

El teatro en España: decadencia y criterios para su reactivación

Joaquín Vida Arredondo

Documento de trabajo 105/2007



Joaquín Vida Arredondo

Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada, aprendió el oficio del teatro ejerciendo la ayudantía de dirección de figuras de la escena española tan importantes como Fernando Fernán Gómez, Miguel Narros, Ricard Salvat o José Luis Gómez. Concluyó su formación profesional formando parte del equipo fundador del Centro Dramático Nacional (CDN) y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), como ayudante de dirección de Adolfo Marsillach. Desde entonces ha montado numerosas obras de los autores más prestigiosos, como Strindberg, Sartre, Buero, Lope, Saramago o Fernando de Rojas.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Alternativas

© Fundación Alternativas

© Joaquín Vida Arredondo

ISBN: 978-84-96653-43-6

Depósito Legal: M-10520-2007

Contenido

Resumen ejecutivo	5
1. El teatro en España: un siglo de evolución	9
1.1 Dominio del mercado en un sistema productivo de corte artesanal	9
1.2 Cambios derivados de la aparición de la competencia del primer producto dramático de factura industrial: el cine	11
1.3 Extrema debilidad en una situación de libre competencia empresarial	13
1.4 Práctica extinción	15
1.5 Atenuantes	15
1.6 Último y decisivo competidor en el negocio de la expresión dramática	17
1.7 Competencia imposible	18
2. El teatro en la sociedad de consumo	20
3. El remedio: la intervención pública	23
3.1 La producción pública	24
3.2 Programación pública: las redes de teatros	26
3.3 Apoyo a la producción y distribución de espectáculos privados: las subvenciones	29
4. La solución como parte del problema	32
5. Criterios correctores	36
5.1 Errónea exclusión del usuario directo	36
5.2 Una solución de síntesis	38
Bibliografía	41

Siglas y abreviaturas

AELTM	Asociación de Empresarios de Locales de Teatro de Madrid
CAM	Comunidad Autónoma de Madrid
CDN	Centro Dramático Nacional
CNNT	Compañía Nacional de Nuevas Tendencias
CNTC	Compañía Nacional de Teatro Clásico
FEATEDA	Federación Estatal de Asociaciones de Teatro y Danza
INE	Instituto Nacional de Estadística
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
PIB	Producto Interior Bruto
PLF	Partido Liberal-Fusionista
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
UCD	Unión de Centro Democrático

El teatro en España: decadencia y criterios para su reactivación

Joaquín Vida Arredondo
Director de Teatro

Antes de adentrarnos en el análisis de la situación actual del quehacer teatral español y en el estudio de sus posibles soluciones, conviene tener presente que el teatro es una parte más de la actividad cultural del hombre. Desde que Pufendorf, hacia mediados del siglo XVII, renovara el concepto de “cultura”, al definirlo como “todo aquello que no es producto de la naturaleza, sino del esfuerzo humano”, el término cultura ha dejado de ser utilizado exclusivamente para referirse, conforme a la tradición humanista, a las obras de mayor calidad intelectual y estética, para pasar a designar también, en contraposición al de “naturaleza”, todo aquello que el ser humano ha ido produciendo a lo largo de los tiempos, con el fin de conocer y comprender a esta última, dominarla, adaptarla a sus necesidades, y transformarla en su propio provecho. Así, pues, la cultura, en el sentido antropológico de la palabra, puede ser entendida como el conjunto de claves mediante las cuales cada grupo humano se define a sí mismo e interpreta el medio en el que se desenvuelve, aliviando o, incluso, liberándose de las condiciones naturales que éste le impone; es, en definitiva, un instrumento de liberación al servicio de la humanidad. Así al menos lo ha venido considerando, desde su aparición, el pensamiento progresista europeo.

En efecto, desde los tiempos en que Diderot y D’Alembert redactaban la Enciclopedia –convencidos de que el conocimiento y la educación habían de proporcionar al hombre bienestar e, incluso, felicidad–, la cultura ha sido concebida por el pensamiento progresista como la herramienta mediante la cual el género humano conoce y domina la naturaleza –incluyendo la suya propia–, como un instrumento que sirve al hombre para forjarse una explicación coherente de la realidad en la que vive y de sí mismo en esa realidad, como el mecanismo mediante el cual se define a sí mismo cualquier grupo humano, aquel que le confiere identidad y carácter, y lo distingue de los demás. Bajo ese prisma, cabe asegurar que la cultura es un instrumento de liberación al servicio de los seres humanos, a cuyo uso y disfrute tiene, en principio, derecho la humanidad toda. Por lo tanto, el acceso a la misma y a los frutos que de ella emanan ha de tener la consideración de un derecho; derecho que correlativamente debería llevar aparejado un triple deber por parte

del Estado: a) el de promover su actividad, b) el de conservar aquellos de sus frutos cuya utilidad haya quedado patente, y c) el de garantizar a los ciudadanos el efectivo disfrute de los mismos.

Pero conviene no olvidar, así mismo, que también puede ser la cultura un instrumento de dominación y sometimiento; quien la posee tiene mayores posibilidades de utilizar a los demás en beneficio propio que aquel que no la posee. La cultura puede convertirse en una eficaz herramienta que sirva a un grupo, a una clase o a un pueblo determinado para someter a otros; para utilizarlos. Es algo de lo que han sido plenamente conscientes las clerecías de cuantas religiones ha conocido la Historia, que, durante siglos, pudieron dominar a sus respectivos pueblos sin necesidad de empuñar las armas; les bastó con reservarse la exclusividad del conocimiento, con tener el monopolio de la cultura.

De ahí que la garantía de acceder a ella haya de ser idéntica para todos los ciudadanos, algo que sólo puede lograrse mediante la política. El mercado, con ser un instrumento útil y hasta necesario en relación con la creación y distribución de tales bienes y servicios, no es eficaz para garantizar la igualdad de todos en el acceso a su disfrute. La política ha de ser la llamada a lograrlo. Las administraciones públicas han de tener como misión fundamental en este campo garantizar que todos los ciudadanos estén en igualdad de condiciones de acceder al uso y disfrute de los bienes y servicios culturales, asegurando así mismo la conservación del acervo cultural acumulado a través de los tiempos y promoviendo, de igual modo, el enriquecimiento y la renovación de dicho acervo.

Conviene, además, recordar que el patrimonio cultural de un pueblo no lo constituye sólo un conjunto de ruinas y piedras mejor o peor conservadas, ni unos lienzos afortunadamente coloreados o unos legajos depositados en el fondo de bibliotecas –más o menos suntuosas–; está integrado también por un conjunto de creaciones que, carentes de soporte material propio, deben tomar vida, como si de un fenómeno de simbiosis se tratara, en algo tan efímero como el cuerpo y la voz de los humanos. Tal es el caso de las obras de la danza y el teatro, de cuya historia universal en España se han escrito algunas de las páginas más brillantes: las relativas a la Escuela Bolera y al teatro del Siglo de Oro. Debiéramos, pues, los españoles, enorgullecidos de sus frutos y poner especial esmero en conservarlos y en procurar un futuro brillante para la práctica actual de tales disciplinas.

Con el fin de alentar dicha práctica y posibilitar que la sociedad civil juegue el papel que le es propio en la creación y circulación de los frutos de la actividad teatral, al tiempo que las instituciones cumplan con el deber de prestación de los servicios públicos de promoción de la creación, conservación, difusión y acceso a los bienes y servicios culturales que la mencionada sociedad produce o ha producido a lo largo de los siglos, el trabajo que a continuación se desarrolla viene a hacer una llamada de atención sobre la necesidad de reflexionar acerca de las siguientes propuestas:

A) Medidas a adoptar a largo plazo

- Cuidar de que se cumplan estrictamente, en todos los centros educativos, las disposiciones legales relativas a la formación y práctica de actividades culturales, en concreto las teatrales; concertar con las universidades, institutos y colegios programas de ayudas para la realización de tales actividades entre el alumnado, así como para la programación de espectáculos dramáticos en las distintas instituciones académicas. El futuro del arte dramático pasa por la implantación de la cultura del teatro en las aulas, desde la educación infantil a la universitaria, dentro de un marco general de revalorización de las humanidades.

B) Medidas a adoptar a medio plazo

- Poner los medios de comunicación de titularidad pública al servicio de la promoción teatral e instrumentar mecanismos de acuerdo que busquen la implicación de los medios de comunicación de titularidad privada en la tarea de fomentar e incentivar la necesidad de “consumir” teatro, acordando con ellos estrategias de promoción cuyos objetivos principales sean prestigiar el hecho de asistir al teatro, la creación de nuevos públicos y la recuperación de los perdidos. Acordar, así mismo, estrategias encaminadas a lograr el acceso de más amplias capas de la ciudadanía a los patios de butacas.
- Desarrollar políticas activas tendentes a la promoción y formación laboral de los profesionales del sector teatral.
- Completar, en colaboración con los municipios, distritos y comarcas que aún carezcan de ellos, las redes de teatros regionales, dotándolas de un presupuesto adecuado que les permita mantener una programación plural y de calidad.
- Democratizar el funcionamiento de los teatros que formen parte de tales redes, introduciendo, en sus respectivos organigramas, la figura de un consejo asesor, del que deberían formar parte, además de los representantes de los grupos políticos locales y de los de aquellas otras instituciones que contribuyan a sufragar sus gastos, los de las asociaciones de espectadores y usuarios.
- Promover la colaboración entre distintas administraciones para establecer programas de ayuda a la empresa privada con objeto de proceder a la modernización, dotación y acondicionamiento de los locales de exhibición de titularidad privada.
- Establecer ayudas a la promoción y organización de premios y concursos, tendentes a promocionar y popularizar las figuras profesionales del medio y prestigiar su trabajo.

C) Medidas a adoptar a corto plazo

- Mantenimiento de programas destinados a bajar los precios de las localidades mediante ayudas públicas, por ahora imprescindibles, a la producción y a la distribución privadas, aunque introduciendo en el sistema de concesión mecanismos que corrijan e imposibiliten los efectos secundarios no deseados (clientelismo, discriminación chovinista, etc.) y desplacen hacia los espectadores la responsabilidad de fijar, mediante su asistencia o su falta de asistencia, la mayor o menor cuantía de la subvención otorgada, estableciendo, si fuese necesario, criterios objetivos de discriminación positiva a favor de los proyectos dirigidos expresa y conscientemente a un público minoritario (teatro clásico, de tesis, comprometido, experimental, etc.).
- Creación y dotación de salas de ensayo y otras infraestructuras de titularidad pública, para ser puestas a disposición de las compañías, conjuntos o grupos privados.

1. El teatro en España: un siglo de evolución

Aseguran los viejos textos marxistas que el modo de producción dominante en una sociedad concreta determina el carácter de todos los restantes rasgos estructurales y superestructurales de aquélla, y que, más tarde o más temprano, acabará exportando las características fundamentales del modo de producción en cuestión a todas las demás facetas de tal sociedad o anulando aquellas que entren en contradicción con él. Quizá, como en tantas otras cosas, no acierte en esto la mencionada doctrina –o tal vez no lo haga con la fuerza y el rigor de una ciencia exacta–, pero, si aplicamos el aludido principio a la historia del teatro español durante el periodo que va desde los primeros años del siglo que acaba de concluir a los primeros del que estamos estrenando, tendremos que aceptar que algo de cierto hay en ella.

1.1 Dominio del mercado en un sistema productivo de corte artesanal

El siglo xx comenzó con todo un Nobel de Literatura –compartido, sí, pero Nobel a todos los efectos– para el teatro de España en la persona de José de Echegaray. En 1904, la Academia Sueca, para disgusto de los ochentayochistas y de los jóvenes modernistas, decidía conceder el ansiado galardón al científico, catedrático, político –hasta en dos ocasiones había ostentado una cartera ministerial– y dramaturgo español. Hecho que se repetiría un par de décadas más tarde (en 1922, para ser exactos) con Jacinto Benavente. ¡En dos décadas dos premios Nobel de Literatura para el teatro español! No está nada mal, sobre todo teniendo en cuenta que ambos galardones tuvieron lugar en una época considerada como “la edad de plata” de la cultura española, en la que escribían novelistas de la talla de Galdós, poetas de la importancia de Antonio Machado o pensadores del rango de Ortega; clara prueba del auge de que gozó el arte dramático durante los treinta y cinco primeros años de la vigésima centuria. Periodo aquel en el que, como queda dicho, todo un ministro del Reino de España –Echegaray– y, posteriormente, todo un presidente del Gobierno de la República Española –Manuel Azaña– daban suficiente categoría al género como para dedicar gran parte de su tiempo a practicarlo, así como para invertir una porción considerable de sus energías en ocuparse de la actividad del Teatro Español de Madrid, como demuestra el hecho de que un político e intelectual de la talla del autor de El Jardín de los Frailes lo considerara de tanta importancia estratégica para sus planes de gobierno como para confiar la dirección del mismo a su máximo consejero, colaborador, amigo y confidente: su cuñado

Cipriano Rivas Cherif. Razones no le faltaban, pues, desde los escenarios de los teatros –del Español de Madrid, concretamente– habían saltado, años atrás, algunas de las crisis más sonadas de la época, como los tumultos habidos con ocasión del estreno de la Electra de Galdós, a causa de su supuesto anticlericalismo.

El teatro estaba en auge; las salas se multiplicaban a lo largo y ancho del país, ofreciendo, en funciones de tarde, de noche, “matinés” y “golfas”, todo tipo de géneros, desde la tragedia al sainete, desde la ópera a la zarzuela chica; dando trabajo a compañías de todas las categorías y haciendo ricos a autores como Benavente y a artistas como María Guerrero. Desde los escenarios se dictaba la moda, se influía en política, se modificaba el gusto y se creaban giros y modismos para el lenguaje de pueblos enteros –aún no hay acuerdo entre los especialistas sobre si Arniches se inspiró en la manera de hablar típica de los vecinos de los barrios populares madrileños o si, por el contrario, fueron éstos los que copiaron la manera que tenían de hacerlo los personajes creados por Arniches–. Había, claro está, éxitos y fracasos, pero globalmente puede decirse que el del teatro era un negocio boyante, que dio ocasión, de paso, a un nuevo esplendor de las letras españolas. Además de los dos premios Nobel anteriormente mencionados, Benavente –cuya Malquerida (1913) se convirtió en uno de los éxitos más notables de los escenarios de las principales capitales de Europa y de los Estados Unidos, en estos últimos bajo el inefable título de Flor de Pasión– y Echegaray, durante el periodo comprendido entre el comienzo del siglo y el golpe de Estado del general Franco, desarrollaron su labor creadora genios como Valle-Inclán y García Lorca, que aún siguen iluminando los escenarios del mundo entero.

