK TIMES.* 1951. TRADUCCIÓN A. R. CELADA.

Carson McCullers termina uno de sus poemas líricos con este verso: «El tiempo, ese eterno insensato, que recorre el mundo carcajeándose». Es precisamente ese rodar continuo del tiempo, que apremia de forma tan violenta que parece estar aullando, lo que priva, en gran medida, a nuestras vidas de su dignidad y de su significado y es, asimismo, probablemente más que ninguna otra cosa, *el detenerse del tiempo* que acaece al completar una obra de arte lo que otorga ese sentimiento de profundidad y significado a algunas obras de teatro. […] Si el mundo del teatro no nos brindara la ocasión de contemplar [a los personajes] bajo esa condición especial de *un mundo fuera del tiempo,* entonces, ciertamente, los personajes y las situaciones del drama se convertirían en algo sin sentido, tan trivial como los encuentros y las vivencias reales.

Las tragedias clásicas en Grecia encerraban una nobleza formidable. Los actores portaban máscaras, el movimiento era ritual, casi como un baile; y el lenguaje estaba revestido de un tono épico tan alejado de la conversación cotidiana de aquel tiempo como de la de ahora. Y a pesar de todo no sonaba a falso al público griego: la magnitud de los acontecimientos y las pasiones que se suscitaban no parecían en absoluto desproporcionadas con la experiencia cotidiana. Y me pregunto si no sería porque el público griego sabía, o bien de forma instintiva o bien porque había sido entrenado para ello, que el mundo de la ilusión teatral está al abrigo de esa sensación que hace a la gente sentirse *pequeña* y sus emociones poco relevantes. […]

Una obra de teatro puede ser violenta, llena de movimiento, pero a la vez encierra una sensación de reposo que permite la contemplación y produce el clima adecuado para que florezca la tragedia, con la condición de que se cumplan ciertas condiciones del tiempo presente. En la vida real, a los momentos placenteros les suelen seguir momentos de hartazgo y pesadez […] En una obra de teatro, el tiempo se para, es decir se mantiene detenido. Por una especie de juego de manos *los sucesos,* en vez de quedar reducidos rápidamente a meros *acontecimientos,* quedan tal cual. El público, rodeado de esa oscuridad confortable, se sienta cómodamente para contemplar un mundo inundado de luz y en el que la emoción y la acción tienen una dimensión y la misma dignidad que tendrían en la vida real si pudiéramos evitar la intrusión demoledora del tiempo. En lo que respecta a sus vidas, la gente debe recordar que cuando éstas acaben, todo permanecerá

en un maravilloso estado de quietud, ese mismo que admiran de forma inconsciente en una obra de teatro. El ajetreo es efímero. La dignidad más grande del hombre y la única posible es la que yace en su capacidad de decisión para elegir aquellos valores morales bajo los que decide vivir de forma tan resolutiva como lo hace el personaje teatral, como si estuviera resguardado del efecto corrosivo del paso del tiempo. […] Aun así, las obras de teatro pertenecientes a la tradición trágica nos ofrecen una panorámica sobre algunos valores morales en yuxtaposición violenta. Al no participar, excepto como espectadores, podemos verlos con más claridad, dentro de los límites de nuestro bagaje emocional. Los personajes no responden desde el escenario a nuestras miradas. No tenemos que contestar a sus preguntas ni hacer ninguna señal que advierta su compañía, tampoco tenemos que competir con sus virtudes ni aguantar sus ofensas. De repente, precisamente por esto, somos capaces de *verlos.* […] Hemos conseguido disfrazar tan eficazmente la intensidad de nuestros sentimientos y la sensibilidad de nuestros corazones que las obras de teatro escritas de acuerdo con la tradición trágica han empezado a parecer mentiras. Durante un par de horas podemos rendirnos ante un mundo de valores en conflicto, reflejados de forma apasionada, pero cuando baja el telón y se ilumina el patio de butacas, casi inmediatamente se produce una regresión hacia la incredulidad. «Bueno, bueno», exclamamos a medida que nos desplazamos pasillo arriba mientras la obra se va desdibujando a nuestras espaldas […] Ya nos hemos vuelto a convencer de que la vida tiene muy poco que ver con los acontecimientos elocuentes y conmovedores que acabamos de presenciar en el escenario […] Semejante atributo moderno del público espectador es algo que el dramaturgo debe conocer por adelantado. En cualquier caso, debe introducir en el contexto de la obra algún correctivo que aminore la influencia del destructor de la vida: el tiempo. […]

L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX. CNRS. PARÍS. 2002.

[…] Colocando claramente lo patético en el centro de la representación, midiendo el logro de su trabajo por la intensidad de las reacciones que suscita, las gentes de teatro nos ayudan a definir la actividad del espectador. Si es legítimo desconfiar del sentimiento en el trabajo de los actores, sería poco razonable no prestar a las reacciones emocionales de los asistentes la importancia que merecen. No son manifestaciones secundarias, ocasionales, contingentes, sino la parte que asume la sala en lo que sucede. Es así como se puede interpretar la imagen bien diferenciada de los dos espacios del teatro. No hay un mundo de actividad por un lado y un mundo de pasividad por el otro, sino que de un lado tenemos un cuerpo en acción que sigue ciertos códigos y del otro un cuerpo afectado que obedece a otros códigos.

Un modo de existencia de la consciencia

La primera fase de «la historia moderna de la emoción» a principios de siglo había sido dominada por el fisiologismo. Paralelamente se iniciaba sobre la escena la exploración del poder de los estímulos, las experiencias sobre los efectos de los sonidos, de las formas y de los colores. Los pragmáticos intentaban elaborar metódicamente nuevas formas capaces de emocionar al público. La fase que llamaremos «brechtiana» habrá tenido por efecto paradójico suspender durante un tiempo estas investigaciones orientadas hacia la práctica escénica. Cuando los teóricos del teatro de los años setenta/ochenta vuelven a ocuparse de ese aspecto, es ya por la sala por lo que se interesan. Entre sus discursos y los propósitos de los pragmáticos el desacuerdo es manifiesto. Cualesquiera que sean el modelo, la metodología, el vocabulario utilizado, los estudios específicamente dedicados a la emoción no llegan a esclarecer la realidad de las representaciones. Un primer paso consiste en reducirla a un proceso cognitivo. […] Una segunda corriente se desarrolla en las antípodas de la primera, dando prioridad a los componentes psicofisiológicos en la experiencia del espectador, desde el sudor a la dilatación de la pupila pasando por los latidos cardíacos. La representación se define ante todo como una ocasión de «emoción colectiva». Esta segunda corriente salta de lo estético a lo biológico sin preocuparse de las estructuraciones intermedias, como si ya existiese un cuerpo del público (estatus de público) abstraído del cuerpo social, de sus construcciones simbólicas y sobre todo del dispositivo teatral en sí mismo, del que no retiene más que una copresencia global y una notable efervescencia de los sentidos […] Entre las dos escuelas, cognitiva y biologista, existe una confrontación que se asemeja más a una exclusión recíproca que a un verdadero debate.

El representante de la primera corriente, Marco de Marinis, dice a propósito de la segunda que es una visión ingenua, neorromántica de la emoción teatral concebida como un fenómeno inmediato, primario, totalmente independiente de los procesos cognitivos (interpretación, evaluación, memorización, etc.) iniciados por la recepción del espectáculo […] ■

Dramaturgia de la «crisis» histórica del teatro

de Jean Duvignaud

Antoni Tordera

Dramaturgia de la «crisis» histórica del teatro

de
Jean Duvignaud

En
Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas

Edita
Fondo de Cultura Económica, 1966, 490 págs.

El brillo de una obra crítica

Pronto, el próximo 17 de febrero, hará 4 años que Jean Duvignaud murió, a la edad de 86 años. Esta dilatada cronología está repleta de iniciativas socioculturales, actividades editoriales, compromiso político, docencia universitaria, investigaciones. Sería inoportuno detallarlo, pero existen varios rasgos en esa trayectoria que nos convencen de la oportunidad de extendernos en una especie de presentación de su obra; de un lado, la obra intelectual de Duvignaud, a pesar de su aparente carácter polimórfico, tiene una coherencia, que yo diría basada en un concepto incitante y fecundo de la mirada sociológica, y en un compromiso político ejercido a través de la crítica cultural. De ahí se deriva la oportunidad de señalar, al menos, algunos hitos de su itinerario conceptual y político, porque esta *Sociología del teatro* (en adelante *ST*), no solo es el resultado de investigaciones y exploraciones previas (por ejemplo, en el poblado tunecino de Shebika), sino que contiene en germen un modo de abordar la realidad que ejercerá Duvignaud el resto de su vida.

