

Breve diagnosis sobre la situación del teatro español actual

POR JUAN ANTONIO HORMIGÓN*

No es mi intención en absoluto hacer en las páginas que siguen un estudio pormenorizado del teatro español en la actualidad. Sólo pretendo establecer algunas pautas genéricas que, en mi opinión, constituyen signos básicos para una diagnosis de la situación presente. Subrayo por tanto que voy a ocuparme tan sólo de cuestiones amplias y significativas, eludiendo las circunscritas y específicas. Creo no obstante que las primeras enmarcan de forma fehaciente a las segundas y que, en cierto modo, las explican. En definitiva, intentaré realizar una descripción del territorio en sus aspectos básicos, que permitan situar y comprender los estudios más pormenorizados y segmentados que se establezcan con posterioridad.

1.- Formas de producción

Tradicionalmente, los dos grandes centros de contratación españoles fueron Madrid y Barcelona, con una neta superioridad porcentual de la primera con respecto a la segunda. Madrid fue la ciudad que más teatros tenía, cuando nuestras ciudades contaban con muchos teatros abiertos. Era donde se producían fundamentalmente los estrenos, se formaban las compañías, etc. Este fenómeno hizo que en Madrid se concentrara un elevado porcentaje de la profesión teatral: actores, directores, autores, escenógrafos y figurinistas. La aparición de la televisión acentuó todavía

más si cabe este hecho, dado que abrió un importante mercado de trabajo para los actores en particular.

Hablar pues del teatro en Madrid supone, en consecuencia, plantearnos el problema de una buena parte del teatro que se hace en España. La consolidación del hecho autonómico ha propiciado el inicio de un proceso de descentralización en este sentido, altamente saludable, que ha alcanzado un evidente desarrollo en Cataluña y es constatable en Galicia, Andalucía, País Valenciano, Euskadi, etc. Pero todavía hoy, la ciudad de Madrid ocupa un espacio vital dentro de la producción escénica de nuestro país.

Los cambios que se han sucedido en el conjunto del Estado y el deterioro de la Capital en diferentes aspectos de la vida social, incluso el cambio de los hábitos y costumbres que se ha ido gestando, han traído como conse-

* Catedrático de Dirección Escénica en la R.E.S.A.D. y Director de la Revista ADE-TEATRO

cuencia problemas nuevos y a veces graves en el desarrollo teatral. Quizás ello explique un paulatino deterioro de la situación del teatro en Madrid, mientras en el resto de España en líneas generales, puede apreciarse un crecimiento de la producción, del público e incluso de la atención hacia el teatro.

2.- Teatros Públicos

Un buen ejemplo de la concentración de la producción escénica lo constituye la mera enumeración de las instituciones y empresas dedicadas a este menester ubicadas en Madrid.

El Ministerio de Cultura cuenta con tres instituciones actualmente en funcionamiento: el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela, el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Todas ellas poseen edificio teatral, las dos primeras propiedad del Ministerio y la tercera en régimen de alquiler. Se trata de centros de producción y ocasionalmente, de exhibición de espectáculos de producción ajena. En el campo de la danza, el Ministerio de Cultura mantiene la Compañía Nacional de Danza, con salas de ensayo propias pero sin teatro, así como al Ballet Nacional de España.

La estructura teatral madrileña se completa con el Teatro Español y el Centro Cultural de la Villa, propiedad del Ayuntamiento de Madrid. El primero funciona como centro de producción. El segundo, que posee dos espacios, se dedica fundamentalmente a la programación de producciones ajenas, entre las que se incluyen ciclos de zarzuela. Finalmente, el teatro de Madrid aunque es de propiedad municipal, ha sufrido un proceso de privatización por lo que respecta a su funcionamiento.

Desde 1986, la Comunidad de Madrid mantiene en régimen de alquiler el Teatro Albéniz, que fue restaurado con cargo a su presupuesto. Funciona exclusivamente en la actualidad como espacio de exhibición, acogiendo tanto espectáculos operísticos como dramáticos o coreográficos.

En Cataluña, el Gobierno Autónomo creó el Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, asentado en el Teatro Romea. Igualmente proyectó un teatro nacional de Catalunya, para el que se ha construido un edificio teatral de nueva planta y que todavía no ha iniciado su funcionamiento regular. Espacios públicos de exhibición son también el Teatro Poliorama, el Mercat de les Flors y el Grec. Las iniciativas descentralizadas en Cataluña son particularmente activas; baste citar como ejemplo el Centre Dramatic del Vallés, ubicado en Terrassa, que como el de Osona, depende desde el punto de vista pedagógico del Institut del Teatre de Barcelona y mantienen una temporada regular con producciones propias.

A lo largo y ancho del Estado surgieron a mediados de la década de los ochenta una serie de centros dramáticos que en ocasiones reprodujeron de forma bastante mimética, las luces y sombras del Centro Dramático Nacional: el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, el Centro Dramático Galego, el Centro Andaluz de Teatro, el Centro

Dramático de Extremadura, etc., son algunos de ellos. En la actualidad su funcionamiento es bastante dispar y mientras algunos mantienen su vitalidad otros están en fase de franca regresión. Quizás lo más reprochable de la actuación de alguno de estos centros fue el manejo de presupuestos inusitados para espectáculos que a veces no daban sino un puñado de representaciones. El objetivo de promover sucesos extraordinarios se instauró con frecuencia como norma, olvidando la labor en profundidad tendente a crear un elenco, un repertorio, un público que hubiera dado forma y sentido a proyectos de esta importancia y envergadura.

3.- Redes de teatro

El desarrollo de la acción de gobierno en el ámbito cultural, ha provocado cambios sustanciales en las distintas autonomías en las que se articula el estado español. Así, las poblaciones que podríamos situar demográficamente en el segundo escalón de las diferentes comunidades e incluso algunas capitales de provincia que carecían de ello, se han ido dotando paulatinamente de espacios teatrales de cierta cualificación. Todo ello ha contribuido a crear redes de teatro en las diferentes autonomías, más densas y articuladas en Cataluña, en el País Valenciano, en Andalucía, etc, pero que en cualquier caso han supuesto una evidente transformación en cuanto a las posibilidades de difusión de un espectáculo teatral.