Como tal negocio, el teatro estaba organizado todavía a la manera gremial, propia de los tiempos en que dominaba el modo de producción artesanal. En efecto, en torno a lo que se conocía como un “primer actor” –que ejercía a su vez las funciones de empresario, director de escena e, incluso, de maestro–, se congregaba un grupo de cómicos que aportaban, como no podía por menos de ser, sus herramientas de trabajo –su propio cuerpo, su propia voz y su propia y exclusiva sensibilidad– y la habilidad necesaria para utilizarlas, con el fin de llevar a cabo, ante un reducido grupo de personas (setecientas u ochocientas, como mucho), la ejecución de un producto –una representación teatral– único e irreplicable, ya que la repetición de las mismas palabras y los mismos gestos por los mismos actores no es, no puede esencialmente ser, el mismo producto, sino uno nuevo y distinto, una nueva y distinta representación, con sus circunstancias y características propias, y con sus costes de producción renovados íntegramente. Exactamente igual que cualquier producto artesanal.

Se trataba de un sistema perfectamente adecuado a las necesidades de aquella España de algo más de dieciocho millones y medio de habitantes, dedicados fundamentalmente a la agricultura (según el censo de 1900, alrededor de dos tercios de los españoles se dedicaban de una u otra manera a la producción agraria), empadronados más del 68% de ellos en municipios de menos de diez mil almas, cuyos vecinos más jóvenes e inquietos comenzaban a abandonar el campo para trasladarse a las ciudades o núcleos de población

más grandes en los que buscar trabajo en el sector de los servicios o, muy tímidamente aún, en el de la industria.

1.2 Cambios derivados de la aparición de la competencia del primer producto dramático de factura industrial: el cine

Pero la vida es un constante movimiento, una continua mudanza. Apenas unos años antes, el 18 de diciembre de 1895 para ser exactos, algunos kilómetros más al norte, concretamente en París –ombligo del mundo por aquellos días–, los hermanos Lumière, como es bien sabido, habían presentado su último invento: el cine. Un instrumento este llamado a revolucionar el negocio de dar satisfacción a la necesidad que tienen los seres humanos –al menos los formados bajo la influencia de la llamada cultura occidental– de experimentar en cabeza ajena, contemplando cómo sus semejantes viven y resuelven, verdadera o fingidamente, un conflicto determinado. El mundillo teatral español apenas si se percató del influjo que había de tener sobre sus vidas un artilugio capaz no sólo de fijar de forma inmutable el desarrollo de un conflicto vivido ficticiamente por unos actores, sino también, y esto es lo fundamental, de multiplicarlo en un número infinito de copias exactamente iguales entre sí, susceptibles de ser contempladas simultánea o consecutivamente por cientos de miles de espectadores, sin que eso supusiese el menor incremento en los costes de producción.

Con el susodicho artilugio, la sociedad industrial encontró la manera de fabricar bienes para la exhibición de recreaciones fingidas de conflictos dramáticos (tomando aquí el adjetivo dramático en el sentido de confrontación de intereses opuestos, ya sea en clave cómica, trágica o dramática) conforme al modo de producción industrial, acabando con el monopolio que sobre ese negocio habían disfrutado hasta aquel momento las representaciones teatrales. La lucha por arrebatar cuotas de mercado a estas últimas fue sólo cuestión de tiempo. El teatro contó en ella con la ventaja que le otorgaba el prestigio de la tradición, la fuerza de la costumbre y la resistencia al cambio que ofrecen los comportamientos sociales largamente asentados; el cine, con la simplicidad de su lenguaje –muchísimo menos convencional– y con su condición de producto industrial, susceptible, una vez hecho, de ser multiplicado hasta el infinito sin que por eso se incrementen sustancialmente sus costes de producción y, por lo tanto, con la posibilidad de ser ofertado al público por un precio infinitamente más barato que el de la más barata de las representaciones teatrales.

Por lo que a España respecta, tuvo que pasar más de un cuarto de siglo para que el cine dejase atrás su condición primitiva de “fenómeno de feria” y pasase a ocupar una plaza propia en los hábitos cotidianos de consumo de los espectadores. En los primeros años de la centuria, como puede fácilmente comprobarse repasando la prensa de la época (La Vanguardia, La Época, el ABC, El Correo de Zamora, etc.), las carteleras de las entonces consideradas grandes ciudades, Madrid (539.839 habitantes), Barcelona (533.000), o Valencia (213.550), sumaban, respectivamente, un total de trece, quince y seis salas dedica-

das a la exhibición de obras de género lírico, cómico y dramático, sin que aún contasen con ninguna dedicada de forma habitual y estable a la proyección de películas cinematográficas. En ciudades de tipo medio, como Granada (75.900 vecinos), abrían sus puertas al público de forma regular, aunque no cotidiana, dos coliseos, en tanto que en las pequeñas, como por ejemplo Zamora, lo hacía uno, sin que en ambos casos el cine contase con local estable alguno.

Treinta y un años más tarde, según los medios anteriormente citados y algunos de aparición posterior, como El Mercantil Valenciano, Granada Gráfica, Las Provincias, El Heraldo de Zamora o el Ideal de Granada, al proclamarse la Segunda República, Madrid (952.832 vecinos) contaba ya con treinta y tres salas dedicadas cotidianamente a la proyección cinematográfica, mientras que, a pesar de haber doblado prácticamente su población, tan sólo había aumentado a diecisiete el número de las dedicadas a la exhibición teatral (aunque hay que tener en cuenta los desgraciados incendios que destruyeron algunas de ellas y el cierre del Teatro Real por amenaza de ruina), Barcelona (1.005.565 habitantes, el doble que al comienzo del siglo), en el mismo periodo aumentó su nómina de cines en veintinueve locales, mientras que redujo a catorce la de los destinados al género teatral, en tanto que Valencia (320.195 habitantes) abrió doce cines y redujo a cinco su nómina de teatros, si bien estos últimos también eran utilizados ocasionalmente como cines. Por su parte, en las ciudades de tipo medio, como Granada (118.179 habitantes), y en las pequeñas, como Zamora (30.000), se comenzó a utilizar, esporádicamente al principio y con más asiduidad después, los edificios destinados a representaciones teatrales para organizar en ellos proyecciones de películas.

A lo largo del periodo de referencia, España había experimentado una considerable transformación. Su población había aumentado en cinco millones de habitantes y se había reducido a la mitad el número de los que se dedicaban a la agricultura, frente a los dos tercios que lo hacían a principios de siglo. Los núcleos urbanos de diez mil o más habitantes habían pasado a acoger al 42% de los españoles, cuando, según el censo de 1900, comenzaron el siglo acogiendo al 32% de ellos. El analfabetismo había descendido entre los varones, según datos del INE recogidos por Miguel Martínez Cuadrado (Martínez Cuadrado, 1973), diecisiete puntos porcentuales (del 55,8% al 38,7 en 1931), y trece y medio entre las mujeres (del 71,5% al 58,2%), aunque su tasa seguía siendo elevadísima. Disminuirla radicalmente sería la labor intentada por la República que, en sólo 8 años —a pesar de la guerra—, consiguió reducirla en once puntos de media (del 38,7% al 29,7% entre los varones y del 58,2% al 37,8% entre las mujeres), al proceder, ya desde el curso 1931/32, a multiplicar el número de centros educativos (7.000 nuevas escuelas durante el curso 1931-32, según recoge Ramón Tamames) (Tamames, 1973), elevar las plazas (7.000 maestros más) y aumentar las remuneraciones de los profesionales de la docencia (en un 50%, según la misma fuente), así como los incentivos a la formación en edad no escolar, entre otras medidas. Tan encomiable tarea fue brutalmente abortada tras el triunfo de las tropas rebeldes del general Franco, quien reprimió con especial dureza a los docentes, desde los maestros de párvulos hasta las altas cátedras.

Aquello fue un golpe mortal para la vida cultural española que, al amparo de las leyes que restablecían las libertades de expresión, de prensa, de reunión y de cátedra –vigentes desde la subida al poder de Práxedes Mateo Sagasta al frente del PLF en febrero de 1881 hasta la caída de Madrid y el consiguiente fin de las hostilidades en abril de 1939–, había conocido, como queda dicho, uno de los periodos más fructíferos y brillantes de su historia.

1.3 Extrema debilidad en una situación de libre competencia empresarial

Los veinte años siguientes, durante los cuales el Franquismo mantuvo en vigor el sueño imposible de la autarquía, fueron en España la edad de oro de las salas de exhibición cinematográfica. En 1959, cuando los planes de estabilización de los llamados tecnócratas lograron por fin, tras dos largas décadas de sorda lucha contra falangistas y asimilados, situar el PIB en el nivel que tenía el 18 de julio de 1936, mientras los teatros de todos los rincones del país, dejados al albur de los resultados del juego de la ley de la oferta y la demanda por los jerarcas de un régimen tan intervencionista en otras facetas de la vida nacional como fue aquel, eran reconvertidos en salas aptas para la proyección de películas, los grandes cines de la Gran Vía madrileña se convertían en el paradigma del cosmopolitismo, el lujo y el *glamour* de aquella España, aun subdesarrollada, pero firmemente encarrilada por la senda de la industrialización (30.000.000 de habitantes, de los que ya sólo el 39,70% se ocupaba de la agricultura, según datos del Instituto Nacional de Estadística), que comenzaba a buscar solución a sus problemas económicos enviando a millones de sus hijos a trabajar a los países del centro de Europa y sur de América, mientras recibía ayuda alimenticia de los EE UU. Si antaño el Teatro Español servía de decorado a las protestas ocasionadas por el supuesto anticlericalismo de la Electra galdosiana, ahora eran los gigantescos cartelones que cubrían las imponentes fachadas de los coliseos cinematográficos los que servían de telón de fondo a las algaradas de los fervientes cachorros del nacional-catolicismo, quienes, llenos de santa ira ante los vertiginosos escotes y las ceñidas faldas que lucía la imagen de Rita Hayworth en ellos reproducida, procedían a destrozarlos. Las preocupaciones de la burguesía continuaban siendo las mismas, pero ahora el escenario de la manifestación de sus inquietudes se había desplazado, definitivamente, desde los alrededores de los teatros a los de los cines.

Madrid (2.259.931 vecinos), según las carteleras de espectáculos de los medios citados con anterioridad y algún otro, como el diario Levante valenciano, contaba por aquellos días con treinta cines de estreno y sesenta y tres de los llamados “de sesión continua”, en tanto que, a pesar de haber cuadruplicado con creces su población, el número de locales dedicados a la programación de espectáculos teatrales solamente había aumentado hasta diecinueve, además de los tres que albergaban a las compañías oficiales. En Barcelona, con un vecindario tres veces mayor que al comenzar el siglo (1.557,863 habitantes), las magnitudes eran treinta y seis, ochenta y tres y doce, respectivamente. En proporción, una evolución semejante había sufrido Valencia (505.066 habitantes), con seis salas para

los estrenos cinematográficos, veintisiete para la exhibición de las películas de “sesión continua”, siete teatros –algunos de ellos contabilizados ya dentro de los dedicados a exhibir películas de estreno–, amén de un número indeterminado de salones de actos en los que la necesidad de recabar dinero para sufragar los enormes gastos de las Fallas mantenía viva la tradición de organizar funciones teatrales hechas por grupos de diletantes. En el resto de ciudades, tanto de tamaño mediano, Granada (157.178 habitantes), como pequeño, Zamora (42.000), simple y llanamente la totalidad de sus recintos teatrales había sido transformada en cines, en los que, tras la derrota de los países del Eje, en 1945, y del consiguiente hundimiento de la cinematografía alemana, se proyectaban, con seis, ocho y hasta diez y doce años de retraso, las producciones de Hollywood y los subgéneros de la industria nacional. Una vez al año, durante las fiestas patronales, se retiraba la pantalla acoplada a la embocadura del coliseo local para acoger en su polvoriento escenario a un par de compañías de las llamadas –no se sabe bien por qué– de “comedias cómicas”. Pasados los festejos, y colocadas de nuevo las pantallas en su sitio, sólo cabía esperar hasta el año siguiente para asistir a una representación teatral. Esa fue toda la relación que, durante aquellas décadas, tuvieron con el teatro los entonces denominados “españoles de provincias”.

¡Madrid era otra cosa! Madrid era la capital de un Estado fuertemente centralista, lo que implica que en ella concurría cuanto se movía en España –ya fuese en el ámbito de la política, de la economía, de la cultura o del arte–, por lo que pronto quedó convertida en la Meca de cuantos, de una u otra forma, se dedicaban a la profesión teatral. La Villa y Corte acogía al 90% de las empresas que operaban en el sector y al 85% de los profesionales del mismo; tenía, como queda dicho, tres teatros institucionales y diecinueve privados, en los que la tradición teatral se mantuvo viva. Pero la durísima represión ejercida sobre intelectuales y docentes durante la posguerra, el exilio de la mayor parte de ellos, la ausencia de cualquier clase de libertad y la censura, consiguieron convertir la vida teatral española de aquellos tiempos en una vacuidad que ahogaba a los ingenios inquietos (Jardiel, Tono, Mihura), que apenas brillaban con luz propia, y torpedeaba con saña incluso a la más posibilista de las disidencias (Buero Vallejo). Si Barcelona, con su Liceo, fue la encargada de mantener viva durante toda la dictadura franquista la afición a la lírica, Madrid se convirtió, durante aquel interminable periodo, en la reserva teatral de España. Fue sede de las tres compañías oficiales y de la inmensa mayoría de las privadas que operaban en el país. Su condición de capital de uno de los Estados más centralizados que haya dado la Historia le garantizaba la existencia de una población flotante que acudía cotidianamente a ella para resolver los más diversos asuntos, la cual, una vez cerrados los ministerios y las oficinas públicas, tenía que matar el tiempo de la mejor y más prestigiosa manera posible. Las veintidós salas de teatro que abrían sus puertas en su centro urbano le ofrecían la oportunidad de hacer algo que en su lugar habitual de residencia no podía hacerse. Madrid fue la excepción; durante los años negros de la dictadura siguió ofreciendo teatro a sus moradores y a los que acudían a visitarla por gusto o por obligación. Con la relativa excepción de Barcelona, en el resto de España sólo hubo cine.