La otra razón para comentar el libro que nos ocupa no es solo el relativo desconocimiento en España de sus libros e iniciativas editoriales, que tienden a reducirse a esta *Sociología del teatro* y a *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante* (Taurus, 1966). Tampoco es que se haya publicado mucho, pero, por ejemplo, *Espectáculo y sociedad* (Tiempo Nuevo, 1996) desarrolla y profundiza en algunas de las ideas expuestas en *ST*, aunque me gustaría destacar —para subrayar su actualidad, a pesar de que apareció en Francia en 1970— el artículo «El teatro está en la calle», a propósito del éxito de público masivo en el Festival de Avignon de 1967: «*A la gigantesca aglomeración difusa de Avignon se le llama "público". Ello es discutible. Se debería más bien hablar de una mezcla de grupos y afinidades superficiales momentáneamente reunidos en masa por medio de una celebración teatral organizada 15 años atrás y ya anticuada…*». Pero también es recomendable *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomía* (Ed. Icaria), al menos para entender ese concepto sociológico, por otro lado, vigente («situación derivada de la carencia de normas sociales o su degradación»), que Duvignaud aplica al actor, por entenderlo como signo de contradicción, como capacitado para encarnar el envés del mundo, y como potencialmente desvelador de lo real (a no ser, diríamos, que se trate de un teatro que «repite» la realidad). Por cierto, y tal vez por eso, entre sus compañeros de viaje hay que contar con Robert Abichared, traducido en *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Ed. ADE).

Y por no extendernos más, las nociones de solidaridad, fiesta o juego, tan operativas en *ST*, tienen un desarrollo más estrictamente sociológico en textos como *La solidaridad* (Fondo de Cultura Económica), *Fêtes et celebrations* (1974) o *El juego del juego* (Fondo de Cultura Económica), pero quedaría por traducir, que yo sepa, el fundamental *Le don du rien, essai d'anthropologie de la fête* o *La Genèse des passions dans la vie sociale*, por ejemplo, dada la citada interconexión entre sus ensayos de sociología-antropología y sus libros sobre teatro.

Precisamente, y aunque no vinculado directamente con *ST*, sería útil traducir y publicar su *Büchner dramaturge*, obra primeriza (1954), que no conozco, pero sí he podido leer recientemente su biografía novelizada del gran actor francés Talma. El título, *Le singe patriote. Talma, un portrait imaginaire* (1993), indica que esta novela, más que una biografía artística del actor, es una reflexión sobre el avatar de un artista, durante el periodo del Directorio, es decir, cuando la Revolución Francesa devino en una etapa de corrupción y manipulaciones. En esto, uno no puede leerlo sin pensar en la peripecia vital en España, y por aquellos años, de nuestro actor Isidoro Máiquez.

Podríamos extendernos en el resto de sus libros y ensayos, pero un repaso breve a su intervención en diversas y sucesivas revistas muestra mejor el talante intelectual de nuestro «sociólogo». En efecto, para Duvignaud una revista puede ser un instrumento eficaz de la crítica cultural y política, al poderse ofrecer como un espacio de encuentro y participación «impresa» de intelectuales que aborden problemas vigentes en el momento, y que como tal espacio compartido y actualizado debe o puede desaparecer una vez caducada su eficacia.

Un breve listado de cabeceras de revista y de cofundadores, es suficiente para señalizar el itinerario de Duvignaud. Así, con Edgar Morin —poco después de que ambos abandonaran, de forma independiente, el autoritarismo del Partido Comunista Francés de la posguerra—, funda *Arguments* (1956-1962), que Duvignaud describe como un lugar de intercambios, de aperturas recíprocas de consciencias apenas despojadas del falaz dogmatismo que preparaba la revolución sometiendo a los individuos. En suma, una «terapia crítica» entre Morin, Duvignaud, Fougeyrollas, Goldman, etc. Todo ello compaginado con la crítica teatral que ejerce en *NRF*, o con la cofundación, junto a Bernard Dort y Roland Barthes, —otros dos pesos pesados de la teoría teatral—, de la mítica *Théâtre Populaire*. Y, en fin, por no abusar, en 1972 funda *Cause comune* con George Perec y Paul Virilio.

Pero sin duda, y si damos un salto en el tiempo, como para mostrar los definitivos frutos de *ST* (1965), reforzando así la coherencia teórica de Duvignaud antes señalada, debemos ir hasta 1982. Porque en ese año la colaboración con Chérif Khaznadar materializa su rechazo del eurocentrismo y de la etnología colonialista, fundando la impresionante Maison des Cultures du Monde (su abigarrado programa aconseja remitir a www.mcm.asso.fr), en cuyo seno, a instancias de Duvignaud y en 1984, surge la revista *l'Internationale de l'imaginaire*, que nuestro «sociólogo» define como una internacional de los creadores, atendiendo a una de sus convicciones más operativas: que la cultura es mucho más que la cultura, y que, en definitiva, *«el mundo humano está hecho más de imprevisible que de inevitable, y que el dinamismo de las culturas puede ayudar a disolver las brumas de un resistible apocalipsis»*. La frase tiene ese aire que caracteriza cierta retórica de los visionarios (o de algunos intelectuales franceses), pero embellece así un proyecto intelectual, en cuyo desarrollo *ST* tiene una función seminal decisiva[1].

Un autor envidiable o una época en libertad

Cuando se lee a Duvignaud, y cuando se hace, siquiera sea mínimamente, un listado de sus compañeros de aventura intelectual y de compromiso desde la teoría y la práctica, no cabe más que envidiar a un autor como él, o echar de menos esa época en Francia, desde la liberación del nazismo hasta el París de Barthes y Virilio en la reflexión, o Beckett y Koltès en la dramaturgia. Por no hablar de Jean Vilar, Théâtre du Soleil o Vinaver.

Ese movimiento no fue posible en España durante el franquismo, porque allá el cine, la canción, las revistas, las ciencias o el teatro actuaban libremente desde el compromiso. Por eso en nuestro país no es fácil encontrar un intelectual como Duvignaud: formado en potentes escuelas de la sociología, la historiografía y la antropología; en un mundo sensible —ya desde que Artaud descubrió el teatro balinés en los años treinta— a las culturas procedentes de Oriente o el Magreb; acompañado de luchadores marxistas y antifascistas. En fin, no un paraíso, pero mejor que el erial español.

[1] Aunque no exhaustiva biografía vital, pero sí conceptual, puede recomendarse David Le Breton, *Le Théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud.* Quebec, Presses Universitaires de Laval, 2004.

La última expresión no es casual, porque se ha considerado maestro en ese desierto a un español, que pudiera ser discutido en otros aspectos, que no cultivó la práctica teatral, pero que en 1946 pronunció una conferencia que hubiera sido decisiva de haber tenido mayor calado en la intelectualidad reinante o en la universidad sumisa de entonces. Nos referimos a Ortega y Gasset, y hablamos de su conferencia «Idea del teatro» en el Ateneo de Madrid. En el conjunto de artículos de Ortega sobre el teatro, que he tenido la suerte de conocer bien, me permito referenciar *Idea del teatro y otros escritos sobre teatro,* en una edición que he hecho para Ed. Biblioteca Nueva.

La conferencia fue acompañada, por ejemplo, de unos apéndices, entre los que destaca, por lo que aquí interesa, el primero, «Máscaras», pues gran parte de los maestros de la antropología de Duvignaud son allí citados y utilizados. Pero léase también su «Elogio del Murciélago» (1921).

Ojalá esa también visión proteica del teatro hubiera sido desarrollada en la Universidad...; lo que no quiere decir que no podríamos citar críticos de la envergadura de García Pavón, Monleón, e incluso, hurgando en sus artículos, Torrente Ballester o Marquerie. Pero su mayor interés radicó en las críticas de estrenos o en las noticias que traían del exterior. Lo que aquí echamos de menos, mirando de reojo a Duvignaud, son teóricos capaces de simultanear la crítica cultural, la investigación, la metodología y el activismo. Porque, en resumen, la salud de un territorio teatral también depende de la teoría. No solo, sino también.