La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, por ejemplo, agrupa a los espacios teatrales de los núcleos urbanos de su ámbito territorial. La red tiene una configuración desigual, cuenta con teatros de gran valor histórico, bien dotados y restaurados, como el Coliseo Carlos III de El Escorial, junto a edificios de nueva planta e incluso a escenarios de Centros Culturales de equipamiento más elemental. No sería aventurado asegurar que la Red posee dos escalones diferentes en cuanto a capacidad y equipamiento de los escenarios, lo que condiciona sin duda la circulación de unos espectáculos u otros.

Al igual que en otras de las grandes ciudades españolas, en la trama de la ciudad de Madrid existe una red potencial de espacios escénicos integrada en los Centros Culturales que poseen los diferentes distritos. También en este caso, las diferencias entre unos escenarios y otros pueden ser notables. Los hay que tienen una amplitud y posibilidades elevadas y otros que no pasan de un carácter rudimentario. Este conjunto de espacios está actualmente desactivado merced a la política municipal que ha eliminado los presupuestos que a ello se destinaban. También existen proyectos de privatización al respecto. Barcelona por el contrario posee una red de teatros municipales mucho más activa.

En este apartado de infraestructuras teatrales de propiedad o gestión pública, debemos recordar la próxima reapertura del Teatro Real, remodelado para que recupere su función originaria como centro de producción operística, que será gestionado por un consorcio formado por el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid.

4.- Producción privada

Con independencia de los repertorios escogidos o de la dimensión económica de los proyectos, la producción estrictamente privada, es decir la que carece de cualquier tipo de ayuda pública, adopta dos formas distintas. En primer lugar, algunos teatros de propiedad privada producen sus espectáculos aunque también sirven de espacio de exhibición a otros. Por otra parte, existen algunas compañías que financian sus propias producciones en torno a un actor o una actriz o promovidas por un empresario. Dedicán su repertorio a espectáculos musicales arrevistados y comedias ligeras. Las compañías en lo concerniente a su exhibición, deben seguir las pautas establecidas para estos casos en los mecanismos de contratación con las salas.

El sistema habitual que rige en las relaciones entre las empresas de los teatros y las compañías, consiste en que la recaudación de taquilla se reparte, una vez descontados los derechos de autor y el IVA, a un porcentaje del 50 por ciento, o del 40 y 60 para una y otra. Con frecuencia la empresa de local se reserva un "fijo", es decir que si no se llega a esa cantidad concreta no hay reparto y lo recaudado pasa íntegramente a la empresa de local. Cuando no se alcanza dicha cantidad, el espectáculo baja de cartel. Normalmente la publicidad es pagada por ambas partes según estas proporciones.

La empresa de compañía –sea cual sea su forma de organización– debe cubrir con su porcentaje la financiación de la producción, nómina actoral y de técnicos a su cargo, cachés del director, escenógrafo, etc; alquiler de equipamiento de iluminación y sonido cuando el teatro, cosa frecuente, carece de ellos o son insuficientes para la correcta realización del espectáculo; editar los programas y carteles; hacerse cargo de las brigadas de carga y descarga, la recogida, etc. Esta proporción desigual en los riesgos y las inversiones, así como la raíz misma del planteamiento que divide las recaudaciones por razones no productivas, hace muy difícil la supervivencia teatral de este tipo de iniciativas.

En cuanto a la producción en sí, el teatro privado se articula en primer lugar en empresas regentadas por una persona física concreta, pero también adopta la fórmula de sociedades anónimas o sociedades limitadas. En este caso sería necesario considerar la solvencia profesional del productor, es decir, cuál es su inversión en infraestructura, almacenes y equipos de iluminación y de sonido, su capacidad de economizar gastos manteniendo los mejores niveles de calidad, cumplimiento de los requisitos laborales y del buen funcionamiento de la empresa, etc., para concederle el rango de tal. Este marchamo de profesionalidad sería exigible respecto a todas las categorías de la producción.

La segunda modalidad de producción que se da con bastante frecuencia, es la del director de escena autoprodutor de sus espectáculos. Se trata de profesionales de la dirección escénica que consiguen recursos financieros públicos y/o privados, para poner en pie los espectáculos que desean realizar. En muchos casos no pretenden en abso-

luto ejercer de empresarios de compañía y se ven abocados a ello dadas las condiciones de trabajo existentes. A este sector se debe sin duda una parte importante del mejor repertorio teatral que se escenifica. Estas producciones tienen que supeditarse a las condiciones de exhibición antes señaladas, que rigen en los teatros privados, pero ni aún así consiguen con frecuencia encontrar un espacio adecuado en donde presentar sus espectáculos. En este caso se produce uno de los fenómenos más negativos de la situación actual: crear un espectáculo con financiación pública y no poder encontrar un teatro para representarlo.