1.4 Práctica extinción

Al finalizar la dictadura, durante la década de los setenta, Madrid contaba con treinta y nueve locales aptos para programar teatro (28 de formato tradicional y 11 cafés-teatro) y con ciento doce cines; Barcelona, con once teatros (nueve convencionales y dos de los llamados cafés-teatro) y con cien cines; Valencia, por su parte, seguía manteniendo sus seis salas teatrales –aunque simultaneando en ellas la exhibición de películas– y treinta y nueve cines; mientras que las ciudades medianas, Granada, y pequeñas, Zamora, dedicaban la totalidad de sus locales a la proyección cinematográfica, excepción hecha de la semana dedicada a los festejos patronales. Podría, pues, deducirse que, aunque en el plano teórico sea discutible la teoría marxista sobre el ineluctable determinismo del modo de producción sobre los restantes elementos superestructurales de una sociedad, en la práctica, al menos en el mundillo español del espectáculo, la victoria en la lucha por arañar cuotas de mercado entre un producto realizado al modo artesanal, el teatro, y otro fabricado industrialmente, el cine, se decantó por este último.

1.5 Atenuantes

A la muerte del dictador (1975), la estructura del negocio teatral se mantenía inalterable en una España ya definitivamente encarrilada hacia su industrialización, si bien, desde mediados de la década de los años sesenta, habían surgido dos nuevas circunstancias que mejoraron, sustancial aunque transitoriamente, la cuenta de resultados de los teatros: a) la aspiración gubernamental a entrar en el Mercado Común Europeo y b) la aparición de la televisión. Por lo que atañe a la primera de ellas, la necesidad de entrar en el Mercado Común había llevado a los tecnócratas a emprender, con la renuencia de los sectores más ortodoxos del Franquismo, una cierta operación de maquillaje del régimen, con el fin de adecuarlo, al menos superficialmente, a lo que se estilaba entre los países de nuestro entorno, lo que tuvo como consecuencia, en lo relativo a la actividad teatral, la creación de los Festivales de España y un primer intento de intervencionismo estatal en el mercado de la producción escénica, concretado en la concertación entre el propio ministerio del ramo (Información y Turismo) y tres compañías privadas, seleccionadas anualmente mediante concurso público, para organizar sendas giras con tres espectáculos distintos cada una de ellas.

Este débil intento intervencionista de la administración mejoró algo la paupérrima relación del teatro con los ciudadanos “de provincias”, pues, mientras aquello duró, tuvieron oportunidad de acceder a representaciones teatrales –excelentes en algunos casos, todo hay que decirlo–, sin necesidad de desplazarse hasta Madrid, ni de correr con los gastos que ello implicaba.

La segunda circunstancia que vino a modificar positivamente la situación del teatro en España fue la generalización del consumo televisivo. Aquel fenómeno, que con el tiempo

llegaría a ser letal para nuestro medio, tuvo un primer momento en el que resultó altamente positivo. El nuevo invento de la sociedad industrial, mientras TVE fue la única televisión de España, tuvo la virtud de popularizar los rostros de las personas que poblaban la pequeña pantalla (incluidos los de los actores que protagonizaban las series dramáticas y los folletines), despertando, de paso, el deseo de verlos en carne y hueso a treinta y cuatro millones de telespectadores (la totalidad del censo español de 1975). Los patios de butacas recuperaron, por esta causa, parte del esplendor de antaño.

Pero no fue sólo la popularidad de los rostros televisivos ni las prácticas de maquillaje político, encaminadas a camuflar el feo rostro del Franquismo con el fin de conseguir la aceptación de nuestros prósperos vecinos europeos mediante la imitación de sus usos y costumbres, lo que ocasionó aquella transitoria bonanza en las taquillas. Las bocanadas de aire fresco, introducidas en la Península y las Islas gracias al enjambre de turistas que acudían a divertirse en nuestras playas y a los emigrantes que volvían durante los veranos a su tierra natal para descansar, rompieron definitivamente el aislamiento cultural impuesto por el régimen a los ciudadanos de a pie. La entrada en la escena social de una nueva generación, que nada tenía que ver con las antiguas pasiones del enfrentamiento civil, dejó al apolillado andamiaje del Franquismo a merced del huracán de inconformismo y rebeldía que sacudió el mundo a raíz del 68, llevándose por delante el cicatero simulacro de apertura ensayado al abrigo de la Ley Fraga sobre libertad de prensa.

Los nuevos españoles sintieron la imperiosa necesidad de parecerse a los vecinos del norte, de ser cultos y modernos y de olvidar definitivamente la cutrez de los años del aislamiento, del estraperlo y del gasógeno; quisieron a toda costa ser europeos, vestir como europeos, leer lo que leían los europeos, oír música europea y disfrutar de espectáculos como los que se hacían en Europa. El teatro desalojó de sus salas añejos casticismos y las abrió cuanto pudo a los aires nuevos que soplaban desde el corazón del viejo continente. Es cierto que vodeviles como *La sopera* o *Una noche en su casa, señora*, permanecieron en cartel varias temporadas, pero también lo es que los éxitos del momento fueron títulos de contenido intelectual tan denso como *El círculo de tiza caucásico*, de Bertolt Brecht, *El rinoceronte* y *El Rey se muere*, ambas de Eugène Ionesco, *Marat-Sade*, de Peter Weiss, *La fundación*, de Antonio Buero Vallejo, *Caimán*, del mismo autor, *Los secuestrados de Altona*, de Jean Paul Sartre, el cáustico y mordaz *Tartufo*, de Llovet/Marsillach, y el insólito montaje que hizo Víctor García de la Yerma, de Federico García Lorca. La censura intentó acabar con la exhibición de muchos de ellos, y hasta lo logró en varios casos, pero la mayoría de las veces lo único que consiguió fue aumentar su popularidad y prolongar su éxito. La asistencia al teatro se convirtió en una forma de luchar contra la dictadura. Si los franquistas sospechaban de toda manifestación cultural, asistir a una representación de teatro –la más pública de todas las manifestaciones culturales– devino en una manera legal de patentizar el rechazo al *statu quo* político. El público acudió en masa a cuanto espectáculo rozara, real o supuestamente, la legalidad franquista.

1.6 Último y decisivo competidor en el negocio de la expresión dramática

Pero todo pasa en este mundo. Siete años más tarde, una vez concluida la transición política a la democracia, aquel público que había estado llenando las plateas durante los últimos estertores del Franquismo dejó rotundamente de hacerlo. Encarcelados Tejero y Miláns, tras haber perpetrado su patético conato de golpe de Estado, la ciudadanía, después de casi dos lustros de movilización pública, encomendó a los socialistas el gobierno del país, volvió a casa y conectó el televisor. En ese mismo instante, el teatro entró definitivamente en crisis (esta vez, también el cine).

¿Dónde fue a parar el público que acudía masivamente a contemplar espectáculos de tanta densidad ideológica y estilística? ¿Por qué, desde que la normalidad democrática se instaló de forma definitiva entre nosotros, fue abandonando paulatinamente los patios de butacas? ¿Por qué no supo reproducirse, iniciando a la generación siguiente en la apreciación del lenguaje dramático? ¿Acaso fueron los profesionales del medio los que lo echaron de los teatros a causa de una presunta incompetencia? ¿O, por el contrario, han sido los políticos responsables del ramo los que, alentando artificialmente géneros, estilos o artistas inadecuados, le han hecho desertar de las plateas? ¿Ha sido, quizá, una prensa más informada que formada la causante de haber introducido la confusión en sus gustos? Sea como sea, el caso fue que, como si de una demostración práctica de los efectos de la ley del péndulo se tratara, los gustos y las preferencias del público sufrieron un espectacular cambio que trastocó absolutamente los valores imperantes durante los tres lustros anteriores. En el campo de la música popular, se pasó del compromiso de Al vent, de Raimon, a la ñoñería de Chiquitita, de Abba; en el del cine, de la militancia de Novecento, de Bertolucci, a la vacuidad de Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, de Almodóvar; y en el del teatro, de la ardiente arenga política de Las arrecogías del monasterio de Santa María Egipcíaca, al amable “pasotismo” autocrítico de Yo me bajo en la próxima, de Marsillach.

Probablemente, las causas de tan espectacular cambio sean múltiples y de índole diversa, pero el hecho está ahí, incontrovertible: toda una generación que hizo de su afición al teatro comprometido una bandera contra la dictadura, después de haber protagonizado la transformación democrática más espectacular del siglo XX, ha terminado satisfaciendo sus necesidades de purificación catártica sentada ante el televisor, contemplando un partido de fútbol detrás de otro o empapándose de los secretos —no tan secretos, claro— de alcoba de cuanto personaje pulula por la noche madrileña, marbellí, sevillana o ibicenca. A lo peor, todo se deba simple y llanamente a la popularización del uso de algo tan vulgar como el mando a distancia. A lo peor, la invención del aparatito que sirve para cambiar un canal de televisión por otro, sin tener que hacer el esfuerzo de levantarse del sofá, es el causante de haber encadenado a las butacas del propio hogar a los antiguos aficionados al arte escénico, disuadiéndoles de ocupar las de los teatros. El nuevo medio de comunicación de masas, que vino a hacer posible para millones de espectadores el disfrute simultáneo de toda clase de acontecimientos y espectáculos —desde representaciones dramáticas hasta cualquier otro tipo de enfrentamiento

cultural, deportivo o político—, echó tímidamente a andar en España a mediados de la década de los cincuenta, se extendió como una mancha de aceite por todo el territorio nacional durante los revolucionarios sesenta y logró condicionar la vida cotidiana de la inmensa mayoría de la ciudadanía a principios de los setenta. Mediada la década, ya había conseguido marcar el ritmo de vida de la totalidad de los hogares españoles, uniformando los gustos, los usos y las costumbres en todos y cada uno de los rincones del país, por muy remotos que fueran. Por aquellas fechas, los restantes medios de comunicación —prensa, radio, cine, teatro, etc.— ya habían sido profundamente afectados por la existencia del nuevo invento. La multiplicación de emisoras terminó, algún tiempo después, por acabar de empeorar aún más las cosas. La llegada del vídeo, del CD, del cable, de la pantalla de plasma y de cuantos inventos han ido liberando a los espectadores de la dependencia de los horarios de emisión, de los criterios de programación, de las deficiencias de recepción, etc., facilitándoles el disfrute de los espectáculos de su preferencia en condiciones de libertad, comodidad y calidad cada vez mayores, han sido otros tantos jalones en el proceso de alejamiento de las plateas.

1.7 Competencia imposible

¿Cómo va el teatro, siendo un producto de factura artesanal —que vuelve a costar el mismo dinero cada vez que se levanta el telón delante, como mucho, de seiscientos espectadores—, a competir, por ejemplo, con una serie televisiva, reproducida mecánicamente en infinitas copias y consumida simultáneamente por millones de espectadores, a los que no les cuesta un duro contemplarla? ¿Cómo hacerlo con un partido de fútbol —deporte a su vez devenido espectáculo, en virtud de la tensión dramática implícita en la incertidumbre del resultado—, cuando, gracias a la técnica, se puede disfrutar de él cómodamente arrebujado en el confortable sofá del propio cuarto de estar, sin que, gracias al vídeo, ni siquiera el horario de emisión lo dificulte? Hay que reconocer que no resulta fácil. Una representación de teatro, precisamente por ser un producto único e irrepetible, resulta excesivamente cara para disputarle a la pequeña pantalla —¡tan barata!, ¡tan cómoda!, ¡tan a mano!— el negocio de entretener a los ciudadanos en sus horas de holganza.

La televisión lo ha convertido todo en espectáculo; hasta la política. Ha llegado a ser el más codiciado e irresistible objeto de deseo de los profesionales de la cosa pública —quienes han hecho de ella su principal instrumento de comunicación y exhibición de sus diferencias—, al tiempo que se ha revelado como el remedio perfecto para la solución de todos los problemas de comunicación (o incomunicación) de los hogares privados. Con su lenguaje simple y avasallador, lo mismo puede convertir lo políticamente blanco en políticamente negro que sofronizar a toda la familia o anular la molesta hiperactividad infantil, hipnotizando a los niños durante tardes enteras ante la pantalla del receptor. Es el invento perfecto para una sociedad cada vez más autista. Con su inestimable ayuda, el ágora griega, hasta hace nada corazón de la vida social de cualquier comunidad de hombres y mujeres libres, ha pasado definitivamente a mejor vida, arrastrando tras de sí al teatro. La

sociedad postindustrial, en la que actualmente vivimos, genera individuos medrosos, volcados hacia sí mismos, conectados en la distancia por medios tecnológicos de eficacia instantánea, pero aislados en las cápsulas protectoras de sus domicilios, en los que acumulan sin cesar bienes materiales de utilidad poco duradera. En una sociedad así, al teatro no le queda nada que hacer. Una representación teatral es un acto vivo y único que no puede multiplicarse más que repitiendo de nuevo todo el proceso creador; está hecha a la medida humana; necesita el contacto directo de los espectadores; su capacidad de comunicación no llega, por su propia naturaleza, más allá de donde alcanzan los sentidos de la vista y el oído. Ésa es su gloria, pero también su cruz.

2. El teatro en la sociedad de consumo

En la sociedad tecnificada e industrializada que nos depara este principio de siglo en España, el teatro no tiene sitio; no dispone en nuestro país de un caldo de cultivo adecuado; lo ahogan, como el depredador eucalipto ahoga al pino mediterráneo, los nuevos medios industriales de expresión dramática. Por su menor coste, desde luego, pero no sólo por eso. Como estamos viendo, algún atisbo de verdad tiene, en el plano de la realidad, el teórico supuesto marxista del influjo determinante del modo de producción dominante en una sociedad sobre los demás aspectos de la misma. Si se produce industrialmente —en serie—, se acaba consumiendo industrialmente —en serie— y, si se consume en serie, hay que producir en serie para obtener lo necesario para poder mantener ese ritmo de consumo. No se produce para solventar las distintas necesidades que la vida plantea, sino que se vive para consumir lo que se produce. Se entra así en una espiral interminable en la que se acaba por postergar, y hasta por excluir, todos los aspectos de la vida que no estén directamente relacionados con la necesidad imperiosa de producir.