Así, por ejemplo, Duvignaud arranca *ST* confrontando ceremonia social y ceremonia dramática, antropología de la acción social y sociología de la acción dramática. Pues ambas realidades ofrecen una inquietante semejanza, que conviene deslindar, lo que se propone Duvignaud bajo el magisterio del sociólogo Gurvitch o antropólogos como Malinovski y Mauss. Pues si ambos procesos son ceremonias (que representan un acto o preparan una decisión), en la vida real puede intervenir creando roles, o la lucha puede hacer que los protagonistas cambien el rol a lo largo de una crisis (referirse al actual gobierno de rol socialista es inevitable), mientras que en teatro el conflicto se fija en el texto, y se repite en la representación. Por eso para Duvignaud *darse a ver* constituye la personalidad del espectáculo.

De este modo, la situación social no se agota en su componente teatral (de texto fijado para siempre), y el teatro asume su ineficacia para transformar la realidad, algo que viene depositado en la «catarsis», noción malinterpretada si la definimos ingenuamente como liberación de pasiones, pero que tiene su eficacia en su capacidad de creación psíquica de naturaleza colectiva.

Para esta última connotación (psíquica y colectiva), Duvignaud recurre a otro lugar de semejanza sociedad/teatro, el de que ambas realidades requieren una estructura morfológica del espacio, en donde ubicar los distintos agentes de la acción social o de la representación teatral. Esa semejanza, y los límites de ambas realidades, el social y el teatral, marcan el recorrido que hace Duvignaud a lo largo del libro. De todas las cuestiones, empezando por el carácter ceremonial de la distribución del espacio, me parece que hoy la más vigente (una vez destruido el esquema arquitectónico sala/escenario) es la de la radical diferencia entre acto social y acto dramático, precisamente porque la cultura contemporánea tiende a borrar las diferencias en favor de un espacio social inamovible en tanto que globalizado, y en contra de un teatro que está renunciando a la interpretación delirante (entiéndase que catártica) que solamente pertenece a la creación artística.

Intentando una síntesis

Profundizando en su enfoque, Duvignaud señala tres grandes temas siempre presentes en toda teoría crítica del teatro y proporciona su propia respuesta.

El enunciado del primer tema es obvio: la búsqueda de la *naturaleza del teatro*. Pero la respuesta de Duvignaud era, y sigue siendo, innovadora, sugerente, por tomar la *presencia* escénica como la auténtica *teatralidad* del teatro, y no la acumulación de signos escénicos que, después, ha pretendido la semiótica del teatro. Teatralidad, pues, es presencia organizada en la trama de una *ac-*

ción, esa visión que hace del *autor* un creador de criaturas, al añadir mundos al mundo.

El segundo tema, tan reiterado en los tratados de teatro es el de los *orígenes* del teatro, sobre el que Duvignaud responde releyendo el *Origen de la tragedia* de Nietzsche. Pero importa más, en nuestra opinión, el tercer tema, el de la historia del teatro, resuelto hasta entonces (y aún ahora, frecuentemente) desde el positivismo historicista que se apoya en documentos para elaborar una historia evolucionista, esto es, concebida como una causalidad inmanente, un mecanismo uniforme de engendramiento e influencias. En lugar de eso, Duvignaud reivindica la «parte prometeica de la realidad social», citando, y ya era hora de nombrarlo, al sociólogo Gurvitch, cuyo artículo «La sociología del teatro» (1956) marca los objetivos, aún válidos, de esa disciplina, y que Duvignaud reescribe en su concepto de sociología/historia del teatro: restituir la realidad histórica al conjunto de componentes mentales, psíquicos y existenciales que la acompañan.

A partir de ahí, Duvignaud define un riquísimo mundo de competencias para el estudio del teatro en clave sociológica, porque ese es el tema más interesante del libro: desentrañar el teatro, estudiarlo, rescatarlo y potenciarlo, usando una herramienta sociológica, pero metodológicamente tan proteica como la realidad social. Y así, por abreviar, enuncia *seis* cometidos:

1. El público, no como dato estadístico, sino como ejercicio de *espera*, la inmediata (el entretenimiento) y la implícita («reconocer» sus expectativas menos visibles).
2. El director escénico en tanto que configurador de un espacio escénico que supone un lugar de participación.
3. Los cambios de función del teatro en relación con las estructuras sociales globales y las clases sociales.
4. El rol social y estético del actor.
5. Sociología de la información y recepción que ejercen los medios.
6. Estatuto socioestético del arte, en tanto que estética como forma de sociabilidad.

En suma, todo ello concreta una sociología del conocimiento que toma sus fundamentos de sociólogos como Gurtvitch, de psicólogos sociales como G. H. Mead (Escuela social de Chicago, años treinta) y de antropólogos como Mauss.

Solo así es posible una historia del teatro como organismo enraizado en su polivalencia, que libere a la historiografía del historicismo causa/efecto y, en concreto, de la dictadura conceptual de la escena *alla italiana*, a fin de (y cito a Duvignaud para resumir) enfocar *«la creación teatral como ligada al desequilibrio entre estructura social y espontaneidad, entre coacciones/dependencias artísticas y libertad, entre los sistemas de valores tradicionales convertidos en atípicos a través de los individuos que los respetan y los dinamismos de la vida moderna»*, cuando el hombre está desgarrado entre la coacción del sistema y la carencia de nuevas normas para representarse en una imagen más humana.

Y esa es la oportunidad y la función del arte del teatro.

Y todo ello es lo que guía a Duvignaud en la historia del teatro que propone (Partes I a V): desde la Edad Media/Grecia hasta pleno siglo XX. Y tras todo ese dilatado y denso recorrido, Duvignaud, como buen «científico», intenta, en la sexta y última parte, extraer predicciones de futuro: ¿cómo se expandirá el teatro? ¿Cómo existirá? ¿En qué parará el extraordinario hormigueo de experiencias que apuntan a lo largo del siglo XX y hasta el año 1965, cuando publica *ST*?

La predicción no es científica (tratándose de un arte), sino programática: Duvignaud apuesta por una inversión conceptual y metodológica: *«no es que el teatro refleje a una sociedad, sino que el teatro* ***es*** *la sociedad realizando estéticamente el desarrollo de la revolución permanente»:* el teatro como banco de ensayo donde se miden las posibilidades reales de intervención de la libertad en el mundo. Y programático en Duvignaud es apostar por un teatro que, lo mismo que la magia es una rebelión contra lo sagrado, es una rebelión contra el orden establecido. A ello añade Duvignaud el carácter utópico del teatro; utópico pero imaginable, añadimos nosotros, si identificamos orden sagrado y orden establecido y, por lo tanto, reivindicamos la magia del teatro.

Magia, no brujería y similares, sino la magia que es el *personaje dramático,* en tanto que eslabón intermedio entre la experiencia colectiva y la creación de un artista: Desde Hamlet o Antígona, hasta Madre Coraje o Estragón, el espectáculo del personaje puede trastornar al hombre, *mostrándole* lo que calla; retomando así la inicial definición de teatro por Duvignaud: teatro es la *acción que se ha dado a ver,* a condición de no confundir el ver con la operación fisiológica del ojo.

Es obvio que Duvignaud no reivindica formas de teatro del pasado, pero en *ST* está en germen su creciente interés por abordar las formas tradicionales del teatro (en Oriente u Occidente) no como meras manifestaciones antropológicas. No hay lugar aquí para seguir su itinerario intelectual posterior, pero al enfocar esas formas como encuentros etnoescénicos, libera a la historia del teatro del enfoque folclórico y de su supuesta condición supraestructural. Pero eso corresponderá que lo lleve a la práctica la etnoescenología, como alternativa a la filología o a la semiótica.

Para el final

Para terminar necesitamos volver al principio, o casi. Exactamente al subtítulo: «Ensayo sobre las sombras colectivas». Ninguna palabra tiene desperdicio en este autor, que es además —recordemos— un escritor.

El título resulta, en primera instancia, demasiado académico, casi de disciplina docente. Pero Duvignaud es incapaz, por convicción intelectual, de tratados supuestamente exhaustivos. Su ya citado libro sobre el actor venía acotado o delimitado por *esquisse,* que la edición española traduce acertadamente como *bosquejo.* Ahora, esta *Sociología del teatro* no es un tratado, y menos aún un manual, sino un *essai,* un ensayo, una tentativa. En esto también nuestro autor sigue a Marcel Mauss, tan reacio como él ante las pretensiones totalizadoras del pensamiento.

Pero ¿ensayo sobre qué? No sobre el teatro, sino sobre, precisa Duvignaud, las sombras colectivas.

Ni una ni otra palabra son adorno literario. Porque su objeto de estudio no es el teatro como una institución abstracta, sino como totalidad concreta entendida en su radical estructura social, colectiva.