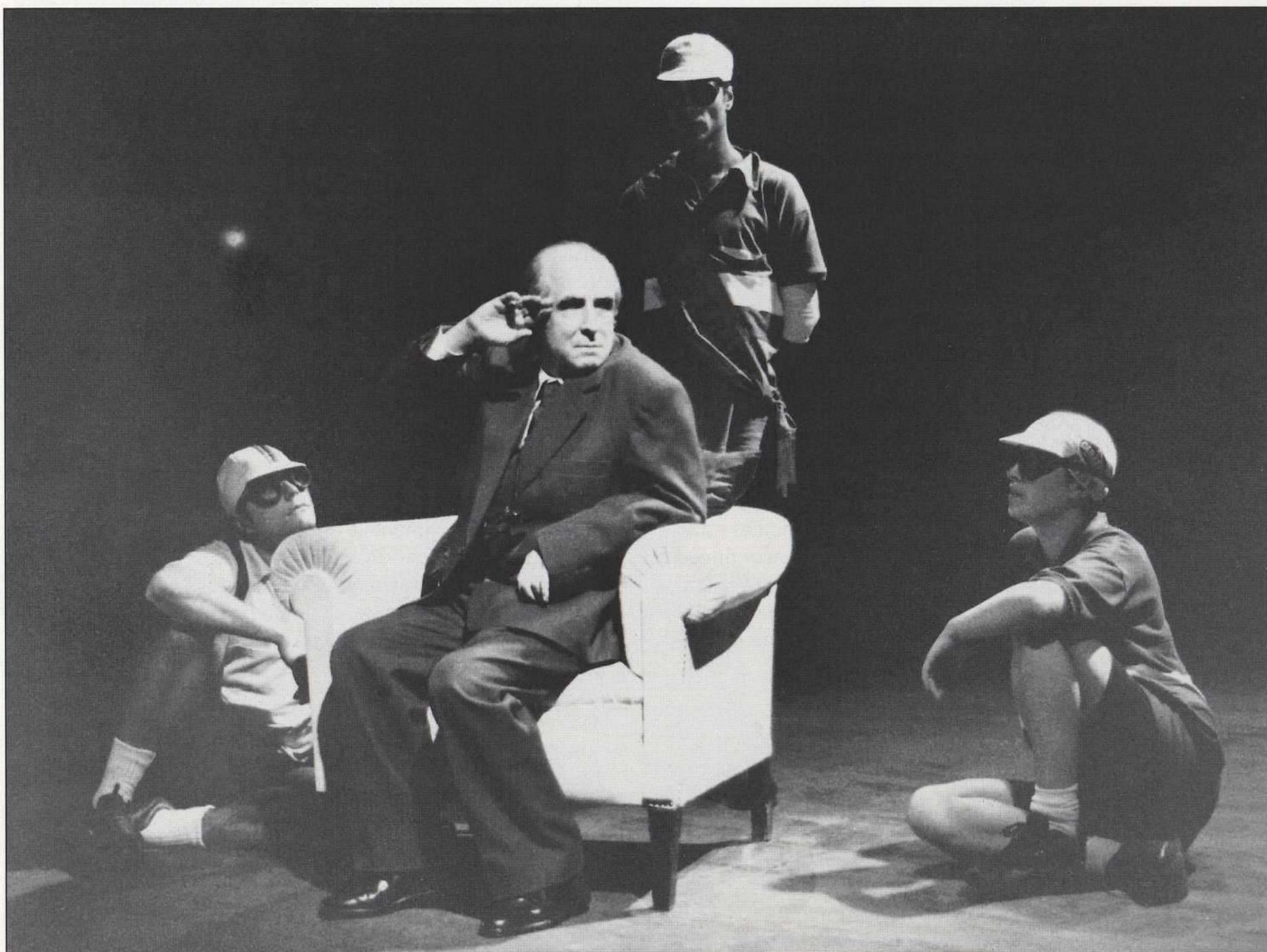
En tercer lugar señalaremos la producción ligada a las compañías de estructura grupal, heredadas unas de los antiguos teatros independientes y de nueva creación otras, formadas fundamentalmente por elencos jóvenes. Las antiguas estructuras cooperativas han dejado paso, en la mayor parte de los casos, a formas empresariales jurídicamente no muy diferentes de las de los empresarios del primer grupo. El elemento diferenciador substancial remiten al repertorio que abordan, con textos que no pocas veces están escritos por miembros del propio elenco o escritores que colaboran directamente con ellos; a la participación de quienes integran el equipo en tareas diversas y al deseo de consolidar una infraestructura básica que les permita seguir existiendo. Algunas reciben ayudas del sector público, pero otras recurren a créditos o préstamos individuales para financiar sus producciones. Este difícil recorrido, al que hay que añadir los múltiples problemas que encuentran para acceder a las salas de exhibición, hace que muchas de ellas desaparezcan a los primeros envites.

Las denominadas "salas alternativas", constituyen con frecuencia centros de producción además de gestionar otra serie de actividades. Estos espacios funcionan también en ciertas ocasiones como lugares de exhibición de espectáculos promovidos, preferentemente, por jóvenes compañías. Algunas de estas salas están concertadas a través del INAEM y cuentan con la ayuda de las consejerías de cultura de los gobiernos autonómicos y de los ayuntamientos de las ciudades en que se asientan.

Por "joven compañía" entiendo un tipo de organización empresarial o cooperativa, cuyo elemento artístico y técnico está constituido por profesionales egresados recientemente de los centros de formación. Este es un concepto operativo en diferentes países de Europa pero que en España no ha tenido fortuna como formulación. Creo que no sólo sería importante establecerlo para hacer valoraciones adecuadas del trabajo, sino para proponer una ordenación racional del territorio. Su repertorio suele ser de obras contemporáneas de jóvenes autores o adaptadores.

5.- El Público

Si hacemos una evaluación empírica del comportamiento del público, podemos afirmar que el número de espectadores que asiste a los teatros ha descendido en la Capital y ha ascendido en el resto de la Comunidad así como



"Para quemar la memoria", de José Ramón Fernández. Dirección: Guillermo Heras. (1995).

en el conjunto de España, particularmente en Barcelona y Sevilla. No obstante hay que señalar que carecemos de estudios globales y comparativos y que a este respecto nos movemos siempre en estimaciones empíricas. Moviéndonos por tanto en este contexto debemos recordar que mientras Madrid partía de cotas relativamente altas de asistencia, segmentos cuantitativamente importantes del territorio español partían de niveles casi inapreciables hasta hace pocos años en cuanto a la asistencia de público a los teatros.

Si nos remitimos a los datos sobre los que tenemos acceso, referidos a Madrid capital por lo que se refiere a la temporada 91-92, los números nos hablan de 1.836.282 localidades vendidas, en relación a 300 espectáculos ofrecidos y para un total de 7.098 representaciones. Partiendo de las cifras de recaudación puede estimarse que 540.000 localidades correspondieron a teatros institucionales, unas 240.000 a espectáculos dramáticos y 300.000 a los de música, lírica y danza.