Es el caso, en concreto, de la exclusión de los planes de estudio de prácticas de iniciación en la comprensión y en el uso del lenguaje escénico. De la formación de las nuevas generaciones, tarea fundamental y determinante de lo que será la sociedad venidera, trata de excluirse todo cuanto no esté directamente relacionado con el aprendizaje de aquellos conocimientos técnicos directamente encaminados a capacitar al alumnado para el ejercicio futuro de un oficio o profesión. ¿Para qué hacer perder tiempo a alumnos y profesores estudiando y enseñando filosofía, literatura o historia del arte, si el conocimiento de tales materias no ha de servirles de nada, el día de mañana, para sanar enfermos, si deciden ser médicos, ni para empalmar cables, si deciden ser electricistas?

No se trata de un enunciado retórico. La eliminación del itinerario académico de las asignaturas encuadradas bajo el epígrafe de humanidades es un debate que, por insólito que parezca, está planteado en nuestra sociedad. Periódicamente se vuelve a insistir sobre la necesidad de suprimir de los planes de estudio dichas asignaturas, con el argumento de que el conocimiento de tales materias será inútil para el futuro laboral del alumnado. Olvidan los que semejantes planteamientos sostienen que el ser humano es un animal racional y que si como animal necesita, al igual que el resto de ellos, adiestrarse en la lucha diaria por la vida, como racional necesita comprenderla e interpretarla; forjarse de ella una explicación; darle un sentido. En una palabra, necesita de la cultura.

La cultura, además de ser el instrumento con el que se define a sí mismo un pueblo o un grupo social determinado, aquel que en concreto le da carácter y le distingue de los demás –constituyendo, por eso mismo, un elemento esencial de la identidad de los pueblos y de las sociedades–, es un instrumento de liberación que sirve al hombre para forjarse una explicación coherente –verdadera o falsa, pero coherente– de la realidad y de sí mismo en esa realidad. Esa explicación se la dan precisamente aquellas parcelas de la actividad humana de cuyo estudio se ocupan las humanidades: el pensamiento, la literatura y el arte. Suprimirlas de los planes de formación de las generaciones nuevas, además de contribuir con ello a la construcción de una futura sociedad de autómatas y de condenar a nuestros sucesores a vivir en el desconcierto, en la zozobra intelectual y –si los planteamientos de los hombres de la Ilustración fueron válidos– en la infelicidad, es sobre todo una manera de impedir que desde dentro –mediante la reflexión y la meditación, la experimentación indirecta y la emotividad creadora o receptora de la creación ajena– pueda surgir la conciencia crítica capaz de proponer la modificación del sistema.

Pero nada de eso importa. Lo único importante es producir lo necesario para seguir consumiendo y conseguir así que no se pare la cadena de producción. La vida toda acaba girando en torno al hecho de la adquisición de bienes de usar y tirar. Los demás aspectos de ella quedan supeditados a ese acto. La producción industrial, en serie y en cadena, acaba por imponer también así sus formas, indirectamente, a los factores superestructurales de la sociedad en la que opera.

Ciñéndonos al ámbito del teatro, el hecho de vedar a las nuevas generaciones el aprendizaje académico del uso y comprensión del lenguaje teatral (demasiado convencional, por otra parte, para ser degustado sin una iniciación previa, tampoco impartida, por lo demás, en los hogares, pues la televisión libera a los padres de esa obligación, al proporcionar a los niños y jóvenes posibilidades ingentes de entretenimiento sin tener que abandonar el propio domicilio) impide la incorporación a los patios de butacas de nuevos aficionados, haciendo así imposible la supervivencia del género, pues no sólo lo convierte en un producto de nula competitividad, por sus mayores costes de producción, sino que imposibilita la renovación del cupo de consumidores necesario para mantener viva la demanda. De este modo, el círculo se cierra sobre el arte escénico, aprisionado por una tenaza que no le deja salida alguna hacia el futuro.

Lógicamente, con el fin de evitar la desaparición de la demanda por razones puramente vegetativas, el propio medio, el teatro, trata de adaptar sus productos a las características propias del lenguaje del medio estrella, la televisión, con el propósito de que a los posibles nuevos espectadores les resulten atractivos y de fácil comprensión. Desde hace algunas temporadas, por esa causa, hemos asistido a la transformación de los formatos de algunos espectáculos en un remedo en vivo y en directo de ciertos programas televisivos. Así, los dramaturgos han dejado de escribir obras para transmutarse en guionistas de *sketchs*, ensartados unos con otros hasta conseguir la duración tradicional de un espectáculo, y los actores se han convertido en caricatos que suben al escenario para contar chistes –tarea dignísima y enco-

miable, pero que antes era practicada en las “*boîtes*” o en los “*platós*” de grabación, dejando para el palco escénico empresas más complejas—. El resultado pareció aceptable en un primer momento, pero, pasada la novedad, la fórmula se agotó en sí misma sin que ni siquiera sus más entusiastas partidarios la hayan considerado propiamente como teatro.

Es natural que así haya sido, porque el problema no es formal, sino estructural. El teatro es un medio de expresión inadecuado a los tiempos que vivimos; tiene un encaje muy difícil en el sistema económico actualmente vigente, como igualmente lo tienen las cajas de taracea de Granada o la cerámica de Talavera. Más allá de los éxitos concretos que obtenga ocasionalmente un espectáculo u otro, el género en sí ha quedado al margen del tiempo presente; el único destino que le queda es el de pieza de museo, el de antigua y preciosa joya, destinada exclusivamente al disfrute esporádico de una minoría selecta de aficionados irreducibles o de sesudos especialistas: algo parecido a lo que ya le ha sucedido al género lírico, a la ópera. Los tiempos de las representaciones cotidianas de piezas contemporáneas se han terminado o están a punto de terminarse. El mercado no tiene capacidad para recuperarlos, ni interés alguno en hacerlo. Es la hora de la intervención pública.

3. El remedio: la intervención pública

Es la hora de la intervención pública, siempre y cuando convengamos que la supervivencia de un medio de expresión de tanta solera como es el teatro –de raigambre tan antigua entre nosotros, que tanta gloria ha dado a las letras españolas y a la literatura universal– es necesaria para nuestra sociedad actual. Siempre y cuando convengamos que su desaparición supondría un daño irreparable para la vida cultural de España. En caso contrario, es la hora de aceptar lo irremediable.

El teatro es una parte fundamental de la cultura, y ésta es un instrumento de liberación al servicio de la humanidad. Con ella, el ser humano aprende a conocer la naturaleza, la realidad en la que vive y a sí mismo, lo que no es poco. Pero también puede ser un instrumento de dominio. El que la posee tiene mayores posibilidades de utilizar a los demás en beneficio propio que quien no la posee. Que se lo pregunten, si no, a las clerecías de cuantas religiones en el mundo han sido, que durante siglos y siglos dominaron a sus respectivos pueblos sin necesidad de empuñar las armas; no las necesitaban, les bastaba con ostentar el monopolio de la cultura.

De ahí que la garantía de acceder a ella haya de ser idéntica para todos los ciudadanos, algo que sólo puede lograrse mediante la política.

Las administraciones públicas tienen como misión fundamental: a) garantizar que todos los ciudadanos estén en igualdad de condiciones de acceder al uso y disfrute de los bienes y servicios culturales; b) garantizar, así mismo, la conservación del acervo cultural acumulado a través de los tiempos; y c) garantizar, de igual modo, el enriquecimiento y la renovación de dicho acervo.

El mercado, con ser un instrumento útil, y hasta necesario, para la creación y distribución de tales bienes y servicios, no es eficaz para garantizar la igualdad de todos en el acceso a su disfrute, tarea que corresponde a la política.

Afortunadamente, desde la instauración del régimen democrático en nuestro país, los poderes públicos de todo tipo y color que se han ido sucediendo han entendido que su obligación era tomar cartas en el asunto y apostar por la supervivencia del hecho teatral, corrigiendo lo que el mercado no estaba en condiciones de remediar. Así ha sido hecho, unas veces con más acierto y otras con menos. Desde los municipios hasta los ministerios, pasando por las administraciones autonómicas, no ha habido concejal, ministro o consejero del ramo

que no haya intentado dejar su impronta en la creación de una infraestructura, o la recuperación de alguna preexistente, en la ayuda a la producción o en el apoyo a la creación, independientemente de que los resultados hayan o no hayan sido los deseados.

Durante los últimos treinta años, se han llevado a cabo en la España democrática una ingente labor política y un enorme esfuerzo económico con el fin de tratar de insuflar a la vida teatral del país la vitalidad y el pulso necesarios para recuperar el vigor de que disfrutaba hace un siglo. Dos han sido las herramientas empleadas para lograr tal fin: la producción y la programación públicas, y la ayuda a la producción y a la distribución privadas.

3.1 La producción pública

En lo que a la primera respecta, ya en 1978 el Gobierno de Unión de Centro Democrático (UCD) creó el Centro Dramático Nacional (CDN), dotándolo del presupuesto necesario para mantener una programación de tres espectáculos anuales en cada una de sus dos salas, el Teatro María Guerrero y el Bellas Artes (ambos en Madrid), que, con el transcurso del tiempo, deberían constituir un amplio repertorio representativo de lo más significativo de la creación dramática española y universal. Afortunadamente sigue en pie, aunque con la amputación de la última de las dos salas mencionadas, habiendo mantenido, a lo largo de casi todo este tiempo (hubo que cerrar por obras durante más de un año a causa de la aparición de termitas), una dignísima programación en la primera, aunque algo alejada de los ambiciosos planteamientos iniciales de formación de un repertorio. Se inauguró con la puesta en escena de Noche de guerra en el Museo del Prado, de Alberti, una versión dramatizada de El proceso, de Kafka, Abre el ojo, de Rojas Zorrilla, Sopa de pollo con avena, de Wesker, Retrato de dama con perrito, de Riaza, y Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, de José M^a Rodríguez Méndez. Toda una declaración de principios: se trataba de reparar las injusticias perpetradas por la censura política de la dictadura y de acompañar nuestro paso, perdido durante cuarenta años, al de la cultura europea; de normalizar el repertorio de nuestros escenarios, en una palabra.

Posteriormente, ha atravesado etapas en las que la ambición cultural ha quedado eclipsada por el brillo formal. En el orden de prioridades de los distintos responsables de la institución el cómo desplazó al qué. El valor de la forma se impuso sobre el del contenido. Pasó a ser lo de menos programar a García Lorca, víctima del alzamiento militar del general Franco; representarlo teñido de azul se convirtió en lo realmente importante. En el capítulo del debe de esta institución habría que incluir la responsabilidad de haber contagiado a los restantes centros de producción oficiales el virus del formalismo, que ha derivado en una auténtica antología del disparate: directores con veleidades absolutistas, estrellas con honorarios astronómicos, sindicatos con convenios imposibles, escenógrafos con caprichos de sátrapa, plantillas de técnicos multitudinarias, equipos administrativos infinitos, etc. Cabe anotar, no obstante, que, por desgracia, aquella fue una actitud, perfectamente acorde con el signo de su tiempo,

que ha logrado perpetuarse a través de los distintos equipos que sucesivamente han dirigido el Centro, sin que tampoco últimamente parezca que haya el menor atisbo de corrección.

En el mundo del arte soplaban, por entonces, vientos de renovación estética. La admiración sentida por la ingente labor de las vanguardias clásicas, junto al prestigio adquirido por los resultados de los trabajos rupturistas de los años sesenta, hacían sentir a muchos creadores de la época la necesidad de continuar por la misma senda. Bajo el influjo de aquellos vientos, ya durante los primeros gobiernos del PSOE, nació el Centro Nacional de Nuevas Tendencias (CNNT), que vino a cubrir una necesidad largamente sentida por el sector más inquieto de la profesión teatral y por una parte minoritaria del público. Llegó tarde, aunque eso no sea achacable a sus promotores, y fue víctima de los mismos vientos que lo trajeron: los de la moda. Si la aparición de las vanguardias clásicas tuvo su origen en la crisis del racionalismo y en la consiguiente puesta en cuestión de los valores de la cultura occidental –que impulsó a los artistas a investigar sobre aspectos más ocultos de la naturaleza humana y de la propia realidad, o sobre soluciones formales de otras culturas–, el impulso innovador de los ochenta estaba ya afectado por el “todo vale” de la posmodernidad, que niega importancia ideológica y raigambre política a los impulsos sociales –los estéticos lo son– y por el neoliberalismo rampante, que reduce todo a una cuestión de mercado. El mercado, claro está, necesita renovar la oferta constantemente, con lo que la investigación formal, vacía de contenido ideológico y sin raíces culturales, queda convertida en realidad en una operación de *marketing*, encaminada a llamar la atención sobre la mercancía (la obra de arte) o sobre su fabricante (el artista). La remodelación del barrio en el que estaba ubicado, Lavapiés, decretada por el consistorio madrileño, conllevó la demolición de la sala Olimpia, su sede, lo que fue utilizado como pretexto para cerrarlo, por lo menos durante algún tiempo, porque las normas urbanísticas vigentes decretan la obligatoriedad de reponer en el mismo emplazamiento un nuevo teatro, lo que actualmente acaba de ser llevado a cabo.

Otro logro de la acción del Estado democrático en el ámbito teatral ha sido la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), también acometida durante el periodo de los primeros gobiernos socialistas, que vino a poner fin a una ausencia difícilmente explicable en un país que ha protagonizado uno de los periodos más brillantes de la historia universal de la literatura dramática, en la que merece por derecho propio un capítulo especial. Lustros enteros llevaba el Teatro Español de Madrid, entonces dependiente del Ministerio de Información y Turismo, supliendo, inconexa e intermitentemente, la falta de una institución específicamente encargada de mantener vivo el teatro escrito en castellano, o en cualquiera de las restantes lenguas españolas, durante el Siglo de Oro y el resto del periodo clásico. Se imponía la creación de un organismo que asumiese, junto a esa tarea, la de guardar el tesoro de aquellos textos, conservar viva la tradición del verso y convertirse en el referente a seguir para la correcta prosodia del idioma.