Esa colectividad que se modela con el teatro y, por extensión, con todas las teatralizaciones sociales es con la que el hombre construye su imagen. Pero, «volviendo al principio», Duvignaud se pregunta de qué naturaleza es esa imagen que nos sugiere el teatro y que multiplican las dramatizaciones sociales.

Duvignaud ha ido dotando de contenido social, histórico, antropológico y material a su sugerente respuesta, enunciada como interrogación seminal: «¿Quiere recordarnos que la esencia de la vida colectiva y de la existencia individual es teatral? Esa sería la lección de *Hamlet,* del *Príncipe de Hamburgo,* de *La vida es sueño*… ¿Quiere decirnos que somos lo que representamos al construir sobre la nada una figura imaginaria, dotada de mayor realidad que aquella de la que tímidamente creemos poseer una parte y de la que probablemente no somos sino un fantasma? ¿Que nuestra existencia no es más que el reflejo de esta sombra?».

Y Jean Duvignaud, tras su materialista recorrido por la historia sociológica del teatro, se permite la licencia poética de encabezar su ensayo con una cita de Píndaro: *«el hombre es el sueño de una sombra».*

El teatro es, intenta concluir Duvignaud, la parte de la sombra. Una sombra que nos proyecta hacia el futuro, hacia lo irrealizado…

Y que permite revisar el pasado.

Porque, como dijo su amigo Paul Virilio, Jean Duvignaud, más que un sociólogo, fue un dramaturgo de la «crisis» del teatro. ■

Dramaturgia española de hoy

de Fermín Cabal

Domingo Miras

Dramaturgia española de hoy

de
Fermín Cabal

Edita
Ediciones y Publicaciones Autor, 2009, 496 págs.

ISBN
978-84-8048-797-9

Fermín Cabal ha suplido nuestra ignorancia con un libro necesario. ¿Conocemos bien a nuestros autores vivos? Creemos conocerles, y vivimos en el error. Basta leer una cualquiera de las entrevistas que componen *Dramaturgia española de hoy* para comprobar lo rudimentario, lo exiguo, lo insuficiente de nuestros conocimientos. Los dramaturgos entrevistados por el diligente autor dan unos detalles sobre su vida espiritual, sus gustos y afectos, su relación con la musa que les canta, sus trabajos de amor perdidos o aprovechados y, en fin, su peripecia laboral en todos sus aspectos, que rebasan y superan infinitamente las parcas noticias que de ellos teníamos.

Claro está que la nómina de autores contenida en el libro no es exhaustiva ni podría serlo, puesto que el número de autores teatrales en nuestra tierra es prácticamente infinito, pero son muchos, muchos los que están en él contándole a Fermín y, a través de él a nosotros, sus vidas, afanes y trabajos. Son nada menos que 21 (veintiún) dramaturgos, además de Buero Vallejo, que encabeza la relación por razones de paternidad, y otros tres que la cierran en forma de coloquio informal en que amenamente charlan entre sí; así que se puede decir que son veinticinco los que por estas páginas desfilan. Si alguno de los que no figuran en el libro se sintiera (lo que no creo) injustamente excluido, sin duda ahogará sus quejas en el placer de la lectura, pues olvidándose de sí mismo y engolfándose en el libro, se procurará un solaz y una beatitud que tal vez no disfrutaría si figurase en él, acosado por la inquietud que suele acompañar a la publicidad de sí mismo: ¿habré quedado bien, o habré hecho el ridículo? ¿habrá algún hijo de puta riéndose de mí? Achaques son que el cielo envía a quienes públicamente se despojan y se muestran, y no digamos si lo mostrado es tan íntimo como los valores y recursos espirituales que Fermín ha extraído de sus entrevistados con su hábil anzuelo.

Se inicia el libro con una amplia dedicatoria a Alberto Miralles. Una dedicatoria extraordinariamente oportuna porque, en un trabajo dedicado a dar a conocer el teatro español vivo, el recuerdo de Miralles, que tanto y tan tenazmente luchó en su defensa, es una referencia obligada y un tributo que se le debe. Evocando la relación personal que había entre ambos, dice el autor: *Por entonces, discutíamos mucho. No estábamos de acuerdo en casi nada, salvo en lo importante: que había que defender el teatro, que eso no se podía hacer sin defender al autor vivo, y que las instituciones eran el enemigo natural del artista.* Cierto, cierto que discutían, y cómo. En las jornadas de Verines (2001) sus rostros enrojecían en el calor de la discusión. Ambos querían defender al autor español vivo, pero con distintos matices: Fermín Cabal, regresado de una larga estancia en Estados Unidos y empapado de aquel teatro fuerte y realista, sostenía que, sin perjuicio de nuestro legítimo derecho al estreno, debíamos esforzarnos en mejorar porque éramos bastante malos, y al pobre Alberto se lo llevaban los demonios: *¡Si empiezas por decir que somos malos, quién nos va a estrenar!* Paradójicamente, el tiempo ha repartido la razón entre ambos, porque ahora han aparecido muchos autores que escriben maravillosamente y estrenan con bastante regularidad. Además, algunos sostienen que a quienes pasen de cincuenta años hay que jubilarles. Tienen razón.

Una Introducción da cuenta de la intencionalidad y objetivos de su trabajo: por un lado, la curiosidad y quizá el capricho, y por el otro, la orientación de *los jóvenes que se inician en esta difícil profesión,* que son los destinatarios del libro, aquellos a quienes va dirigido. Naturalmente, da los criterios que han presidido su selección, y que a cualquier lector desinteresado le parecerán perfectamente razonables y plausibles. Y también anuncia los temas sobre los que sus entrevistados tendrán que sin-

cerarse: vocación, formación, poética personal y procedimientos técnicos. No cabe duda de que, ante semejante anuncio, el lector se sentirá espoleado por una curiosidad posiblemente malsana: vamos a ver qué formación tiene fulano; o qué poética personal puede tener mengano… Los entrevistados entran decididamente al trapo y cuentan por extenso sus múltiples lecturas, sus profundas reflexiones, sus estudios filosóficos, las inspiraciones que reciben, su método de trabajo cotidiano, su vida entregada por entero al teatro entendido como vocación. Una especie de confesión general que les vacía y se nos ofrece para un conocimiento completo de un amplio muestrario de autores cuyo conjunto forma una panorámica bastante fiable de la dramaturgia española actual.

La entrevista con Antonio Buero Vallejo tiene la condición de Prólogo. ¿Por qué? Pues no lo sé. Supongo que porque Buero falleció en el año 2000 y, por tanto, no es un autor *de hoy*. Bueno, podemos dejarlo pasar, aunque habría que aclarar qué es lo que entendemos por «hoy», o por «actual». Sin necesidad de ser clásicos, hay muertos biológicos que están vivos teatralmente, y vivos que ya están difuntos. Sin ir más lejos, en la última temporada se ha estrenado una versión de *Madre Coraje* de Buero, precisamente. En fin, de una manera o de otra, la entrevista con Buero es la primera, como debe ser, con su vaso de leche (de *blanco elemento,* como dice Fermín) y la botella de whisky con que convidó al entrevistador y al fotógrafo. ¡Vaya, con el entrevistador y el fotógrafo, que se bebieron el whisky del maestro! Cuando Miralles y el abajo firmante fuimos a pedirle que aceptara ser el presidente de honor de la Asociación de Autores de Teatro, el whisky se lo llevamos nosotros. Una botella de Chivas que nos bebimos entre los tres (dijo que de su casa no salíamos hasta que no la apuráramos) y, claro, nuestra charla transcurrió por derroteros mucho menos técnicos y espirituales que la que sostuvo con Fermín. En esta, Buero habla de todo, de su condición de autor simbolista más que realista, de la famosa polémica del posibilismo, de los factores subconscientes que intervienen en su teatro, de aquel cuento de Wells *La puerta en el muro,* de sus razones para quejarse de las gentes que le atacan tontamente, los que le buscan antecedentes concretos sin la menos seriedad. *No sé, es difícil aguantar esto un día tras otro,* llega a decir. *Pero lo aguantas,* replica Fermín. Y responde: *Yo lo aguanto todo… Comprenderás que a estas alturas…* Y la entrevista termina con una alusión, provocada por Fermín, al contenido de *Las trampas del azar,* en la que Buero confiesa la inquietud que le producen esas «coincidencias significativas» de Jung que en algún momento ha sospechado próximas a él. Una confidencia íntima que ha extraído a su entrevistado para cerrar al diálogo.