Por otra parte deberíamos señalar que el número de espectáculos programados ha seguido en progresivo aumento: doscientos treinta y dos en la temporada 89-90, doscientos ochenta en la 90-91 y trescientos en la 91-92, por no hablar nada más que de las tres últimas. El número total de representaciones ha descendido sin embargo de 7.776 a 7.488 y 7.098 para el mismo período. Disminuyó igualmente el número de teatros en funcionamiento de 32 a 28. Habría además que establecer el número de espectáculos dramáticos que se deducen del computo global. De los 232 espectáculos ofrecidos en la Temporada 89-90, 168 correspondieron a este apartado.

El precio medio de las localidades aumentó un 52'4 por ciento a lo largo de seis años, mientras la recaudación sólo lo hizo en un 38'4 por ciento. También es perceptible una cierta disminución de la permanencia de los espectáculos en cartel.

Todos estos datos indican una tendencia al aumento del número de producciones para tentar una demanda descendente. Esta inflación no conlleva la atracción del público y acrecienta sin duda los costos de lanzamiento, publicidad, recuperación de la inversión, etc., sobre todo en los teatros de iniciativa privada total o con participación pública.

En el segmento de las "salas alternativas" es perceptible un aumento y consolidación del público que antes, en muchos casos, no asistía a espectáculos teatrales. Predominan los espectadores jóvenes pero no únicamente. Este fenómeno está prácticamente por evaluar y aunque en términos de cantidad sea relativamente escaso, cualitativamente adquiere una gran significación.

Al contrario que en otros países de Europa donde los sindicatos juegan un papel muy importante en la difusión e incluso la producción del teatro, estableciendo sistemas de abonos individuales y colectivos a través de las empresas o de sus mecanismos de acción cultural, en España carecemos de algo parecido. Nuestras centrales sindicales están implicadas en la lucha reivindicativa en el ámbito económico y se limitan a realizar afirmaciones genéricas en torno a la cultura, pero no existen ni planes ni proyectos que supongan la puesta en pie de mecanismos para que los trabajadores accedan y participen en el hecho teatral.

6.- El repertorio

Como complemento y quizás como consecuencia de estos datos, habría que señalar que se ha ido produciendo una contracción paulatina en el repertorio teatral. Obras de importancia internacional no han sido nunca estrenadas, autores de gran valor son desconocidos, dramaturgias completas ignoradas. Un análisis comparativo del repertorio madrileño con el de otras ciudades europeas, demuestra hasta qué punto las ausencias que se dan entre nosotros son alarmantes y significativas. De nada sirven las locuaces y grandilocuentes manifestaciones al respecto se escuchan con cierta frecuencia: "Madrid es la capital europea del teatro", se llegó a decir. Con implacable objetividad, basta proveerse de las programaciones teatrales europeas para comprender la distancia que nos separa. Esta pobreza del repertorio es constatable en todas sus franjas temáticas y genéricas.

Las condiciones que hemos descrito anteriormente explican el predominio que hoy existe de un repertorio conservador, estética e ideológicamente hablando, en gran parte de los teatros privados e incluso públicos. También las dificultades que encuentran los autores españoles contemporáneos para un acceso consecuente a los escenarios.

7.- Teatro vocacional

Un aspecto importante de la actividad teatral corresponde a lo que podríamos denominar genéricamente como teatro vocacional. En España este concepto está franca-

mente devaluado y sin embargo, no existe ningún país con un teatro profesional cualificado y desarrollado que no posea a su vez un amplísimo movimiento de teatro vocacional o "amateur", si por una vez se nos permite el galicismo. Aunque la situación en las diferentes comunidades es algo distinta entre unas y otras, en líneas generales podríamos asegurar que uno de los problemas que existen entre nosotros radica en que muchos vocacionales pretenden pasar por lo que no son: profesionales, y algunos profesionales desprecian olímpicamente el teatro vocacional como si no sirviera para nada, en la medida en que no es objeto de lucro. Esta concepción cerradamente economicista del teatro es sin duda uno de los graves prejuicios que lastran la comprensión del fenómeno teatral en su conjunto.

Dentro de las distintas franjas del teatro vocacional, la que cuenta hoy con un desarrollo mayor es la que podríamos denominar como "teatro escolar". A pesar de las dificultades que existen para la obtención de datos precisos, pasaremos seguidamente a estudiar el estado de la cuestión:

Estatuto legal del teatro en la enseñanza

El teatro tiene muy poca presencia dentro del currículo de la enseñanza no universitaria. No existe como tal en EGB ni en Formación Profesional (aunque existen cursos del INEM de formación de técnicos teatrales). Sólo en BUP se contempla como asignatura: es la EATP (Enseñanzas Artísticas, Técnicas y Profesionales) de "Teatro y expresión corporal", que, como todas las asignaturas de esta denominación, se imparte en 2º y 3º como optativa entre las distintas asignaturas que ofrezca cada centro. Es decir, no todos los institutos tienen esta opción, y donde existe no todos los alumnos de esos cursos eligen la asignatura. Como todas las EATPs, tiene asignadas dos horas semanales de clase. El programa no está unificado: cada centro, al solicitar del M.E.C. la aceptación de la asignatura, debe presentar su propio programa.