Tampoco la nueva institución, a lo largo de las distintas etapas por las que ha atravesado, ha cubierto esa ambiciosa nómina de objetivos. Tal vez ni tan siquiera la meta fue tan amplia desde el principio. Probablemente, siguiendo los consejos de Mahoma acerca de la

resistencia de la montaña a aproximársele, el planteamiento inicial fue sólo el de tratar de acercar los clásicos a los gustos del público de hoy, no el de educar al público de hoy en el disfrute y comprensión de los clásicos, lo que ha redundado, desde el primer momento, en beneficio del director de escena de turno, al permitirle unas “puestas” más sueltas y ligeras. De cualquier forma, las sempiternas obras de acondicionamiento y mejora tienen confinada a la compañía en un local carente de las condiciones mínimas requeridas por un conjunto de este rango, por lo que apenas si puede cumplir con los objetivos propuestos. Si a ello añadimos lo infrecuente que resulta encontrar –no se sabe por qué o, si se sabe, no se dice claramente– los nombres de las primeras figuras de la escena española en los repartos de los espectáculos de esta institución, tendremos la explicación del porqué de la distancia que separa su prestigio del de sus homólogas extranjeras. Un exceso de confianza en sí mismos, o un cierto temor de los directores de escena ante la sabiduría acumulada por los llamados “divos”, puede que esté detrás de este peculiar rasgo.

A semejanza de lo hecho desde el Gobierno central, las distintas administraciones autonómicas del Estado descentralizado que es hoy España, conforme han ido asumiendo las competencias concernientes a la administración de la cultura, han ido creando sus propios centros dramáticos, de modo que en la actualidad el país cuenta con sendos de ellos en Andalucía, Valencia, Extremadura, Galicia, Aragón, y con el Teatro Nacional de Cataluña. Tampoco ninguno de ellos asume, sobre el patrimonio teatral producido en el ámbito territorial que les cobija, una responsabilidad equivalente a la que desempeñan en el Reino Unido la Royal Shakespeare Company sobre el teatro isabelino o la Comédie Française sobre la producción dramática de Racine o Molière en Francia. Es más, hay casos en los que las compañías titulares de estos centros han sido desalojadas de los locales que les servían de sede, con el fin de destinarlos a la exhibición de las producciones de los grupos locales, cuya capacidad de presión sobre las instituciones territoriales ha llegado a ser enorme.

3.2 Programación pública: las redes de teatros

Las redes de teatros son una consecuencia de la afortunada proliferación de locales teatrales, a lo largo y ancho de todo el territorio nacional, en virtud de la acertada política de creación y recuperación de infraestructuras culturales (transformadas en cines durante la dictadura, como ya hemos visto) llevada a cabo, desde la instauración de la democracia, gracias a la colaboración de las tres administraciones: central, autonómica y municipal. El éxito de dicha política ha supuesto que no haya en España prácticamente ningún municipio de más de cinco mil habitantes que carezca, al menos, de un salón de actos donde celebrar algún tipo de representación teatral. En ese tiempo, más de medio centenar de grandes teatros han sido rescatados de la condición de mera sala de proyección, a la que habían sido reducidos, y, tras pasar a ser de titularidad pública, han sido recuperados para el arte escénico. Sólo por esta labor, aunque no hubiesen efectuado ninguna

otra, se justificaría la intervención pública de los distintos ministerios y corporaciones que se han sucedido a lo largo del periodo democrático.

Las dificultades surgen más tarde. Los problemas llegan a la hora de llenar de contenido los coliseos recién rescatados, a la hora de programarlos. Es ante tal dificultad cuando se deja sentir la necesidad de aunar esfuerzos, de instrumentar una cierta coordinación entre instituciones que permita el abaratamiento de costes y aminore el esfuerzo de gestión. De esa necesidad nacen las redes de teatros, que no son más que el fruto de unos acuerdos entre los distintos centros de exhibición institucionales de una región para coordinar la programación de unos mismos espectáculos, previamente seleccionados por los responsables de la gestión cultural de los correspondientes Gobiernos regionales, compartiendo los gastos entre estos últimos y aquellos, en un porcentaje que varía según los casos. La idea es buena para todos, para las instituciones y para las compañías. Para éstas, porque, si tienen la oportunidad de ser contratadas para realizar varias actuaciones, planificadas de modo que se puedan representar de forma seguida en plazas contiguas, los gastos bajan considerablemente. Para aquéllas, porque, si los costes de las compañías bajan, consecuentemente bajará también su precio. Así pues, partiendo de esa consideración, se han ido creando redes de ese tipo en cada una de las autonomías surgidas al amparo del proceso de la descentralización administrativa del Estado español.

Pero, por buena que sea la idea y por ventajosa que resulte su aplicación práctica para los distintos implicados en el sistema de exhibición y distribución de espectáculos teatrales, ha resultado imposible desarrollarla en toda su amplitud. En el caso de la red de ámbito estatal, porque ya desde su constitución ha funcionado como si de una agencia privada de contratación se tratara; en el de las distintas redes autonómicas, porque la disparidad de criterios estéticos, junto a las diferentes necesidades de agenda de los distintos responsables de cada uno de los centros locales de exhibición, ha hecho imposible acordar algún tipo de programación racional con ninguna compañía. La deseada reducción de gastos no ha podido efectuarse, por lo que el único beneficio que, hoy por hoy, se obtiene del funcionamiento de estas redes es el que logran las instituciones locales al compartir el precio del “caché” con el correspondiente Gobierno autonómico.

Las vicisitudes por las que atraviesan las compañías para ser incluidas en la programación de estas redes fueron descritas con algo de humor, pero muy certeramente, por el actor Manuel Tejada durante su intervención en las I Jornadas Parlamentarias Sobre la Situación Actual del Teatro, celebradas el día 2 de noviembre de 2005 en la Asamblea de Madrid, por iniciativa del Grupo Socialista (Primeras Jornadas..., 2005).

“Tengo la satisfacción y el orgullo –dijo en aquella ocasión el protagonista de la inolvidable serie de Televisión Española La Barraca, basada en la famosísima novela de Vicente Blasco Ibáñez– de llevar treinta y muchos años en el oficio del teatro; durante casi todos ellos como actor, aunque últimamente también como productor. Cuando empecé, hacíamos giras de hasta seis meses seguidos de duración, trabajando de lunes a domingo

de forma continuada, de tal modo que apenas podíamos volver por Madrid. Entonces, los empresarios de los teatros decidían su programación de una forma rápida y segura (apenas se producían cancelaciones de fechas) y, sobre todo, se ponían al teléfono cuando se les llamaba, porque tenían que vigilar y cuidar su negocio”.

Continuó asegurando que, desde que comenzaron a formarse las distintas redes de teatros que hoy operan en el país, comenzaron también los problemas para las compañías profesionales, empezando por las dificultades para conseguir que los responsables de la programación de los teatros de titularidad pública se pongan al teléfono. Explicó, a continuación, cómo una serie de cargos de nombres desconocidos anteriormente (delegado, director, director de programación, subdirector, coordinador, asesor técnico, etc.), que cambian con cada legislatura y, en ocasiones, también dentro de una misma legislatura, se han ido apoderando de la programación de los teatros, hasta conseguir que prácticamente todos los locales del país hayan caído bajo su control. Afirmó que ellos han aportado al mundo del negocio del espectáculo sus propios intereses, frecuentemente ajenos e incluso contrarios a los de éste, perturbándolo impunemente, pues no es su negocio, ya que, como es bien sabido, no viven de él, sino de los correspondientes presupuestos de la institución de la que dependen, por lo que, lógicamente, dan prioridad sobre cualquier otro interés (cultural, comercial, estético, didáctico, económico, etc.) a su propio currículo profesional, a sus propias perspectivas electorales, a su propia proyección mediática, incluso, para más inri, a la intangibilidad de su propio horario laboral o a la integridad de sus propios periodos vacacionales. La consecuencia es, según él, que, sólo para conseguir arrancar, en el mejor de los casos, entre unos y otros, un par de contratos mensuales, es necesario luchar tenaz, paciente y casi heroicamente durante horas enteras antes de lograr que, ¡por fin!, se ponga al teléfono el responsable de turno.

“¡Curiosos logros los nuestros! –siguió diciendo el conocido actor–. Mientras que hace unos años frecuentemente resultaba difícil disfrutar del día de descanso semanal y era necesario acumularlos a lo largo de la gira, porque todas las fechas estaban programadas para actuar, ahora, cuando ninguna compañía gira ya, sino que trabajan todas en régimen de “bolos”, se disfruta, si hay suerte, de veintiséis o veintisiete días de descanso no remunerado al mes”.

Continuó explicando este actor, transmutado –a su pesar– en empresario, que el sistema de pago en estas redes suele ser mediante doble transferencia bancaria (la que efectúa la institución local, de una parte, y la de la correspondiente consejería de cultura, de otra) con treinta, sesenta y hasta noventa o más días de retraso, lo que complica aún más la situación de liquidez de las compañías, ya de por sí muy difícil a causa de la descoordinación existente entre los calendarios de las distintas administraciones de las que dependen los pagos de los “cachés” y los de las ayudas a las giras: el INAEM del Ministerio de Cultura, la municipal de turno y la correspondiente autonómica (las subvenciones a la producción o al mantenimiento en gira se solicitan en febrero o marzo y se hacen efectivas en noviembre, mientras que la temporada comienza en septiembre y los programadores contratan con seis meses de antelación espectáculos ya en marcha y con resultados probados), por lo que se

ven obligadas a suscribir pólizas de crédito para pagar los gastos derivados de las representaciones, a los que ineludiblemente hay que hacer frente en el acto. Por eso, y por el creciente raquitismo de las subvenciones, los montajes nacen con la fecha de caducidad cada vez más corta, pues, una vez realizadas las pocas representaciones a que obliga la normativa reguladora de la subvención recibida, apenas cae por decimoquinta vez el telón son arrojados precipitadamente al limbo de los sueños rotos.

Como demostración de que todo puede llegar a ser peor aún de lo que es, este actor-empresario terminó su intervención quejándose de la deriva que están sufriendo estas redes en manos de unos directivos de manual, formados en cursillos de tres días, porque, según él, “... poco a poco sus teatros están siendo transformados en centros culturales, al menos, están asumiendo el papel que les corresponde a éstos, ya que en ellos se programan cada vez con más frecuencia charlas, coloquios, conferencias, exposiciones, ciclos de cine, presentaciones de libros, de discos, de programas de festejos, etc., dándose casos en los que en la programación de un trimestre apenas si se prevé la representación de tres obras de teatro de texto (el 3% del total de la misma), a pesar de ser precisamente la representación de ese tipo de obras la razón por la que el teatro en cuestión fue, en primer lugar, construido y, más tarde, rehabilitado”.

Además, a la hora de juzgar la eficacia real del funcionamiento de estas redes, debe incluirse en el platillo negativo de la balanza el excesivo influjo que ejercen los grupos locales sobre los responsables de su gestión, influjo que, en ocasiones, se deja sentir de una manera tan extraordinariamente fuerte que llega a pervertir el objetivo mismo para el que fueron creadas. Son las redes otro de los logros extraordinarios de la España autonómica, pero su funcionamiento efectivo está siendo viciado, con frecuencia cada vez mayor, por la existencia de presiones localistas, fruto de una suerte de nacionalismo de vía estrecha que levanta barreras entorpecedoras del libre flujo de espectáculos entre unas regiones y otras, entre unas autonomías y otras. El excesivo proteccionismo de lo local, al incidir sobre la libre competencia, está empobreciendo la vida teatral española, malbaratando el enorme esfuerzo presupuestario llevado a cabo por todas las administraciones para ayudar a la producción y a la distribución de espectáculos dramáticos, y ahuyentando nuevamente de los patios de butacas a los espectadores –aburridos y decepcionados por la falta de rigor profesional en los espectáculos– de una forma cada vez más alarmante.

3.3 Apoyo a la producción y distribución de espectáculos privados: las subvenciones

La segunda herramienta utilizada por las administraciones públicas para lograr la revitalización de la actividad dramática en España, el otro pilar sobre el que, desde la instauración del sistema democrático, se ha sustentado el intervencionismo oficial en la vida teatral española, ha sido el apoyo directo a la producción y a la distribución de espectáculos, es

decir, la concesión directa de una ayuda económica a una compañía determinada con destino a los gastos de montaje o a los de mantenimiento en gira, según los casos, de un espectáculo concreto: las famosas subvenciones.

Una vez resueltos los conflictos de competencias entre la administración central y las administraciones autonómicas, surgidos al calor de los distintos procesos de traspaso de las mismas, en virtud de un acuerdo conforme al cual el Ministerio de Cultura se reserva la potestad de distribuir las ayudas destinadas a la realización de giras por todo el territorio nacional –mientras queda en manos de las distintas consejerías regionales la facultad de apoyar la producción de los montajes hechos por personas físicas o jurídicas domiciliadas en el territorio de su jurisdicción–, tanto aquel como éstas han destinado a dichos fines una parte apreciable de sus respectivos presupuestos. En el ejercicio de 2005 –conforme a la normativa sobre concesión de ayudas emanada de ambos organismos– el INAEM del Ministerio de Cultura ha dispuesto de 4.934.070 euros para este fin, en tanto que la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Deportes de una comunidad autónoma como la de Madrid, hay que destacar que no es precisamente el de la CAM el gobierno autónomo que proporcionalmente más dinero destina a esta clase de políticas, ha destinado 1.869.000 euros para ayudas a la producción del tipo de espectáculos que nos ocupa.

La intervención oficial en el mercado del espectáculo, mediante la subvención a la producción o al mantenimiento en gira de determinados espectáculos, más allá de los aciertos o desaciertos en los criterios de distribución de las ayudas, y de los posibles efectos secundarios que haya que vigilar severamente, ha supuesto un inestimable balón de oxígeno para el sector, pues ha permitido el mantenimiento de una actividad empresarial que, sin esa inyección económica, hace mucho tiempo que, sencillamente, habría dejado de existir.