Y ahora viene el otro grande, el que hace pareja con el anterior: Alfonso Sastre, el antagonista indispensable. Nunca se han podido ver, y siempre se les piensa juntos. El teatro español parece consistir en Buero y Sastre y, tras ellos, todos los demás. Son pareja a su pesar. Ninguno de ellos se imaginaría junto al otro en un monumento común como el de Goethe y Schiller delante del teatro de Weimar, compartiendo pedestal, o uno a cada lado de la puerta de la Ópera de Dresde, y no digamos sus túmulos iguales y paralelos a un metro de distancia en el mausoleo ducal. No, no, qué locura. ¡Cómo

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada… **Puedes y debes hacerlo**

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. http://www.aat.es

se hubiera enfadado cualquiera de ellos si algún bromista le hubiese sugerido algo así! Buero y Sastre no se sentían pareja, todo lo contrario. Se sentían dispareja. Y, sin embargo, a los estudiosos (¡nuestros queridos estudiosos!) no les parecen tan disparejos, en absoluto. Los dos cultivan la tragedia, los dos son rojillos, los dos escribieron en los años más férreos, los dos fueron populares en el medio estudiantil, los dos recibieron el inmediato reconocimiento académico en el extranjero… No parece del todo desacertada la instintiva asociación que la plebe establece entre ambos al instaurar el binomio Buero/Sastre. Desde luego, Goethe y Schiller se parecían entre sí infinitamente menos, y ahí están. La antipatía personal entre ambos, que era pública y notoria, fue el obstáculo tajante y absoluto que les impidió sentirse complementarios. En el libro de Fermín esa antipatía es visible por parte de Sastre, como por parte de Buero lo era igualmente para cualquiera que hablase con él. Por eso resultó sorprendente un acto de la AAT cuya fecha no puede concretar mi memoria: hablaba Alfonso en el estrado, y dijo que era injusto y lamentable que Buero Vallejo hubiese muerto sin llegar a recibir el Premio Nobel. La viuda de Buero, Victoria Rodríguez, que estaba sentada a mi lado, se quedó estupefacta y, al término del acto, se acercó a Sastre para darle las gracias. En fin, mal que les pese, en la *Dramaturgia española de hoy*, Buero y Sastre están juntos, como siempre.

El recientemente desaparecido José María Rodríguez Méndez acude a continuación a rescatar para la memoria algunas cosas dignas de recuerdo, incluso de su infancia, como aquellas *quijotesas* del espectáculo *Pida por esa boca* que cantaban: «Dulcinea del Toboso fue princesa por amor, pero hoy somos quijotesas contra el fascismo invasor». No hace falta decir en qué zona se cantaba eso durante la guerra. Maravillosas anécdotas de la rica y agitada vida de este autor. En Buenos Aires conoció y trató a Ernesto Che Guevara, en Barcelona vio a Bertolt Brecht saludar al público del Liceo tras la *Turandot* que dirigió allí (¡)… Recuerda su relación de entrañable amistad con José Martín Recuerda, con quien podemos decir que sí formó una pareja que podría compartir pedestal ante la fachada de un teatro.

Ana Diosdado es la cuarta víctima del acoso de Cabal. La repentina irrupción que hizo al son de sus tambores, la fantástica noticia del Generalísimo Franco poniendo título personalmente a las obras teatrales, aquella censura de derechas, que prefería *El Mundo* a *El País*… El teatro que hacen los jóvenes…, ¡hum!… Es una entrevista muy distendida, más bien una charla de amigos relajada y divertida.

El presidente Campos se arruinó primero, y después se puso a bailar. Y, de paso, también a escribir. Dada la conocida vehemencia con que insiste en dirigir él mismo lo que escribe, Fermín aventura que sus ideas de dirección deben ser previas a la escritura, pero se equivoca. Al contrario que Salieri, Jesús Campos practica *prima la parola e poi la musica:* «Todos mis espectáculos parten de textos dramáticos que he escrito previamente, y es en la soledad del gabinete, sin excepción, donde se conciben». Sus consideraciones sobre la travesía del autor vivo a través de la transición política deben leerse con atención.

Boadella y sus problemas con la creación colectiva, Boadella y sus problemas con la amada patria. Ay, nadie es profeta en su tierra. Las patrias no quieren que sus hijos las alaben, quieren que sus hijos las adulen. El teatro y su progresivo despojo de accesorios para irse quedando en su condición de puro rito, de celebración de nosotros mismos como seres irrepetibles y fugaces.

Benet i Jornet se siente pesimista y maniacodepresivo, pero, afortunadamente, tiene a Sergi Belbel para levantarle los ánimos. *Sergi, he cagado otra mierda y estoy desesperado. —¿Me la mandas? —Te la mando ahora. —Pero, hombre, si esto es estupendo. Esto es lo que tienes que hacer: bla, bla, bla, tienes que cambiar esto y tirar por aquí. —Yo ni rechisto. Vale, vale, vale, claro, claro, claro, pa, pa, pa.* Y Fermín, con la boca abierta. Cuando se ha pasado la benéfica influencia de Belbel, el pesimismo vuelve a caer sobre Benet. Sus últimas palabras en la entrevista, son: … *la mayoría de mis obras son una mierda.* Una autocrítica tan severa, por no decir tan brutal, me hace recordar aquel epitafio que puede verse en la Catedral de To-

ledo, que dice *Hic iacet nihil,* y del que comenta Ortega que es la magnífica soberbia de la humildad extrema. En todo caso, Josep Maria Benet i Jornet tiene la suerte de haber unido el trabajo y el placer, pues dice textualmente (pág. 157) que *escribir es como joder.* Prescindamos de todo comentario, pues ya se sabe que el placer de la jodienda es inefable.

Al llegar a este renglón, un volcán, un Etna hecho, quisiera arrancar del pecho pedazos del corazón. ¡Maldición! ¡Ya voy por la cuarta página! ¿Cómo va a quedar esto de largo? Luego, al ver la longitud que tiene, no habrá quien lo lea, lo que quizá me beneficie… Nada, nada, hay que abreviar, y abreviar drásticamente.

El libro de Fermín Cabal fluye como un río caudaloso y ameno entre los verdes vergeles de la dramaturgia patria, cruzando hermosos paisajes sucesivos, floridas praderas y rumorosas arboledas consagradas a los distintos autores que va visitando. Llega así a las suaves playas de José Sanchis Sinisterra, nuestro dramaturgo estudioso que, tras peregrinar por Brecht, Bajtin, Beckett, Jauss, Iser, Laing, Pinter, Kafka, Joyce, Franco Rella, Benjamin, etc., dice que *recobra su optimismo histórico, su ingenuidad, con que haya una persona, un adolescente que se sienta arañado, tocado, emocionado y que algo se le remueva.* Seguramente, el teatro no provoca revoluciones históricas, pero sí puede provocar una cierta inquietud en un espíritu afín, y Sanchis piensa, modestamente, que no es poco. Ahora, el libro nos lleva suavemente hasta José Luis Alonso de Santos, un peso pesado en una anatomía de Giacometti. Fue sucesivamente actor, director y autor. Un personaje rico y complejo, ya desde sus gustos personales: *los libros que a mí me gustan por encima de todo, más que los de literatura, son los de filosofía. Yo sigo explicando a mis hijos filosofía con placer y leyendo a los filósofos.* Un padre ejemplar es el que explica filosofía a sus hijos. Yo no soy capaz de explicar a los míos ni un penalti. La entrevista de José Luis es especialmente amena; todas las cuestiones planteadas por Fermín, a veces incluso con insistencia, las responde con suma sencillez y meridiana claridad, con una sabia mezcla de teoría y de praxis, como gusta de decir Sastre.