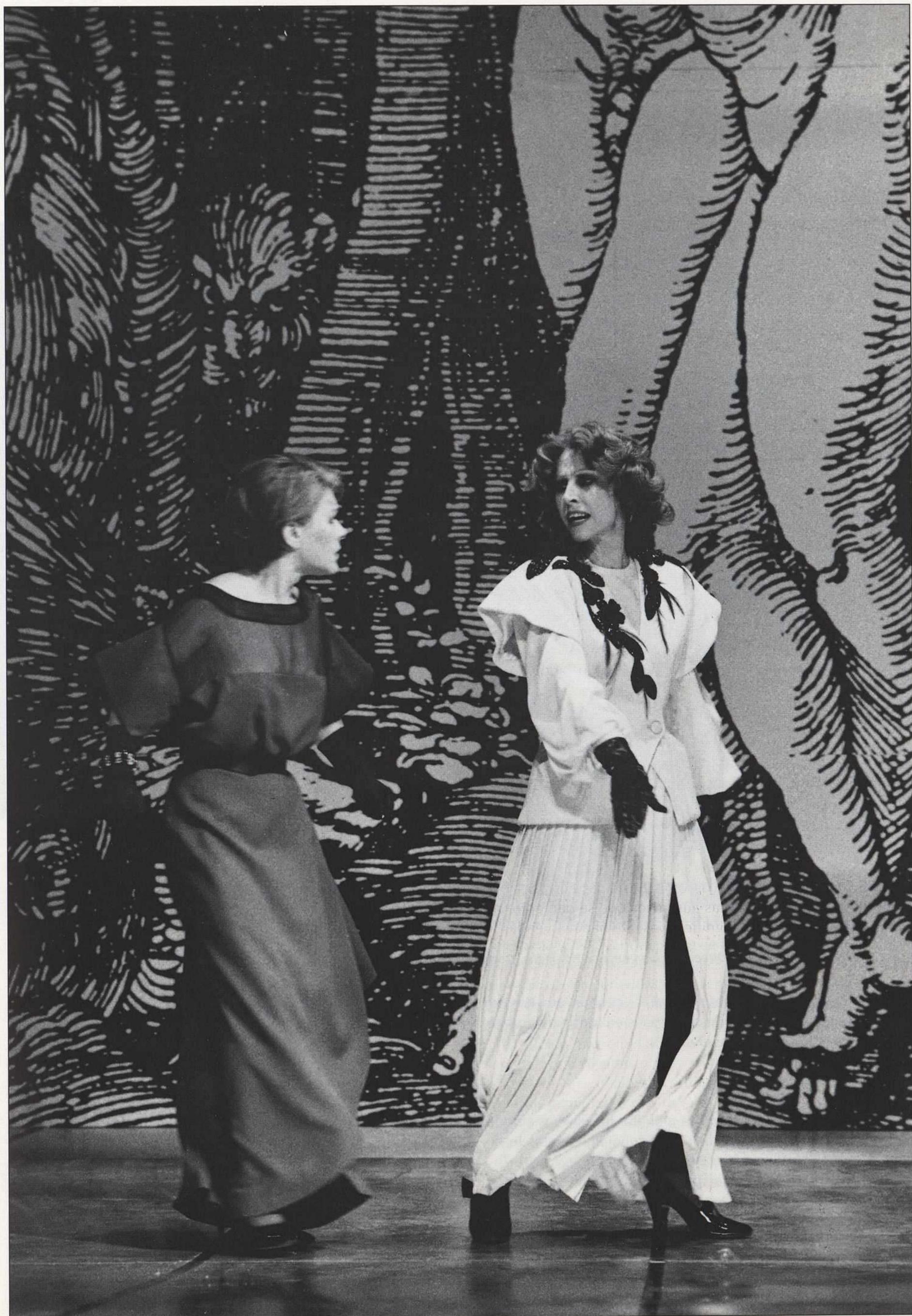
Con la reforma de las Enseñanzas Medias, la situación ha cambiado en parte. Se ha publicado un currículo detallado, con orientaciones básicas y desarrollo muy minucioso, de la asignatura "teatro", pero no se le ha asignado un lugar propio. No se ha llegado a hacer realidad un Bachillerato Artístico de Arte Dramático, tal como estaba previsto en el anteproyecto de la reforma, de modo que sólo existe el Bachillerato Artístico de Artes Plásticas y Diseño. En cuanto a la E.S.O (Enseñanza Secundaria Obligatoria), el teatro no aparece entre las materias básicas, sino dentro de los talleres que cada centro puede ofrecer como opcionales a sus alumnos.

Existe también la posibilidad del teatro como "actividad extraescolar", hasta hace muy poco la única activi-

*"La vengadora de las mujeres",
de Lope de Vega.*

*Dirección: Juan Antonio Hormigón.
Compañía de Acción Teatral (1984).*

(Foto: Miguel Gómez/Pull)





"La locandiera", de C. Goldoni. Dirección: Juan Antonio Hormigón. Compañía de Acción Teatral (1985). (Foto: Miguel Gómez/Pull).

dad en que el teatro tenía presencia en los centros, que hoy en día se mantiene vigente en muchos casos en forma de grupos que trabajan al margen de las clases.

La situación en Madrid

Aunque parezca mentira, las mismas autoridades del Ministerio de Educación desconocen cuántos Institutos de Bachillerato tienen establecida la EATP de Teatro. Teniendo en cuenta que en la red pública hay unos 200 institutos de Bachillerato, 50 de Formación Profesional y unas decenas de institutos de Enseñanza Secundaria, una estimación prudente sería la de considerar entre 50 y 70 el número de institutos con enseñanza reglada del teatro. Si a esto le sumamos los grupos extraescolares, debe de haber por lo menos unos 100 grupos de teatro en los centros públicos. Si a ello añadimos

que los colegios privados tienen también sus propios grupos (como EATP o como actividad extraescolar), no debe de haber menos de 150 grupos de teatro escolar en la Comunidad de Madrid.

Los medios de que disponen estos grupos son siempre muy limitados y rudimentarios. Los buenos locales son escasísimos (algún instituto antiguo y algún colegio privado disponen de buenos teatros), y la mayoría no son malos, son infames. Apenas hay dotación presupuestaria, y los medios humanos no tienen siempre la formación necesaria. Casi todo se suple con buena voluntad.

No hay que olvidar el grado de colaboración de las instituciones. El M.E.C no suele ofrecer más apoyo que el hecho de considerar la materia como reglada, además de un curso que cada año organiza con el INAEM. La Comunidad tiene un programa de creación de nuevos públicos, pero nada

específicamente dedicado al teatro que se hace en los centros. La mayor ayuda suele venir de los ayuntamientos, algunos de los cuales otorgan subvenciones y organizan certámenes de teatro escolar, a menudo utilizando locales municipales.