No es esta última afirmación una exageración desmesurada ni una elucubración fantástica, es, simple y llanamente, la constatación real de un hecho fácilmente comprobable: durante los diez años transcurridos entre 1980 y 1990, como consecuencia de la anteriormente aludida desafección del público a lo largo de ese periodo, desapareció la práctica totalidad de los empresarios del sector (tómese aquí el término empresario en sentido estricto: aquél que invierte una cantidad de dinero en una actividad mercantil con objeto de obtener un beneficio económico); apenas quedaron un par de ellos, más por encontrarse ligados a la propiedad de un local teatral protegido por la normativa urbanística vigente que por verdadera fe en la rentabilidad del negocio. La existencia de los referidos programas políticos de subvenciones públicas permitió que fueran sustituidos por un número indeterminado de profesionales (actores, directores de escena, autores...), quienes, faltos de un auténtico empresariado que contrate sus servicios, por amor al oficio o por no saber hacer otra cosa, añaden su trabajo y algo de dinero a una subvención y tratan de hacer económicamente rentable un sueño estético. Son, en realidad, empresarios a la fuerza que, sin instinto mercantil, ignorantes de los usos y costumbres comerciales, y sometidos a un galimatías de, para ellos, incomprensibles normas legales, suelen dar prioridad a las propias ensoñaciones estéticas sobre los auténticos intereses económicos.

Por esa causa, entre otras, es verdad que el beneficio práctico de dichas ayudas no resulta, a veces, demasiado evidente. En el transcurso de las anteriormente citadas Primeras Jornadas Parlamentarias sobre Teatro, Enrique Cornejo, uno de los escasos empresarios en sentido estricto que continúan activos, denunció lo absurdo de los criterios políticos empleados para la concesión de ayudas a la producción en la Comunidad de Madrid, coincidentes, por otra parte, en algunos aspectos, con los que se aplican por el Ministerio para conceder las ayudas a la realización de giras por todo el territorio del Estado. Una y otra institución han aumentado la cuantía global de las ayudas que destinan al sector, pero, al mismo tiempo, han aumentado muy sustancialmente el número de beneficiarios de esas ayudas, de modo que son bastantes más quienes las reciben, pero bastante menor el importe. El INAEM del Ministerio de Cultura, por ejemplo, repartió, en el ejercicio de referencia, entre 280 proyectos los 4.934.070 euros anteriormente citados. Al margen de que semejante cantidad de proyectos es imposible que pueda ser asumida por el mercado español en el plazo de un año (supondría que, cada poco más de treinta horas, una compañía iniciara en España una gira de quince días o se inaugurara un festival), –aun sin tener en cuenta que fueron muchos los proyectos apoyados por cada una de las diecisiete autonomías cuyas respectivas giras no fueron apoyadas por el ejecutivo central y, por lo tanto, no están contabilizados entre los 280 aludidos– esas cifras significan que, por término medio, los beneficiarios recibieron 17.621 euros, cifra, incluso, gravosa para una compañía profesional si, a cambio del dinero, hay que llevar a cabo quince representaciones de la obra subvencionada en tres autonomías diferentes; dos de ellas distintas a la de la residencia de la empresa beneficiada, tal y como disponía la Orden Ministerial que regulaba la concesión de este tipo de ayudas. Por ello, el Sr. Cornejo, buen experto en giras y en producciones, concluyó asegurando que, teniendo en cuenta que los costes laborales y de todo tipo se han disparado en los últimos años, el resultado de esta, aparentemente inexplicable, estrategia de apoyo administrativo es que, al disponer de menos dinero para invertir, el espectáculo, obligatoriamente, debe bajar de calidad.

Tal vez no sea siempre el de la calidad el factor que deba disminuir a causa de la escasa cuantía de las ayudas, pues el talento no tiene por qué estar directamente relacionado con el dinero, pero lo que sí es seguro que disminuye es la esperanza de vida del proyecto en cuestión, al no disminuir, en la cuantía suficiente, el factor riesgo.

4. La solución como parte del problema

¿Es, pues, absurda o inexplicable la aplicación de tales criterios distributivos, conociendo, como es evidente, los resultados negativos que, a la larga, esa aplicación ha de tener precisamente sobre el producto que trata de proteger? En absoluto; tiene una explicación lógica. Lo que ocurre es que la lógica de esa explicación hunde sus cimientos fuera del ámbito teatral y se encuentra en el ámbito de la política, pero no porque dos o más concepciones de la organización del mundo se diriman en los despachos oficiales, mediante la decisión de contratar para su exhibición determinados espectáculos o de conceder ayudas a más o menos proyectos, sino por algo tan simple e insustancial como el deseo de agradar al mayor número posible de hipotéticos electores o, al menos, de no irritarlos.

El intervencionismo público es para el negocio español del teatro, como ya queda dicho, no sólo necesario, sino prácticamente imprescindible, pero tiene efectos secundarios que, a su vez, hay que corregir. No es el menor de ellos el caer en la tentación de practicar cierta suerte de nepotismo electoralista, más reclamado, en realidad, por los posibles usufructuarios de los beneficios de las influencias y por sus voceros en los distintos medios locales que practicado por los políticos en ejercicio; aunque hay que reconocer que detrás de la estrategia de dar menos a más está el deseo del político, o del administrador de turno, de contener el descontento de los administrados, deseo legítimo e, incluso, comprensible, pero que de ningún modo justifica la aplicación de un remedio que tiene serias posibilidades de ser peor que el mal que precisamente se trata de combatir con la intervención política, por ejemplo, contribuyendo, mediante la ayuda en cuestión, a la aparición de un exceso de producción, a la saturación de un mercado –átono de por sí de demanda– con un excedente de oferta que difícilmente podrá tener salida. Ése es precisamente el caso del negocio del teatro en España, ya que la práctica totalidad de las estrategias de intervención pública en el sector teatral tienden a crear oferta, pero no demanda.

Tal afirmación, junto a las anteriormente citadas de los señores Cornejo y Tejada –expuestas durante la celebración de las mencionadas Primeras Jornadas Parlamentarias sobre Teatro–, pudiera parecer exagerada, sin embargo, es un reflejo fidedigno del devenir diario del negocio teatral en nuestro país; un negocio que cada vez lo es menos, pues, a pesar de todos los esfuerzos realizados desde las instituciones por insuflar vida a la actividad teatral mediante las distintas políticas hasta aquí descritas, no parece que el público reaccione y se decida a acudir a los patios de butacas. La ausencia de público se deja sentir cada vez con más fuerza; se agudiza año tras año. Según datos publicados por la Asociación de Empresarios de Locales de Teatro de Madrid (AELTM, 2004), integrada en la Federación Estatal de

Asociaciones de Teatro y Danza (FEATEDA), durante los cuatro últimos años el porcentaje medio de ocupación apenas alcanzó el 46% del aforo en las salas de más de 200 espectadores, en tanto que en las de menos de 200, las llamadas “alternativas”, dicho porcentaje escasamente rozó el 45%. Según la misma fuente, el número global de espectadores por función desciende constante e inexorablemente desde el año 2002, tanto en las salas de más de 200 butacas como en las de menor aforo.

El arranque de la temporada madrileña 2005/2006 (Madrid es un excelente indicativo, ya que sigue generando el 75% de la actividad teatral nacional, al tiempo que continúa siendo la meca del 100% de los espectáculos producidos en España) no pudo ser más desastroso, a despecho del enorme esfuerzo publicitario que se hizo. La inmensa mayoría de los espectáculos estrenados –musicales aparte– apenas lograron alcanzar un mes de duración, y los que los sustituyeron en la cartelera tampoco corrieron mejor suerte. Sólo tres estrenos, junto a las reposiciones de los éxitos de temporadas anteriores, consiguieron llegar al periodo navideño. Las cifras de los primeros puestos de los *ranking* de taquilla publicados en la prensa de aquellas fechas (en concreto en La Razón, lamentablemente, el único diario que aún se ocupa de los pormenores del mundillo teatral) durante el mes de octubre, considerado tradicionalmente la cumbre de la temporada, apenas rozaron los 27.000 euros semanales. La suspensión de pagos de un musical (el género estrella de los últimos años), escasamente transcurridos cuarenta días desde su estreno, es el ejemplo más claro de la gravedad de la situación. Ni siquiera los rendimientos de los éxitos de este género, utilizados tramposamente por los cocineros de encuestas para disfrazar la alarmante deriva de las taquillas durante los últimos años, pudieron, durante la pasada temporada, ser sumados a los de los restantes teatros para, divididos después entre el número de éstos, alcanzar una media razonablemente aceptable.

Tampoco hay compañías en gira. Desde hace un par de lustros sólo se trabaja en régimen de “bolos” de fin de semana, y éstos, precisamente, no abundaron en la temporada de referencia. Durante la del verano de 2005 llegó a darse el caso de espectáculos, espléndidamente subvencionados para ser estrenados a bombo y platillo en el Festival de Almagro, que únicamente lograron hacer las dos representaciones del estreno en la ciudad manchega, y después de éstas no consiguieron un solo contrato más, ni de la red de Castilla-La Mancha ni de ninguna de las restantes redes autonómicas, a pesar de tratarse de homenajes a la figura de D. Quijote y de estar inmersos en la vorágine de todos los fastos organizados con motivo del IV Centenario de la publicación de la famosísima novela.

En resumen, en la sociedad desarrollada y postindustrial de cuarenta y cuatro millones de habitantes que es hoy la España democrática, novena potencia industrial del planeta, no hay trabajo para los profesionales del teatro. Mejor dicho, trabajo hay, o debiera de haber, porque actualmente, en virtud de las políticas de ayuda a la producción de espectáculos teatrales, el país cuenta con diecisiete fuentes de financiación a fondo perdido, que ayudan a producir una ingente cantidad de proyectos –nada menos que 280 de ellos merecieron en 2005 una subvención de la Administración central del Estado para efectuar

algún tipo de gira, como ya se ha puesto de manifiesto— que, a la hora de ser puestos en circulación, son sistemáticamente sometidos al filtro implacable de diecisiete auténticas aduanas —las direcciones de las distintas redes de teatros—, donde, sin tener en cuenta la tendencia natural del mercado, son discriminados a favor de los originarios del territorio propio de cada una de ellas; de tal manera que el cóctel formado por la mezcla de una dosis de exceso de producción con otra de chovinismo localista consigue que la mayor parte de todos esos proyectos apenas tengan salida comercial. En la España de hoy, los productores producen, pero no contratan, los directores dirigen, pero no debutan, los actores ensayan, pero no actúan, y los autores escriben, pero no estrenan.

En efecto, la nómina de autores que siguen escribiendo, sin dejarse vencer por el desaliento, es amplísima, pero no estrenan o, si lo hacen, es insuficientemente, sin la frecuencia necesaria para vivir de ello y poder considerar, por tanto, que la de dramaturgo es su profesión. En los últimos setenta y cinco años, muy pocos han sido los autores que han conseguido consagrarse y hacer de la escritura la fuente habitual de sus ingresos. Entre ellos cabe destacar, estilo y calidad al margen, a Jardiel, Mihura, Buero, Paso, Gala, Moncada y López Rubio; pocos más. Los demás han escrito o escriben por vocación, mientras han vivido o viven de otra cosa. España cuenta ya nada menos que con tres generaciones de dramaturgos que escriben mayoritariamente para el cajón: la de los silenciados por la censura franquista (José Ruibal, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Luis Riaza, etc.), la conocida como la Generación del 82 (Jerónimo López Mozo, Rodolf Sirera, Romero Esteo, Domingo Miras, Ignacio Amestoy, Jesús Campos, Alberto Miralles, Carmen Resino, Alfonso Vallejo, Fermín Cabal...) y, por último, la de “las salas alternativas” (Alfonso Armada, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Antonio Oneti, Ignacio del Moral, Pedro Vállora, Juana Escabias, Itziar Pascual, e Íñigo Ramírez de Haro). De tan triste sino escapan muy pocos: Sanchís Sinisterra y José Luis Alonso de Santos.

En otras ramas de la actividad teatral pasa algo parecido. Nunca ha habido tanta vocación por el ejercicio del oficio de cómico como ahora. Los conservatorios y las escuelas, tanto oficiales como privadas, no dan abasto. Sin embargo, los repartos de las pocas obras que salen adelante con una aceptable esperanza de duración en cartel son cada vez más cortos, por lo que los profesionales de la escena devienen en diletantes, pues en verdad se ganan el sustento con otros empleos. Los empresarios, como queda dicho, cansados de no obtener beneficios, han cedido su puesto a los directores de escena, y éstos se han convertido, en realidad, en promotores de espectáculos y se pasan la mitad de la vida gestionando el logro de alguna subvención que les posibilite llevar a cabo el montaje soñado y la otra mitad tratando de venderlo, sin que tanto esfuerzo se traduzca en algo más que un par de “bolos” en la red de teatros de la autonomía de la que son originarios, porque cada Gobierno autónomo, temeroso ante la presión de los correspondientes grupos locales, se cuida de mimar a sus propios administrados y los presupuestos no dan para más.

A decir verdad, hace ya varias temporadas que los presupuestos no dan para más. La contratación en las redes, razonablemente fluida durante la década de los noventa, entró en crisis

después del año 2000 y, desde entonces, ha ido empeorando temporada tras temporada, sin que la contención de los precios de los cachés haya sido suficiente para poder frenarla. La obsesión por el déficit cero ha debido contagiar a todo el aparato del Estado, desde la Administración central hasta la de la aldea más pequeña, de tal modo que, una vez superada con éxito la convergencia con el resto de los países del euro, deben haberle cogido gusto a la restricción del gasto público y, no siendo capaces de contener el capítulo de gastos corrientes, lo están haciendo con el de cultura, como mandan las más añejas tradiciones patrias.

5. Criterios correctores

El relativo cerrojazo a las arcas públicas practicado desde principios de siglo, además de ocasionar un auténtico desastre en el mundo del negocio teatral –acostumbrado, durante casi tres décadas, a obtener sus beneficios de los subsidios oficiales (lo que explica el insólito hecho de que, a pesar del descenso inexorable del número de espectadores, se continúe abriendo teatros, mayoritariamente de los denominados “alternativos”)–, ha puesto de manifiesto uno de los principales defectos de la política intervencionista seguida, con mayor o menor fe, a lo largo de los treinta últimos años: el nulo papel reservado a los espectadores en ella.