En fin, abreviemos aún más. Nuestra siguiente visita es para Sirera, un historiador cuya dramaturgia investiga el periodo en torno a la Segunda Guerra Mundial, que condiciona y determina nuestra historia reciente. Llegamos a Santiago Martín Bermúdez, cuyo corazón está partido entre música y teatro. Si armonizase ambas pasiones hacia un arte común, quizá hiriese el suelo con el talón dirigiendo las danzas corégicas, y tal vez lo haga algún día, pues es hombre inquieto que liba de muchas fuentes, lo que hace su itinerario imprevisible, por más que desgaste sus nudillos llamando con porfía a la puerta de la generación de Fermín Cabal y Alonso de Santos para que en ella le reciban, le admitan, le acojan y conforten en ese calorcillo reparador que da estar dentro de una generación al amor de la lumbre, protegido de la helada soledad del exterior. Por su parte, Ernesto Caballero se siente intermedio entre los autores de texto y los directores. Algo así como un centauro, vamos. Un hermano pequeño de la generación del teatro independiente, que es la generación del poder. Tiene muy claro que hay que reescribir los textos, y esa reescritura la han de hacer, y de hecho la hacen, los directores. La siguiente parada será para Paloma Pedrero, que fue en su infancia una escritora sumamente precoz y que hoy siente con gran intensidad su condición de mujer, la visión femenina del mundo y de los valores; una visión por lo menos tan respetable como la masculina, que a lo largo de la historia se ha impuesto erróneamente como exclusiva, y eso hay que corregirlo. Ignacio del Moral comparte la dramaturgia con su absorbente trabajo en televisión, que no solo es productivo, sino ameno y gratificante, y tiene interés en destacarlo. Comparece a continuación Sergi Belbel, que habla con sinceridad y alegría de su rápida acomodación en el medio teatral y de la sorprendente colaboración laboral que recibe de un perrito mallorquín. El exitoso Jordi Galcerán es un fiel seguidor de las tres unidades, la esencia del teatro, cuyo juego hace que el espectador esté prácticamente dentro de la historia. Rodrigo García afirma textualmente que *hace piezas de teatro para*

atacar a la gente que vota a políticos que ofrecen seguridad y estabilidad. Ahí queda eso. Viene después Angélica Liddell, asidua de Espinoza y devota de Victor Hugo (vaya, yo también, y me alegro de no ser el único), que comenta con Fermín su teatro de resistencia civil mediante la escenificación de su dolor y su cólera. El polifacético Antonio Onetti, autor teatral, director de teatro, director de cine, guionista de televisión que con Benet y Sirera enchufa a la gente a los tiempos revueltos, manifiesta que no soporta al espectador al que hay que dar todo *mascadito.* Antonio Álamo se propinó a sí mismo una travesía del desierto voluntaria y literal, con estaciones en Londres, Benarés y la Alpujarra, viviendo prácticamente del aire. Con tal preparación ascética, no puede sorprender que le visitasen los dioses. Palabras literales de Juan Mayorga: *Lo digo sinceramente: el teatro es un arte de futuro. Yo no lo veo como una reliquia, sino como un medio de representación del mundo muy poderoso.* He aquí un anuncio verdaderamente estimulante para los miembros de nuestra Asociación: adelante, pues: ¡el mañana nos pertenece! Laila Ripoll es hija de los clásicos y Cervantes la bautizó, pues de la princesa Micomicona, legítima heredera del gran reino Micomicón, nació el nombre de su compañía. Denuncia con vigor la actual situación de censura práctica con que las distintas comunidades vetan la entrada de determinados espectáculos en sus territorios: su compañía tiene cerrada Castilla-León; también está cerrada Andalucía porque no es andaluza; Galicia y Valencia, por el idioma, y en cuanto a Cataluña, *me da la risa, a ver quién coño va a Cataluña…* Sobre los autores españoles, no cree que en España haya falta de dramaturgos, que el problema son los directores. *Porque los directores no saben leer, y a partir de ahí, mal vamos. Directores que de verdad sepan leer hay pocos. Yo creo que la mayoría de los directores no se resignan a asumir el papel que tienen, que es el de facilitador. El de facilitar el entendimiento del texto y la interpretación de los actores, y entonces quieren ser las reinas del espectáculo, y ahí es donde la cagan.* Me temo que es un problema sin solución. Ideológicamente se define como laica, republicana y de izquierdas, azañista y simpatizante de Marcelino Domingo e Indalecio Prieto. Muchos españoles que eran jóvenes en los años treinta pensaban exactamente así, entre ellos mi padre, y al leer esas líneas he sentido el lejano eco de su voz ya extinguida. Es evidente que no soy el único, otros lectores han sentido sin duda algo parecido. Subproductos extravagantes del libro de Fermín.

Al final, tres autores jóvenes charlan entre sí sobre sus ideas, juicios y prejuicios en materia teatral: Javier G. Yagüe, Pedro Víllora y Juan Carlos Rubio se despachan desde sus distintas perspectivas personales y exponen sus respectivos puntos de vista sobre el eterno problema de la relación entre el director y el texto, hasta que Fermín aprieta el botón de la grabadora y se acabó lo que se daba, cerrándose así el libro un tanto abruptamente, sin un colofón del autor que lo resuma con alguna cosilla de su cosecha, lo que hubiera venido muy bien porque, al fin y al cabo, él es el verdadero protagonista de este viaje sentimental a través de los paisajes de nuestra actual dramaturgia. ■

Visita nuestra web
www.aat.es

NN 12

de Gracia Morales

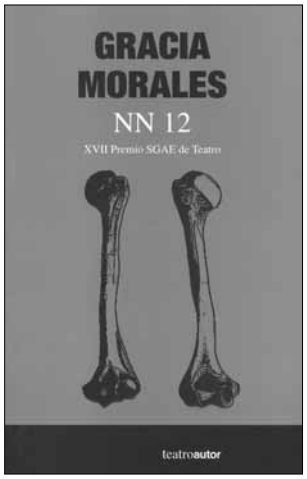
Ignacio del Moral

NN 12

de
Gracia Morales

Premio
XVII Premio de Teatro Sgae

Edita
Teatro Autor (SGAE), 2010



NN: abreviatura de *Nomen Nescio,* nombre desconocido, que se aplica a los cadáveres no identificados.

NN 12: el cadáver no identificado número 12 de los encontrados en una fosa común.

Con *NN 12* Gracia Morales obtuvo el Premio SGAE de Teatro de 2008. La obra fue estrenada en 2009 por la compañía de la que es parte la propia autora, Remiendo Teatro, en 2009, que participó en la puesta en escena como ayudante de dirección. Gracia Morales es, por tanto, el tipo de autor que desarrolla un trabajo vinculado con la práctica escénica, y a un equipo profesional en concreto. Resultan reveladoras las entradas del *blog* que la autora escribe reseñando las incidencias de los ensayos, primeras funciones, etc., y su capacidad de reacción a los problemas y observaciones que van surgiendo en este periodo.

Una forma, por tanto, de abordar la escritura muy acorde con nuestros tiempos, y que da como resultado, en el caso que nos ocupa, un texto eminente representable donde lo literario está supeditado a lo dramático, orgánico y asumible y provocador para los actores. Lo cual no es obvio, como podría parecer: abundan entre los textos escritos por autores jóvenes, procedentes de escuelas o estudios de dramaturgia, las propuestas donde prime lo literario y lo referencial, que ponen de manifiesto una escritura ajena a la práctica teatral.

Pero *NN 12* además, y aparte de partitura para una puesta en escena, como no podía ser de otra forma, tiene valor como texto en sí mismo. Tanto por lo que propone: una reflexión sobre la barbarie de nuestra Guerra Civil, trasladable a cualquier guerra, y también un relato de culpa, de rencor y de memoria, como por su desarrollo en forma de relato de intriga.

El argumento de la obra narra el proceso de identificación del cadáver *NN 12,* en realidad Patricia Luján, una maestra asesinada durante la Guerra Civil tras permanecer presa en una cárcel donde fue sometida a los abusos de un guardián, resultado de los cuales nació su hijo, Esteban, que acude al ser requerido para hacerse cargo de los restos. La propia Patricia, que vaga por la escena sin ser vista ni oída, va recordando su historia según la forense va acercándose a la verdadera identidad de *NN 12,* pasando de la completa amnesia inicial al dolor de los recuerdos. La obra, por tanto, es una historia de indagación y descubrimiento de la verdad, la búsqueda del reconocimiento y la reparación, ya imposible. Ni la venganza ni el perdón pueden cambiar el pasado.

La obra termina con la confrontación entre el hijo, Esteban, y el carcelero y violador de su madre, su propio padre, en un encuentro que resulta estéril, rehuyendo sabiamente la tentación de la *gran escena* de anagnórisis entre los dos personajes. Todo resulta frío y frustrante, el verdugo no reconoce su falta, y el hijo ha de irse con las manos vacías. Durante la posterior confrontación entre el verdugo y el recuerdo de *NN,* este sigue negándose a reconocer su culpa.

NN 12 es un texto rico y sencillo, nada enfático, una obra casi de cámara que sugiere, como es frecuente en los textos actuales, soluciones de puesta en escena que incluyen un uso sobrio de los elementos audiovisuales, sin que estos ocupen en ningún momento el lugar que debe ocupar la acción actoral.