Con todo ello, se hacen abundantes representaciones que no suelen tener otra proyección que el propio centro educativo. El repertorio es enorme, y en general muy superior al del teatro comercial: Sófocles, Molière, Bertolt Brecht aparecen junto con Lorca, Valle Inclán o los autores más actuales.

Teatro Universitario

El teatro universitario que en otros tiempos tuvo una amplitud relativamente grande, se encuentra en una fase de lenta reconstrucción tras un período de práctica desaparición. En diferentes facultades y escuelas en las distintas universidades, han vuelto a aparecer grupos de teatro estudiantil que en general, cuentan con un gran entusiasmo y con proyección escasa.

Encuentro muy interesante la experiencia que se está produciendo con la Universidad Autónoma de Madrid en la que actores universitarios vocacionales se reúnen junto a un actor o actriz profesional y un director igualmente cualificado, para realizar espectáculos de formato relativamente grande. Este puede ser sin duda un camino a seguir por el teatro universitario.

El teatro universitario que cuenta con mayor tradición actualmente en España es sin duda el de Murcia, heredero inmediato de la historia que hemos enunciado. La razón de dicha continuidad debemos atribuirle sin duda al papel jugado por el profesor César Oliva que ha mantenido viva a lo largo del tiempo dicha institución, impulsándola de forma constante.

Teatros de empresa

Por lo que respecta a otras formas de teatro vocacional, grupos de empresa, de asociaciones culturales, etc., es imposible poseer un censo del número de elencos existentes. La falta de continuidad de muchos de ellos hace difícil establecer un balance pormenorizado. Tengo la impresión de que su número ha descendido en los últimos años y este hecho es atribuible no sólo al posible alejamiento del teatro de quienes lo hacían –cosa que no creo, con sinceridad– sino fundamentalmente a la falta de estímulos y de organismos que coordinen y propicien esta dimensión concreta y cualificada del ocio creativo. Sin duda este sería un tema que merecería una reflexión y profundización mayores.

Teatro infantil y juvenil

El teatro infantil y juvenil se encuentra igualmente en una situación de relativa indefinición y bastante abandono en cuanto a su estructuración y objetivos concretos.

No pocas veces por teatro infantil se ha entendido un juego escénico elemental y simplón, solamente capaz de entontecer al público infantil que se congrega en su entorno. Sin embargo tanto el teatro infantil como el juvenil constituye una franja fundamental de la producción escénica y juegan un importante papel en la formación de futuros espectadores y en la educación cívica y estética de los ciudadanos.

En la ciudad de Madrid, por ejemplo, existe sólo una sala, la San Pol, que se dedica monográficamente al teatro infantil. Accidentalmente otros espacios, Centro Cultural de la Villa, La Cuarta Pared, Triángulo, acogen certámenes o representaciones de este tipo. Algunas jóvenes compañías alternan un espectáculo para adultos con otro dirigido al público infantil, a fin de captar un espectro más amplio de espectadores.

La entidad que agrupa este segmento de la producción teatral es La Asociación Española para el Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ), que tiene un carácter internacional y concede premios entre los cuales figura uno dedicado a textos sobre literatura dramática para niños. Acción Educativa es otra Asociación que trabaja en este mismo campo, así como la Asociación de Profesores para la Expresión Dramática en España (PROEXDRA), que publica un boletín titulado "Homo dramaticus".

No obstante, el ámbito del teatro juvenil está todavía más abandonado. Carecemos de espectáculos, temática y estéticamente dirigidos a espectadores entre 12 y 18 años, que están en la antesala de ser espectadores adultos. Indudablemente éste es un aspecto que muestra la falta de estructuración de nuestro teatro, al menos en este sentido.

Teatro de ciegos

La excepción más coherente que encontramos en el ámbito del teatro vocacional, la constituye sin duda la acción promovida por la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE), que posee en este caso un cierto carácter ejemplar. Nacida al término de la guerra civil para encontrar acomodo a los generales y altos mandos militares del bando vencedor que habían sufrido total o parcialmente la pérdida de visión, gracias a su capacidad de autogobierno alcanzó con la transición una entidad propia y la elección democrática de sus cuadros dirigentes.

La acción cultural ocupa un lugar preferente entre las actividades que la ONCE promueve entre sus afiliados. La mayor parte se sitúa a medio camino entre la terapia personal y social de quienes han perdido el sentido de la vista y su realización específica como seres humanos. El teatro en este sentido no sólo no es una excepción sino que se convierte en instrumento preferencial en ambas direcciones. Al mismo tiempo, por la condición y la manera de abordar dicha tarea por quienes la realizan, se convierte en una aportación decisiva en el ámbito del teatro vocacional.

A lo largo de estos años la ONCE ha ido creando hasta 23 elencos distribuidos por toda la geografía espa-

ñola, que unen a su incipiente formación actoral la realización de espectáculos que responden a estéticas dispares, a temáticas diferentes pero que expresan siempre el deseo de superación de quienes participan en dichas aventuras. Son antes de nada y al margen de la calidad intrínseca que pueda darse, acontecimientos de extraordinario valor humano por lo que suponen de confrontación, en condiciones adversas, con un medio expresivo que en un principio les es hostil y al que logran dominar, controlar y utilizarlo como expresión.

Estos 23 elencos constituyen sin lugar a dudas una sustancial aportación en el acontecer teatral de nuestro país. Dirigidos en la mayor parte de los casos por directores con una formación profesional media, expresan a las claras esa simbiosis de lo profesional con lo vocacional que está presente con tanta frecuencia en dicho movimiento. Las cortas miras que con frecuencia agobian a determinados profesionales del teatro en España y la ceguera conyuntural que domina en la información cultural, hace que la valoración de iniciativas de este tipo no sea ni lo adecuada ni lo justa que merecen. Es más cómodo reducir el teatro español a unos cuantos nombres de directores, autores y actores y dejar en el silencio desertizado todo lo demás..

8.- Formación e Investigación

La instauración de la LOGSE ha traído consigo la conversión de los estudios escénicos en enseñanzas de nivel superior que otorgarán licenciaturas al concluirse los estudios. En los planes de estudio están previstas tres especialidades: interpretación, dirección de escena- dramaturgia y escenografía. A la condición de nivel superior sólo han accedido determinados centros que reunían las condiciones de infraestructura y profesorado para impartir dichas enseñanzas.