5.1 Errónea exclusión del usuario directo

Debieron de pensar los responsables de la gestión cultural de las distintas administraciones del Estado que el que paga manda, y que, puesto que el dinero para sufragar los gastos de la representación de un espectáculo salía de las arcas institucionales, la correspondiente institución –o sea, sus gestores– estaba legitimada para decidir sobre lo que habían de ver y oír los espectadores, sin que a éstos les correspondiese otro papel que el de asentir. ¡Todo para el público, pero sin el público!

Arropados y jaleados por los popes de turno, los responsables políticos de la administración de la cultura o, para ser exactos, los que en su nombre la administran –sin distinción de colores ideológicos ni de procedencia geográfica–, cual nuevos déspotas ilustrados, no sólo se han afanado en el cumplimiento del mandato constitucional que les obliga a facilitar el acceso de todos (del público) a la cultura (al teatro, en este caso), sino que también, y esto es lo grave, se han creído en posesión de los criterios adecuados para decidir qué debe y qué no debe ver el respetable; grandiosa ingenuidad la suya, porque una cosa es educar al público y otra bien distinta es forzarlo. No tiene razón el refrán castellano cuando asegura que “la letra con sangre entra”, pues el ser humano, en el ejercicio de su libertad, tiene la fea costumbre de rechazar todo aquello que, no gratificándole, no le resulta de primera necesidad. Siendo así que la asistencia al teatro no tiene esa característica para la inmensa mayoría de los ciudadanos de nuestro país –a pesar de que declaren lo contrario cuando se les pregunta por sus aficiones en las encuestas, como demuestra el hecho de que en esas mismas encuestas reconocen, mediante confesión propia, la escasa frecuencia con que asisten a una representación teatral– es rechazada por éstos, en cuanto atisban la menor posibilidad de que no les vaya a proporcionar las satisfacciones que esperan de ella.

Es errónea, al menos en el mundo del teatro, la teoría económica que asegura que automáticamente toda oferta genera por sí misma su demanda (base teórica que justifica, desde el punto de vista de los economistas, la política de ayudas públicas a la promoción de la producción y distribución comercial de espectáculos), de modo que contribuir a aumentar la generación y la distribución de unos productos (espectáculos, en nuestro caso), sin cerciorarse antes de que haya una previa necesidad de consumirlos, no conduce más que a la acumulación de excedentes de imposible salida en el mercado. Ésa y no otra es exactamente la situación actual del sector teatral en nuestro país, agravada por el hecho de que, como queda dicho, la práctica totalidad de las estrategias de intervención pública tienden a crear oferta, pero no demanda.

La responsabilidad de programar un teatro, o una red de teatros de carácter público, requiere una enorme experiencia y un conocimiento profundo del público, de sus gustos y preferencias, así como de sus carencias y defectos, ya que, si bien es verdad que la vulgaridad es el resultado final de la aplicación de la famosísima receta de Lope para hacer una comedia:

“... y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto”,

también lo es que el teatro, como todo lenguaje –no otra cosa es el arte, sino un lenguaje–, necesita ineludiblemente, además de un polo emisor que lance los signos codificados (el actor, en lo relativo al teatro), otro polo receptor que los recoja (el público). Sin aquél no es posible hacer teatro (“el teatro se reduce a dos actores y una pasión”, decía también el Fénix de los Ingenios), pero sin este último, tampoco. Se puede dirigir sin público, decorar sin público, producir sin público, subvencionar sin público, incluso programar sin público, pero lo que no se puede hacer de ninguna manera es representar sin público.

Hacer una representación, subvencionarla, contratarla y publicitarla sin contar con el público puede que satisfaga las necesidades crematísticas de los actores, directores, autores, escenógrafos, figurinistas, productores y distribuidores que la lleven a cabo o, incluso, su autoestima, pero difícilmente contribuirá a crear afición, único factor verdaderamente imprescindible para garantizar, en nuestro país, el futuro de un arte que dominó absolutamente los gustos de los españoles en épocas no tan lejanas, pero que en la actualidad sufre la desafección imparable de un público que, año tras año y encuesta tras encuesta, viene proclamando mayoritariamente su indudable afición al teatro, al mismo tiempo que esas mismas encuestas ponen de manifiesto la frecuencia, cada vez menor, con que asiste a una representación teatral, alegando, para justificar tan flagrante contradicción, el, según criterios ampliamente extendidos, excesivo precio que han alcanzado las localidades.

5.2 Una solución de síntesis

Parece, pues, a la vista de los magros resultados obtenidos a pesar del enorme esfuerzo llevado a cabo, que se impone una revisión a fondo de las políticas intervencionistas en materia de protección del arte escénico, sin que ello implique cuestionar su necesidad, pero sí los criterios con los que han venido siendo aplicadas en todas las instancias de la administración del Estado.

Que la mano del mercado sea tan neutral como pretenden los liberales es muy discutible; que la obtención de la mayor rentabilidad económica sea la receta más adecuada para conseguir la calidad estética también. Pero así mismo lo es la pretensión de que el hecho de ostentar el poder político invista a un cargo cualquiera, o a sus vicarios, de la cualificación necesaria para dictaminar sobre lo que literaria, musical y estéticamente hablando es o no es bueno. Las urnas legitiman a los políticos para actuar sobre la cosa pública, no sobre el saber y la belleza.

Es ésta una afirmación universalmente compartida cuando se formula como mera especulación teórica, pero que no parece gozar de tan unánime aceptación cuando se descende al mundo de la praxis. Hay en ello una cierta lógica, pues, al fin y al cabo, es propio de la naturaleza humana dejarse llevar por la tentación de intervenir, con todo el poder que otorga el presupuesto —aunque sea local o regional—, con el fin de adecuar al gusto propio, o al de los propios nepotes y clientes, un mundo como el de las formas, en el que las normas no tienen validez universal, la objetividad no existe, y la subjetividad es el último y supremo porqué (esta característica del arte la dejó magníficamente explicada Thomas Mann en *La Muerte en Venecia*: “Los hombres —afirma en su famosa novela— no saben por qué les satisfacen las obras de arte. No son verdaderamente entendidos y creen descubrir innumerables excelencias en una obra para justificar su admiración por ella, cuando el fundamento último de su aplauso es un sentimiento imponderable que se llama simpatía”). Después de todo, la belleza y la sabiduría también forman parte de lo que, en síntesis, conocemos como cosa pública, lo que, en teoría, debería bastar para justificar la intervención de los políticos en aquello que de público tales categorías tengan.

En lo que tengan de público, hay que concretar, no en lo que tengan de bellas o de sabias. Distinción de primer orden, pues delimita con precisión el alcance de la legitimidad de la intervención política en materia de cultura. Público es, por ejemplo, garantizar el derecho de todos a acceder al disfrute de los bienes culturales, tal y como dispone la Constitución Española; privado es preferir el drama a la comedia, el clásico al absurdo o Juan Mayorga a José M.^a Rodríguez Méndez. Público es construir y mantener infraestructuras, establecer cauces de distribución, garantizar el consumo de bienes y servicios culturales (teatrales, por tanto) a quien lo desee, con independencia de dónde viva y de cuánto posea; privado es sobrecogerse ante la representación de *Madame de Sade*, escribir *El sueño de una noche de verano* o desternillarse con los enredos de *Arlequino*. Sobre los

últimos componentes de ambos binomios el político no tiene legitimidad alguna para intervenir, sobre los primeros no sólo tiene legitimidad, sino también obligación.

Obligación que, en el caso de los políticos de izquierda, deviene en principio rector de su actuar, en virtud del cual su intervención se justifica por el fin que pretende: extender el uso y disfrute de los bienes y servicios culturales a capas más amplias de la población, aminorar las distancias que separan unas clases de otras, también en este campo, lograr mediante la generalización de la cultura –de acuerdo con la vieja, y un tanto ingenua, creencia de la Ilustración– un mayor bienestar social, etc. Pero esa obligación resulta inadmisibles fuera de ese estricto ámbito, ya que, aceptada la licitud de la intervención en virtud del fin social perseguido, a un político le estará permitido, en rigor, corregir los desajustes que la no tan invisible mano del mercado produce: mediante la creación y mantenimiento de las infraestructuras y cauces de distribución que la iniciativa privada no esté dispuesta a sufragar, mediante la promoción del uso y disfrute de los bienes culturales o mediante la subvención de su consumo (en razón, si es preciso, inversamente proporcional a la popularidad del producto, para garantizar a las minorías la satisfacción de sus gustos), pero, por el contrario, no estará legitimado para, apoyando o preteriendo la producción o distribución de obras de un creador, de un estilo, de una tendencia o de un género, frente a las de otro, contribuir a que el arte y la cultura sean algo distinto a lo que su propia dinámica determine, a lo que espontánea y libremente surja de la relación dialéctica del artista o del pensador con su entorno; no estará legitimado, en absoluto, para inmiscuirse en la personal e intransferible relación del creador con el público, última e inapelable instancia legitimadora del quehacer artístico.

Porque, si bien es cierto que el favor del público no otorga ni detrae calidad alguna a la obra plástica, musical, literaria o teatral, también lo es que, dígame lo que se diga, su conquista constituye el principal objetivo, el fin último del trabajo de los artistas (de los cómicos, en el caso que nos ocupa), por lo que resulta de estricta justicia que el destinatario de una obra sea quien ostente, en último término, el poder de decisión sobre su destino. No porque sea aplicable al arte el principio comercial de que el cliente siempre tiene la razón, sino por el fin que le es propio. Porque la obra artística es en esencia un mensaje cifrado, un código de señales, un lenguaje, y su existencia, como la de todo lenguaje, se justifica en la medida en que el elemento receptor y el emisor se entiendan; sin que ni tan siquiera quepa, en la rama artística que nos ocupa –el teatro–, la tópica apelación a la salvaguarda de unos supuestos derechos de la posteridad a la emisión del veredicto definitivo, porque para el lenguaje escénico, a excepción de aquellos de sus componentes relacionados estrictamente con la literatura, la posteridad sencillamente no existe. Es el del teatro un arte por naturaleza efímero, que se hace para ser disfrutado en el momento presente, pues el principal de los elementos que lo componen, la voz y el cuerpo del actor, es esencialmente finito.

Así pues, una vez comprobado que los criterios con que se han aplicado las políticas de intervención pública durante estos últimos años no han sido del todo eficaces para corregir la desastrosa situación a la que la mano, supuestamente invisible, del mercado había conducido en España a un negocio como el teatral, de difícil supervivencia en la sociedad

industrial y postindustrial en que vivimos, convendría, a los políticos y gestores encargados de administrar lo relativo al teatro, revisar los planteamientos con los que han venido aplicándolas –defendidos, en verdad, más que por los propios políticos, por los que han hecho del arte de turificarles su mejor habilidad estética–, buscando una fórmula, sintética entre los criterios políticos y los mercantiles, que sea capaz de garantizar el auxilio del Estado, a través de cualquiera de las diversas administraciones que lo vertebran, en el ámbito que le es propio (infraestructuras, cauces de distribución, fomento de la producción, promoción de la demanda...) y de restituir a otras instancias (los aficionados, los espectadores, el público) el derecho a llevar a cabo el doloroso, aunque inevitable, proceso de selección.

Sigan, pues, las distintas concejalías y consejerías del ramo y el ministerio correspondiente decidiendo, con criterios todo lo objetivos que estrictamente les sea posible –género, número de profesionales implicados, contemporaneidad o clasicismo, nacionalidad del autor, etc.–, qué proyectos merecen ser ayudados en sus costes de producción y mantenimiento (en razón, si es preciso, inversamente proporcional a las dificultades de los mismos, como ya queda dicho), pero decídanse de una vez a acordar entre todos, incluyendo a los locales privados, unos precios políticos para los espectáculos surgidos de la ejecución de tales proyectos, que animen a los espectadores a asistir al teatro (o, al menos, no les disuadan de hacerlo, como sucede en la actualidad) y dediquen las partidas presupuestarias destinadas a subvencionar nuestro antiguo arte a completar a las empresas seleccionadas la diferencia habida entre lo efectivamente pagado por aquéllos en la taquilla y el precio real que debiera regir en el mercado en virtud de los costes de producción y mantenimiento vigentes en éste, restituyendo así al público su derecho a elegir por sí mismo aquello que desee ver.

Bibliografía

- Asociación de Empresarios de Locales de Teatro de Madrid (2004), Estadísticas 2004, Madrid.
- Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Orden 2196/2004, de 27 de diciembre (Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid de 31 de diciembre de 2004), y Orden 2399/2005 (Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid de 25 de noviembre de 2005), Madrid.
- Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid (2005), Orden 2399/2005, Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, 25 de noviembre de 2005, Madrid.
- Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid (2006), Orden 306/2006, Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, 9 de marzo de 2006, pp. 24-7, Madrid.
- Diario ABC, Cartelera de Espectáculos (octubre de 1905, de 1931, de 1959, de 1975, y de 2001), Madrid.
- Diario El Correo de Zamora, Cartelera (octubre de 1904, noviembre de 1931, octubre de 1959 y octubre de 1975), Zamora.
- Diario El Heraldo, Cartelera (octubre 1931), Zamora.
- Diario El Mercantil Valenciano, Cartelera (1931), Valencia.
- Diario Ideal, Cartelera (octubre de 1932, de 1959, de 1975, y de 2001), Granada.
- Diario La Época, Cartelera (octubre de 1902), Madrid.
- Diario La Opinión, Cartelera de Espectáculos (noviembre de 2001), Zamora.
- Diario La Razón (octubre, noviembre y diciembre de 2005), Madrid.
- Diario Las Provincias, Cartelera (octubre 1920 y octubre 1931), Valencia.
- Diario La Vanguardia, Cartelera (noviembre de 1904, octubre de 1931, de 1959, de 1975 y noviembre de 2001), Barcelona.
- Diario Levante, Cartelera (octubre de 1959, de 1975, y de 2001), Valencia.
- Granada Gráfica (junio de 1914 y mayo de 1923), Granada.
- Martínez Cuadrado, M. (1973), La burguesía conservadora. Historia de España Alfaguara VI. Madrid, Alianza Editorial.