NN 12 reafirma a Gracia Morales como una de las autoras más interesantes del panorama actual, cada vez más rico y diverso en textos y propuestas. ■

Polifonía

de Diana de Paco Serrano

Mar Rebollo Calzada
Universidad de Alcalá

Polifonía

de
Diana de Paco Serrano

Edita
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, 102 págs.

Colección
Antología Teatral Española n.º 46

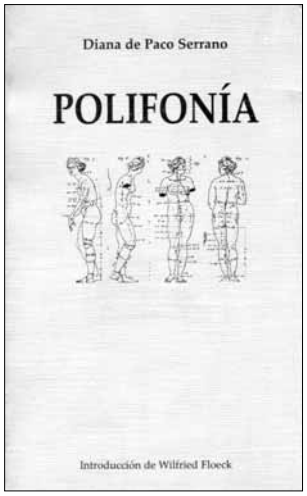
El Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, edit.um, ha publicado en 2009 *Polifonía,* novena obra teatral de Diana de Paco, profesora titular de literatura griega de la Universidad de Murcia. El texto se inscribe en la trayectoria dramática de la autora, abundante en alusiones y personajes de la mitología griega. *Polifonía,* en concreto, se define según Wilfried Floeck, autor de la Introducción, como un drama mitológico. Y es que la naturaleza de los temas de buena parte del teatro español último descubre una veta de la literatura y mitología clásicas. Así lo apunta Emilio de Miguel Martínez (2002) en su *Catálogo visitado* desde 1980 a 2000, donde incluye al menos una treintena de títulos que adoptan frecuentemente formas de intertextualidad, de literaturizaciones previas e incluso de teatralizaciones anteriores. Los estudios críticos teatrales han analizado este fenómeno en publicaciones recientes como *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo,* de 2005, bajo la dirección de María Francisca Vilches, donde precisamente Diana de Paco incluye un capítulo con el sugerente título de *Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento.* En él revela la autora cómo la recreación de los mitos consiste en dotarlos de una nueva configuración para dar respuesta a los problemas y dudas del ser humano. Transformación y adaptación son las palabras clave en este proceso que podemos también vislumbrar en *Polifonía.*

En efecto, *Polifonía* actualiza cuatro personajes de la mitología griega: Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra, que, encerradas en el espacio simbólico de la cárcel de su conciencia, tienen que enfrentarse con su pasado tormentoso repleto de remordimientos. Asistimos de alguna manera a un psicodrama en el que cada participante necesita reconocerse a sí misma, lo que equivale a aceptar sus acciones y las consecuencias de las mismas. Se produce también un juego intertextual que supone el conocimiento previo del espectador de estas historias, ya que la dramaturga no incide en la construcción de los personajes ni desarrolla el marco de los conflictos. Las acciones simplemente se actualizan.

El tema del conocimiento actúa como motivo constante en la obra; el conocimiento desde la tragedia clásica se subdivide en conocimiento del otro, conocimiento de uno mismo y conocimiento práctico. Medea conoce, es bruja, luego resulta peligrosa; además es extranjera y sobre ella se ceba la xenofobia. Todo ello provoca que se sienta ignorada y rechazada. Su conflicto interno de matar a quien ha dado vida no se resuelve en forma de venganza, sino en la evitación del sufrimiento. El amor actúa frente al poder. Clitemnestra, víctima de matricidio, se debate en un conflicto moral; es a la vez víctima y culpable. Víctima de una sociedad patriarcal, pero culpable de adulterio a los ojos de esa sociedad. Actúa por justicia vengadora. Fedra se enfrenta a una complicada confrontación, la de liberar su pasión o atender a la conciencia moral. Penélope es la maestra de ceremonias y elemento conductor de la acción dramática, personaje que representa la espera eterna, en este caso de un Ulises idealizado que nunca volvió, lo que cuestiona al final la fidelidad pertinaz de la esposa.

La estructura del drama ofrece 15 escenas donde se intercalan diálogos y monólogos. Los primeros se producen entre las protagonistas y de forma personalizada entre cada una de estas y sus antagonistas masculinos correspondientes: Telémaco, Teseo, Agamenón, Orestes, Jasón, Ulises. La presencia femenina, obviamente, es más fuerte que la masculina, entre otras cosas porque las mujeres operan un cambio y operan con gran fuerza en la resolución de los conflictos.

Todas las escenas van tituladas en virtud de la estructura y progresión dramática general. Seis escenas llevan como título



La cárcel, espacio interior de conciencia común a todas ellas. El resto se distribuye con alternancia paralelística de forma que cada dama protagoniza dos escenas, en la primera de las cuales expone su conflicto; son las tituladas: Fedra-Hipólito (II), Penélope-Telémaco (III), Medea (V) y Clitemnestra-Agamenón (VI). En la segunda, tiene lugar el desenlace de las anteriores, que se marca en el título: *Un final* Fedra-Teseo (VIII), *Un final* Clitemnestra-Orestes (X), *Un final* Medea-Jasón (XII), *Un final* Penélope-Ulises (XIV). El colofón es la escena XV: *El final*, donde se completa el mosaico del puzle. La obra se cierra así en un clima de revelación una vez que los personajes han podido resolver sus respectivas crisis.

Gran habilidad ha mostrado Diana de Paco en esta construcción dramática porque a la vez que dinamiza la acción con la pluralidad de conflictos y perspectivas, ilumina los procesos internos de cada tragedia personal, permitiendo establecer relaciones de semejanza y oposición entre ellos.

A pesar del tema mitológico y de la solvente preparación de su autora para abordarlo, la pieza no cae en un culturalismo elitista de corte posmoderno. Muy al contrario, los diálogos resultan cotidianos; los sentimientos que se expresan, cercanos, y las pasiones que estallan los conflictos, inmersas en la sociedad del siglo XXI:

> **MEDEA.** [...] Yo he traicionado a los míos por tu amor, no puedo perderte también a ti. Ahora que tu nueva esposa ya no sirve para sustituirme, ahora que ella ha ardido por culpa de tu ambición y te ha dejado solo, ya no puedes pedirme que me vaya.
>
> **JASÓN.** He venido a llevarme a mis hijos; si los dejo junto a ti les harás daño, estoy seguro.
>
> **MEDEA.** No puedes llevártelos.
>
> **JASÓN.** He de alejarlos de ti, eres muy peligrosa.
>
> **MEDEA.** Te digo que ya no puedes llevártelos contigo a ninguna parte.

Acorde con las cuestiones que se debaten, *Polifonía* propone una puesta en escena estilizada y simbólica. Así, en la didascalia inicial lo primero que marca Diana de Paco es la desnudez escenográfica, con la excepción de un telar en el proscenio, que porta una tela a medio bordar. En situación opuesta, al fondo de la escena y sobre el suelo, aparecen unas sábanas blancas donde se recostarán las heroínas. De esta manera, queda un gran espacio central vacío y común, donde tendrá lugar el movimiento escénico de las actrices, que visten túnicas largas de colores distintos y simbólicos. Para Medea el azul, para Penélope el verde, el rojo para Clitemnestra y el rosa para Fedra. La simplicidad de estos elementos de puesta en escena facilita y organiza la complejidad de las acciones. Por ello, las didascalias de las sucesivas escenas son breves y apuntan únicamente a desplazamientos escénicos o a las intenciones de las réplicas. Solo la escena XV, la última del drama, comienza con una didascalia que cierra o completa la inicial. La autora señala entonces que mientras Penélope duerme, Clitemnestra, Medea y Fedra sostienen, ya terminada, la tela donde aparecen las figuras que en ella han sido bordadas. Es la escena resolutiva donde se explica el enigma; también es una escena de reconocimiento personal. En cualquier caso resulta liberadora para la conciencia de las heroínas y para los espectadores que se puedan identificar con ellas.