Los dos centros más cualificados son sin duda la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona. El Instituto Andaluz de Teatro, junto a las escuelas de Valencia, Málaga, Córdoba, Murcia, Instituto del Teatro de Asturias, etc. adecuan paulatinamente sus condiciones para responder a las exigencias previstas.

Junto a esta enseñanza reglada y de carácter oficial, existen numerosas escuelas municipales tanto en capitales de provincia como en núcleos de población medianos, de nivel docente muy diverso. A ello habría que añadir un sinnúmero de escuelas privadas que van desde las que cuentan con equipos de larga trayectoria en este campo hasta las que sobreviven de forma bastante improvisada. La mayoría se configuran en torno a una determinada personalidad teatral que transmite su «saber» de manera monográfica.

A la vista de los centros docentes aquí enunciados, podríamos pensar que la oferta es amplia y solvente. Los resultados concretos parecen no obstante contradecir un panorama en apariencia tan risueño. No es difícil detectar notables carencias técnicas, teóricas y culturales en muchos profesionales del teatro, incluidos los egresados de estas instituciones.

Sin deseo de exhaustividad ninguna, podríamos decir que estar formado supone que un profesional posea las condiciones para asumir sus responsabilidades específicas con solvencia y eficacia, sabiendo de lo que habla y cuándo debe hablar, teniendo claro el sentido de cooperación con el colectivo para establecer el sentido globalizador propuesto en cada espectáculo, conociendo la naturaleza de sus instrumentos expresivos y procurando su utilización correcta cuando menos. En definitiva, debe ser consciente de las razones y los porqués de lo que hace.

Esta no es una aspiración tan difícil de alcanzar y es un hecho ampliamente consolidado en los países con centros de formación adecuados y responsables. De todos modos conviene no olvidar las siguientes cuestiones:

* La formación teatral no puede ser nunca un fenómeno masivo, sino que exige una relación personalizada entre alumno y profesor.

* Los centros y los profesores que en ellos trabajan, están obligados a establecer planes y objetivos tendentes a dicha formación profesional, según el nivel que les corresponde, eludiendo toda tentación primariamente divulgativa en los de índole superior.

* La situación interna de nuestro teatro, en la que incluyo a los espectadores, no prima e incluso es reacia a la formación. Un profesional bien formado puede encontrar justamente por ello más dificultades para trabajar que quien no lo está.

En cuanto a la investigación teatral hay que señalar que carecemos de centros dedicados a la investigación sistemática del teatro como escenificación, como proceso de comunicación o sobre cuestiones relacionadas con su recepción. Siguen dominando en este terreno los estudios circunscritos al campo de la literatura dramática. Los trabajos que emanan de la Universidad y del Instituto Superior de Investigaciones Científicas así lo atestiguan. El Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, trabaja sobre temas de historiografía del teatro, ámbito privilegiado de su competencia.

Los trabajos específicos de investigación escénica, quedan reducidos a aportaciones individuales, realizadas al margen, por lo general, de centros concretos.

La situación de las bibliotecas españolas en general por lo que se refiere a los fondos teatrales y el panorama editorial, son en buena medida reflejo de todo lo anterior. Hay un corto número de bibliotecas especializadas y en las de índole general, los fondos relativos al teatro son bien escasos.

Entre las bibliotecas especializadas las más importantes sin duda son las del Institut del Teatre de Barcelona y la Biblioteca Nacional de España. Ambas poseen fondos de extraordinario valor aunque de carácter un tanto diferenciado. Junto a ellas habría que citar la de la Fundación Juan March de Madrid, la del Instituto Cervantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la del Ateneo de Madrid, etc.

*"La locandiera", de C. Goldoni.
Dirección: Juan Antonio Hormigón.
Compañía de Acción Teatral
(1985). (Foto: Miguel
Gómez/Pull).*

A buen seguro, muchas bibliotecas municipales o de centros docentes, pueden sorprendernos con la conservación de auténticos tesoros bibliográficos, pero se trata sin duda de hechos casuales dado que la amplitud y actualización de la bibliografía actual es muy corta en casi todos los casos.