Ministerio de Cultura, Orden 4411/2004 de 29 de diciembre (BOE 8-I-2005, pp. 746-8), Madrid.

Ministerio de Cultura (2005), Resolución del INAEM del 26-12-2005 (Boletín Oficial del Estado de 3 de enero de 2005, pp. 414-20), Madrid.

Ministerio de Cultura, Resolución de 9-3-2005 (Boletín Oficial del Estado de 26 de marzo de 2005, pp. 10479-92).

Primeras Jornadas Parlamentarias sobre Teatro en la Asamblea de Madrid, Conclusiones: El Teatro en Madrid, Presente y Futuro (2005), Madrid.

Tamames, R. (1973), La República y la Era de Franco. Historia de España Alfaguara VII. Madrid, Alianza Editorial.

Documentos de trabajo publicados

- 1/2003. **Servicios de atención a la infancia en España: estimación de la oferta actual y de las necesidades ante el horizonte 2010.** María José González López.
- 2/2003. **La formación profesional en España. Principales problemas y alternativas de progreso.** Francisco de Asís de Blas Aritio y Antonio Rueda Serón.
- 3/2003. **La Responsabilidad Social Corporativa y políticas públicas.** Alberto Lafuente Félez, Víctor Viñuales Edo, Ramón Pueyo Viñuales y Jesús Llaría Aparicio.
- 4/2003. **V Conferencia Ministerial de la OMC y los países en desarrollo.** Gonzalo Fanjul Suárez.
- 5/2003. **Nuevas orientaciones de política científica y tecnológica.** Alberto Lafuente Félez.
- 6/2003. **Repensando los servicios públicos en España.** Alberto Infante Campos.
- 7/2003. **La televisión pública en la era digital.** Alejandro Perales Albert.
- 8/2003. **El Consejo Audiovisual en España.** Ángel García Castillejo.
- 9/2003. **Una propuesta alternativa para la Coordinación del Sistema Nacional de Salud español.** Javier Rey del Castillo.
- 10/2003. **Regulación para la competencia en el sector eléctrico español.** Luis Atienza Serna y Javier de Quinto Romero.
- 11/2003. **El fracaso escolar en España.** Álvaro Marchesi Ullastres.
- 12/2003. **Estructura del sistema de Seguridad Social. Convergencia entre regímenes.** José Luis Tortuero Plaza y José Antonio Panizo Robles.
- 13/2003. **The Spanish Child Gap: Rationales, Diagnoses, and Proposals for Public Intervention.** Fabrizio Bernardi.
- 13*/2003. **El déficit de natalidad en España: análisis y propuestas para la intervención pública.** Fabrizio Bernardi.
- 14/2003. **Nuevas fórmulas de gestión en las organizaciones sanitarias.** José Jesús Martín Martín.
- 15/2003. **Una propuesta de servicios comunitarios de atención a personas mayores.** Sebastián Sarasa Urdiola.
- 16/2003. **El Ministerio Fiscal. Consideraciones para su reforma.** Olga Fuentes Soriano.
- 17/2003. **Propuestas para una regulación del trabajo autónomo.** Jesús Cruz Villalón.
- 18/2003. **El Consejo General del Poder Judicial. Evaluación y propuestas.** Luis López Guerra.
- 19/2003. **Una propuesta de reforma de las prestaciones por desempleo.** Juan López Gandía.
- 20/2003. **La Transparencia Presupuestaria. Problemas y Soluciones.** Maurici Lucena Betriu.
- 21/2003. **Análisis y evaluación del gasto social en España.** Jorge Calero Martínez y Mercè Costa Cuberta.
- 22/2003. **La pérdida de talentos científicos en España.** Vicente E. Larraga Rodríguez de Vera.
- 23/2003. **La industria española y el Protocolo de Kioto.** Antonio J. Fernández Segura.
- 24/2003. **La modernización de los Presupuestos Generales del Estado.** Enrique Martínez Robles, Federico Montero Hita y Juan José Puerta Pascual.
- 25/2003. **Movilidad y transporte. Opciones políticas para la ciudad.** Carme Miralles-Guasch y Àngel Cebollada i Frontera.
- 26/2003. **La salud laboral en España: propuestas para avanzar.** Fernando G. Benavides.
- 27/2003. **El papel del científico en la sociedad moderna.** Pere Puigdomènech Rosell.
- 28/2003. **Tribunal Constitucional y Poder Judicial.** Pablo Pérez Tremps.
- 29/2003. **La Audiencia Nacional: una visión crítica.** José María Asencio Mellado.
- 30/2003. **El control político de las misiones militares en el exterior.** Javier García Fernández.
- 31/2003. **La sanidad en el nuevo modelo de financiación autonómica.** Jesús Ruiz-Huerta Carbonell y Octavio Granado Martínez.

- 32/2003. **De una escuela de mínimos a una de óptimos: la exigencia de esfuerzo igual en la Enseñanza Básica.** Julio Carabaña Morales.
- 33/2003. **La difícil integración de los jóvenes en la edad adulta.** Pau Baizán Muñoz.
- 34/2003. **Políticas de lucha contra la pobreza y la exclusión social en España: una valoración con EspaSim.** Magda Mercader Prats.
- 35/2003. **El sector del automóvil en la España de 2010.** José Antonio Bueno Oliveros.
- 36/2003. **Publicidad e infancia.** Purificación Llaquet, M^a Adela Moyano, María Guerrero, Cecilia de la Cueva, Ignacio de Diego.
- 37/2003. **Mujer y trabajo.** Carmen Sáez Lara.
- 38/2003. **La inmigración extracomunitaria en la agricultura española.** Emma Martín Díaz.
- 39/2003. **Telecomunicaciones I: Situación del Sector y Propuestas para un modelo estable.** José Roberto Ramírez Garrido y Juan Vega Esquerrá.
- 40/2003. **Telecomunicaciones II: Análisis económico del sector.** José Roberto Ramírez Garrido y Álvaro Escribano Sáez.
- 41/2003. **Telecomunicaciones III: Regulación e Impulso desde las Administraciones Públicas.** José Roberto Ramírez Garrido y Juan Vega Esquerrá.
- 42/2004. **La Renta Básica. Para una reforma del sistema fiscal y de protección social.** Luis Sanzo González y Rafael Pinilla Pallejà.
- 43/2004. **Nuevas formas de gestión. Las fundaciones sanitarias en Galicia.** Marciano Sánchez Bayle y Manuel Martín García.
- 44/2004. **Protección social de la dependencia en España.** Gregorio Rodríguez Cabrero.
- 45/2004. **Inmigración y políticas de integración social.** Miguel Pajares Alonso.
- 46/2004. **TV educativo-cultural en España. Bases para un cambio de modelo.** José Manuel Pérez Tornero.
- 47/2004. **Presente y futuro del sistema público de pensiones: Análisis y propuestas.** José Antonio Griñán Martínez.
- 48/2004. **Contratación temporal y costes de despido en España: lecciones para el futuro desde la perspectiva del pasado.** Juan J. Dolado y Juan F. Jimeno.
- 49/2004. **Propuestas de investigación y desarrollo tecnológico en energías renovables.** Emilio Menéndez Pérez.
- 50/2004. **Propuestas de racionalización y financiación del gasto público en medicamentos.** Jaume Puig-Junoy y Josep Llop Talaverón.
- 51/2004. **Los derechos en la globalización y el derecho a la ciudad.** Jordi Borja.
- 52/2004. **Una propuesta para un comité de Bioética de España.** Marco-Antonio Broggi Trias.
- 53/2004. **Eficacia del gasto en algunas políticas activas en el mercado laboral español.** César Alonso-Borrego, Alfonso Arellano, Juan J. Dolado y Juan F. Jimeno.
- 54/2004. **Sistema de defensa de la competencia.** Luis Berenguer Fuster.
- 55/2004. **Regulación y competencia en el sector del gas natural en España. Balance y propuestas de reforma.** Luis Atienza Serna y Javier de Quinto Romero.
- 56/2004. **Propuesta de reforma del sistema de control de concentraciones de empresas.** José M^a Jiménez Laiglesia.
- 57/2004. **Análisis y alternativas para el sector farmacéutico español a partir de la experiencia de los EE UU.** Rosa Rodríguez-Monguió y Enrique C. Seoane Vázquez.
- 58/2004. **El recurso de amparo constitucional: una propuesta de reforma.** Germán Fernández Farreres.
- 59/2004. **Políticas de apoyo a la innovación empresarial.** Xavier Torres.
- 60/2004. **La televisión local entre el limbo regulatorio y la esperanza digital.** Emili Prado.
- 61/2004. **La universidad española: soltando amarras.** Andreu Mas-Colell.
- 62/2005. **Los mecanismos de cohesión territorial en España: un análisis y algunas propuestas.** Ángel de la Fuente.
- 63/2005. **El libro y la industria editorial.** Gloria Gómez-Escalonilla.
- 64/2005. **El gobierno de los grupos de sociedades.** José Miguel Embid Irujo, Vicente Salas Fumás.

- 65(I)/2005. **La gestión de la demanda de electricidad Vol. I.** José Ignacio Pérez Arriaga, Luis Jesús Sánchez de Tembleque, Mercedes Pardo.
- 65(II)/2005. **La gestión de la demanda de electricidad Vol. II (Anexos).** José Ignacio Pérez Arriaga, Luis Jesús Sánchez de Tembleque, Mercedes Pardo.
- 66/2005. **Responsabilidad patrimonial por daño ambiental: propuestas de reforma legal.** Ángel Manuel Moreno Molina.
- 67/2005. **La regeneración de barrios desfavorecidos.** María Bruquetas Callejo, Fco. Javier Moreno Fuentes, Andrés Walliser Martínez.
- 68/2005. **El aborto en la legislación española: una reforma necesaria.** Patricia Laurenzo Copello.
- 69/2005. **El problema de los incendios forestales en España.** Fernando Estirado Gómez, Pedro Molina Vicente.
- 70/2005. **Estatuto de laicidad y Acuerdos con la Santa Sede: dos cuestiones a debate.** José M.^a Contreras Mazarío, Óscar Celador Angón.
- 71/2005. **Posibilidades de regulación de la eutanasia solicitada.** Carmen Tomás-Valiente Lanuza.
- 72/2005. **Tiempo de trabajo y flexibilidad laboral.** Gregorio Tudela Cambroner, Yolanda Valdeolivas García.
- 73/2005. **Capital social y gobierno democrático.** Francisco Herreros Vázquez.
- 74/2005. **Situación actual y perspectivas de desarrollo del mundo rural en España.** Carlos Tió Saralegui.
- 75/2005. **Reformas para revitalizar el Parlamento español.** Enrique Guerrero Salom.
- 76/2005. **Rivalidad y competencia en los mercados de energía en España.** Miguel A. Lasheras.
- 77/2005. **Los partidos políticos como instrumentos de democracia.** Henar Criado Olmos.
- 78/2005. **Hacia una deslocalización textil responsable.** Isabel Kreisler.
- 79/2005. **Conciliar las responsabilidades familiares y laborales: políticas y prácticas sociales.** Juan Antonio Fernández Córdón y Constanza Tobío Soler.
- 80/2005. **La inmigración en España: características y efectos sobre la situación laboral de los trabajadores nativos.** Raquel Carrasco y Carolina Ortega.
- 81/2005. **Productividad y nuevas formas de organización del trabajo en la sociedad de la información.** Rocío Sánchez Mangas.
- 82/2006. **La propiedad intelectual en el entorno digital.** Celeste Gay Fuentes.
- 83/2006. **Desigualdad tras la educación obligatoria: nuevas evidencias.** Jorge Calero.
- 84/2006. **I+D+i: selección de experiencias con (relativo) éxito.** José Antonio Bueno Oliveros.
- 85/2006. **La incapacidad laboral en su contacto médico: problemas clínicos y de gestión.** Juan Gervas, Ángel Ruiz Téllez y Mercedes Pérez Fernández.
- 86/2006. **La universalización de la atención sanitaria. Sistema Nacional de Salud y Seguridad Social.** Francisco Sevilla.
- 87/2006. **El sistema de servicios sociales español y las necesidades derivadas de la atención a la dependencia.** Pilar Rodríguez Rodríguez.
- 88/2006. **La desalinización de agua de mar mediante el empleo de energías renovables.** Carlos de la Cruz.
- 89/2006. **Bases constitucionales de una posible política sanitaria en el Estado autonómico.** Juan José Solozábal Echavarría.
- 90/2006. **Desigualdades territoriales en el Sistema Nacional de Salud (SNS) de España.** Beatriz González López-Valcárcel y Patricia Barber Pérez.
- 91/2006. **Agencia de Evaluación: innovación social basada en la evidencia.** Rafael Pinilla Pallejà.
- 92/2006. **La Situación de la industria cinematográfica española.** José María Álvarez Monzoncillo y Javier López Villanueva.
- 93/2006. **Intervención médica y buena muerte.** Marc-Antoni Broggi Trias, Clara Llubia Maristany y Jordi Trelis Navarro.
- 94/2006. **Las prestaciones sociales y la renta familiar.** María Teresa Quílez Félez y José Luis Achurra Aparicio.
- 95/2006. **Plan integral de apoyo a la música y a la industria discográfica.** Juan C. Calvi.
- 96/2006. **Justicia de las víctimas y reconciliación en el País Vasco.** Manuel Reyes Mate.
- 97/2006. **Cuánto saben los ciudadanos de política.** Marta Fraile.

98/2006. **Profesión médica en la encrucijada: hacia un nuevo modelo de gobierno corporativo y de contrato social.** Albert J. Jovell y María D. Navarro.

99/2006. **El papel de la financiación público-privada de los servicios sanitarios.** A. Prieto Orzanco, A. Arbelo López de Letona y E. Mengual García.

100/2006. **La financiación sanitaria autonómica: un problema sin resolver.** Pedro Rey Biel y Javier Rey del Castillo.

101/2006. **Responsabilidad social empresarial en España.** Anuario 2006.

102/2006. **Problemas emergentes en salud laboral: retos y oportunidades.** Fernando G. Benavides y Jordi Delclòs Clanchet.

103/2006. **Sobre el modelo policial español y sus posibles reformas.** Javier Barcelona Llop.

104/2006. **Infraestructuras: más iniciativa privada y mejor sector público.** Ginés de Rus Mendoza.