Wilfried Floeck ha interpretado los comportamientos aquí reflejados como una analogía «con la situación política de España en los primeros tiempos de la democracia». En la Transición se impuso un pacto de silencio para olvidar la histórica confrontación civil, lo que de alguna manera fue dejando un miedo latente por recordar un pasado culpable o bochornoso. El proceso de recuperación de la memoria en *Polifonía* obliga a las protagonistas a enfrentarse con sus verdades, porque solo así pueden liberarse de sus culpas. No cabe duda, si abordamos desde estos paralelismos el drama presente, que Diana de Paco aboga de alguna manera por la recuperación de la memoria histórica como instrumento de superación de los propios traumas personales. ■

El teatro va a clase

Guillermo Carrascón
Universidad de Turín

Uno de los problemas con los que se enfrenta quien enseña español como lengua extranjera, sobre todo si lo hace fuera de España, es el de la transmisión y enseñanza de la pragmática de la actuación lingüística, un elemento crucial para la adquisición de una segunda lengua. El uso real de la lengua va mucho más allá de lo que cualquier gramática de razonables dimensiones podría albergar entre sus páginas y no es fácil enseñar los mil usos especiales, las restricciones de construcción, los delicados matices que imponen, en cada situación concreta, determinadas formas de decir: esas y no otras, que pueden ser sinónimas, adecuadas y hasta más correctas, pero no son las que natural- y espontáneamente el hablante nativo usaría en ese momento y en esas circunstancias precisas. Todos tenemos en nuestra propia lengua una competencia pragmática que nos permite reconocer las situaciones en las que nos encontramos y adecuar instintivamente nuestras actuaciones lingüísticas a ellas con propiedad y fluidez. Para recuperar la misma capacidad en una lengua nueva haría falta acumular la misma experiencia de vida —vida lingüística— que del propio idioma materno atesoramos sin hacerle apenas caso. Y eso, claro está, es prácticamente imposible.

Muchos métodos para la enseñanza de lenguas, que yo suelo llamar libros de español para idiotas, porque a veces parecen más dirigidos a personas de escasas luces que a extranjeros —«¿Es usted extranjero?». «No señor, soy tonto», decía un chiste muy viejo—, intentan introducir muestras de comportamientos lingüísticos propios de estas situaciones cotidianas a través de secciones ad hoc, pequeños textos en los que el más o menos afortunado autor, que obviamente y salvo contadas excepciones no suele ser un gran literato, crea conversaciones artificiales entre personajes improbables. Si ustedes han tenido ocasión de hojear uno de estos manuales, recordarán sin duda, tal vez con horror, esos breves capitulitos titulados «En el hotel», «En la oficina de colocación», «Fiesta de cumpleaños», en los que se fingen, con mejor intención que resultado, diálogos amanerados y falsos so color de aplicar a una situación comunicativa tan enlatada como las risas de los telefilms americanos estrategias comunicativas, modismos e idiosincrasias idiomáticas que se consideran importantes para el alumno.

Y aquí es donde entra lo de leer el teatro. Hace ya varios años que yo sustituyo con éxito estas introducciones a la pragmática de los libros de texto con fragmentos de obras teatrales contemporáneas. Con éxito, con alivio por parte mía, que ya no me tengo que sonrojar ante mis estudiantes por la soberana insulsez de las conversaciones de manual, y sobre todo con provecho para los alumnos. De Carlos Arniches a Paloma Pedrero, de Enrique Jardiel Poncela a Juan Mayorga —pasando por un itinerario tan largo de mihuras, bueros, casonas, sastres, nievas, galas, muñices, olmos, cabales, romeros, medieros, resinos, rodríguez-méndeces, alonsos de santos, pascuales y hasta, ¿por qué no? torrados y pasos… que ni sería capaz yo de agotarlo ni ustedes de leerlo sin aburrirse—, el teatro contemporáneo ofrece la mejor antología de transmisión escrita de la lengua española hablada en nuestra península. Y sin salir del aula, Enrique Buenaventura, Leites, Egon Wolf o Luis Rafael Sánchez permiten a través de la lectura de sus textos dramáticos acercarse con la mejor sensibilidad y la fidelidad más garantizada a los matices y las particularidades léxicas, morfológicas y sintácticas de la verdadera habla de allá.

Es difícil que alguien consiga igualar, para ilustrar el uso de refranes y modismos, el ingenio del que hace gala Jardiel Poncela en una de las primeras escenas de *Eloísa está debajo de un almendro,* que ustedes sin duda recuerdan. Es raro que haya un autor de manual de español para extranjeros que se pueda medir, por imaginación y sensibilidad lingüística para reproducir el habla, con nuestros abundantes y excelentes dramaturgos contemporáneos. En particular, en España, la estación realista de nuestro teatro, aquella de los años sesenta en adelante, y el amor de nuestros comediógrafos de todas las épocas por la lengua nos han dejado a los profesores de español un filón inagotable en el que caben todas las modalidades de la expresión viva, un registro que reproduce con exactitud notarial cómo han ido hablando los españoles, todos, desde los chelis hasta las señoras empingorotadas, y que cubre todas las situaciones desde las más verosímiles y realistas hasta las más improbables y absurdas. Leer el texto teatral en el aula, junto con los alumnos, les enseña mucho más español del que se habla en la calle, y lo hace de una forma mucho más divertida que la mayor parte de los manuales al uso. El puro y duro texto teatral, bien leído en clase, ofrece una enorme abundancia de posibilidades y recursos didácticos para quien quiera dominar nuestra lengua en todas sus innumerables facetas, que, como los cortadores al diamante, nuestros escritores de teatro han sabido hacer brillar en todo su esplendor. ■

Eco, congratulación y gratitud

Jesús Campos García

© José Luis Carrillo

Entrega del Premio Palma de Alicante a la AAT. En la imagen, Ignacio del Moral, miembro de la Junta Directiva de la AAT, lo recibe de manos de Pedro Romero, diputado de Cultura de la Diputación de Alicante (XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. 5-11-2010).

© Alonso Serrano (ADE)

Entrega de la Medalla de la ADE a la AAT. En la imagen, Jesús Campos, presidente de la AAT, recibe la Medalla de manos de Juan Antonio Hormigón, secretario general de la ADE (*Premios ADE 2010.* Teatro Español, 10-01-2011).

Esta última página de la revista solemos reservarla para hacernos eco de las buenas noticias relacionadas con la autoría —individual o colectiva— y congratularnos por ello. Ya nos gustaría que toda la revista pudiera sustentarse con tales contenidos, pero lo cierto es que la realidad apenas si da alegrías para una sola página. Por fortuna, este número goza de ración doble, no sé si porque abundan los parabienes o porque hemos bajado la frecuencia de edición; sea como fuere, aquí estamos, cerrando el año de nuestro veinte aniversario con el reconocimiento que nos otorgan dos instituciones.

La Palma es el galardón con que la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante distingue a la **AAT,** y lo hace, según nos indican, por «el apoyo y compromiso con la dramaturgia española viva (…) en el momento en que, además, cumple veinte años de funcionamiento. Esta asociación, de carácter civil, ha mantenido desde su fundación un proyecto directamente vinculado con la puesta en marcha de propuestas encaminadas a colocar el discurso ético y estético de la dramaturgia española actual en un lugar destacado de la cultura de nuestro país. A través de sus actividades de congresos, encuentros, seminarios, publicaciones, certámenes de lecturas dramatizadas y el afianzamiento de un Salón del Libro Teatral, han logrado dar visibilidad y prestigio a un oficio fundamental para la práctica escénica. Su estructura como asociación ha permitido que convivan en su seno diversidad de textos teatrales, dentro de una absoluta libertad y diferenciación de estilos y propuestas que sus asociados desarrollan en su actividad privada, en la que comparten actividades autoras y autores de las diferentes generaciones que configuran la dramaturgia española contemporánea».

La *Medalla de la ADE* nos la concede la Asociación de Directores de Escena, por «la labor en la defensa del patrimonio literario-dramático español actual y su contribución al fomento y difusión del libro teatral y de las artes escénicas en general».

En ambos casos se premia que hagamos lo que es nuestra obligación hacer; de ahí que nos aventuremos a colegir que no solo estaremos haciéndolo, sino que además estaremos haciéndolo razonablemente bien. Tras veinte años de avatares, creo que podemos concedernos una página de autocomplacencia. Y vuelvo a hacer referencia a los veinte años de marras porque importa resaltar que lo que hoy podamos hacer es fruto de lo que se hizo en años anteriores, junto a asociados que ya no están entre nosotros y con las Directivas que nos precedieron; que reconocerse en el pasado es la mejor garantía de futuro.

Recibimos, pues, estos galardones como reconocimiento, pero sobre todo como estímulo. Y al hacernos eco en estas líneas, congratulándonos por su concesión, lo que más nos importa es mostrar nuestra gratitud. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

fundación autor · SGAE Sociedad General de Autores y Editores · Gobierno de España · Ministerio de Cultura · Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música · La Suma de Todos · CEDRO Centro Español de Derechos Reprográficos