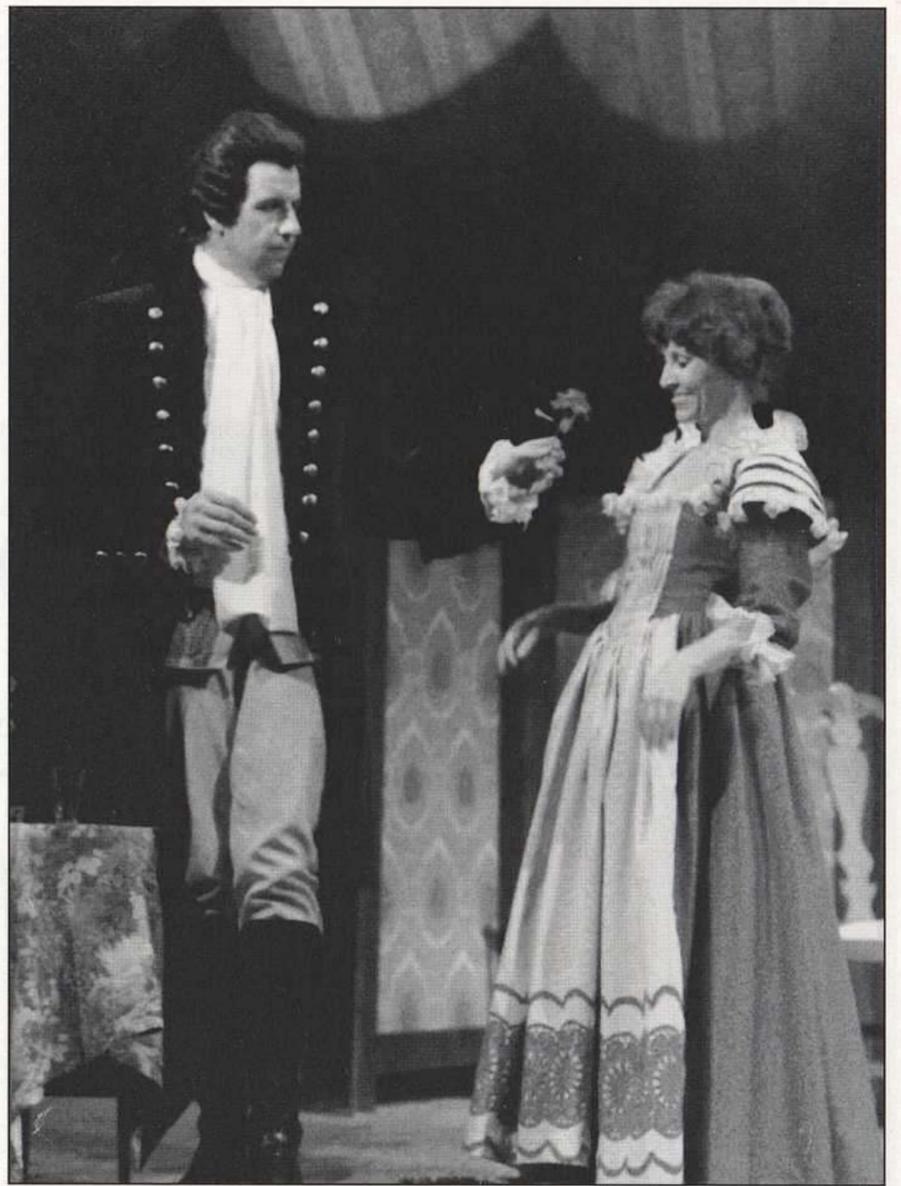
9.- Consideraciones finales

He intentado exponer a grandes rasgos los aspectos sustantivos que estructuran el teatro español en la actualidad. El trazo ha sido veloz y cada uno de ellos precisaría una profundización mucho más amplia sin duda. Por otra parte, determinados aspectos no han sido ni tan siquiera expuestos dado quizás su carácter tangencial aunque, es preciso subrayarlo, enormemente trascendentes en no pocas ocasiones.

La impresión general que proporciona este cómputo de informaciones y cifras no lleva precisamente a la adopción de posiciones catastrofistas a las que tan dados somos, sino más bien a la constatación de que nos hallamos ante una trama escénica en sus distintos ámbitos de acción, abundante, capaz y llena de posibilidades. La raíz del problema quizás haya que situarla en la deficiente organización de todo este entramado, en una todavía inadecuada articulación entre las diferentes instituciones responsables de promover y definir la política teatral, en la búsqueda de una mejor utilización de los recursos financieros y de infraestructura, como consecuencia de la correcta elaboración de todo lo dicho. Por supuesto que sería inútil pensar que las soluciones deben proceder tan sólo del campo de las administraciones. Quienes hacen y estudian el teatro tienen ante sí el reto de establecer urgentemente los puentes productivos entre teoría y práctica, profundizar en su formación y competencia profesional, huir de lujos innecesarios y combatir por lo que es imprescindible para la correcta creación escénica, desechar actitudes gregarias respecto al público pero tener presente que hay que conquistarlo enriqueciendo su capacidad receptiva, etc. Todos estos retos no son de fácil consecución pero sin proponernos su resolución nunca lograremos avanzar de manera ostensible hacia un auténtico desarrollo teatral y una más alta valoración del teatro en la sociedad española.

10.- Post scriptum

Han pasado algunos meses desde que este artículo fue escrito y poco tengo que añadir. Quisiera señalar sin embargo que la ventisca neoliberal asuela también con saña irreductible el ámbito de la cultura y el teatro, con resultados desastrosos. Nuestra deficiente organización teatral y la carencia de un proyecto político-cultural globalizador, impiden que germinen proyectos consecuentes y con vocación de permanencia. Todo lo que surge conlleva esfuerzos inusitados, salvo para aquellos que tocados al parcer por el dedo divino, cuentan con todo y se les permite casi todo. Entre lo decidida y legítimamente comercial y el snobismo evanescente promovi-



do no pocas veces desde las administraciones, el ancho y diverso territorio teatral queda abandonado y yermo. Todo lo que es normal en la vida teatral europea parece aquí sospechoso, utópico, aburrido, inservible. Todo debe ser presentado como la novedad absoluta, lo raro, lo insólito o, en el extremo opuesto, lo conocido, lo de siempre, lo de toda la vida.

Una vida teatral rica y sana se cimenta en la variedad de propuestas estéticas, en la diversidad del repertorio, en las lecturas escénicas personales e incluso divergentes, en formas interpretativas de fundamentación y concepciones diferenciadas. Construir una estructura organizativa a través de los instrumentos de actuación pública, constituye un objetivo que nunca se ha abordado con seriedad ni convicción. Buena parte de la responsabilidad corresponde a la ausencia de programas mínimamente coherentes en este campo de las diferentes formaciones políticas, pero también sin duda, a la actitud de numerosas gentes del mundo teatral que torpedean cualquier iniciativa en aras de un individualismo miope, que pretende salvar "lo suyo" a costa de quien sea. El resultado es que todos pierden...perdemos.

Tengo la impresión de que nuestra capacidad de comprender la situación en que nos encontramos es menor cada día, y así nos va. Yo mismo, que siempre fui optimista respecto a la posibilidad de que se fueran abriendo espacios para la transformación de nuestra estructura teatral, me inclino cada día más a pensar que con algo de suerte, quizás nuestros nietos comiencen a vislumbrar y disfrutar de un teatro normalizado en España. ¿Por qué nos resistimos tan tenazmente a estudiar y analizar las causas de lo que nos sucede, más allá de nuestra peripecia personal y con cierto sentido de nación y de Estado? Las respuestas que me doy quizás sean excesivamente simplistas y por eso, también yo, sonrío con cierto cansancio, enciendo la pipa y me sumergo en la lectura de los aforismos de Marco Aurelio el estóico.