

# El teatro español: estado de la cuestión

«El teatro está vivo». Es una frase que se repite desde hace siglos (seguramente ya la pronunciaba Aristófanes) y cobra acento de acto de fe cuando la crisis parece amenazarlo. Sin embargo, en este siglo ha sufrido los embates más serios de su larga historia. El cine primero y todos los demás medios, con la televisión a la cabeza, le han quitado su antiguo carácter de espectáculo masivo.

Vencido por las técnicas audiovisuales, digitales, informáticas, virtuales, el teatro puede reivindicar su gran virtud artesanal, el trabajo de la voz, el gesto, y todas las palabras: la presencia carnal, concreta del actor (que no excluye la invención) que está allí, a unos pasos del público. Se cumple así uno de los pocos ritos comunitarios que le restan al hombre moderno; una comunión de arte y pensamiento, muy distinta a la que rodea al circo del deporte.

Es curioso observar en qué forma renace ese rito, pese a su modesta impronta artesanal, que puede fascinar a nuevos públicos, incluso muy jóvenes, con una mezcla de fantasía y proximidad. Estos fenómenos positivos de supervivencia –y a veces de renovación– no excluyen una depresión profunda, que pone en estado agónico formas de subsistencia que ya no funcionan.

Esta alternancia entre el desfallecimiento y la esperanza no es exclusiva del estado de las cosas en Madrid y el resto de España. Italia (recuérdense las luchas de Vittorio Gassman por el espacio público) o Inglaterra y Francia, conocen avatares similares, paliados por una administración pública más funcional.

La debilidad económica del teatro y su alejamiento de las grandes audiencias –un fenómeno complejo con raíces sociales y de creación– propone la inversión pública y la propia gestión estatal de las artes escénicas.

Tanto el teatro público –financiado y gestionado directamente por el Estado– como la organización privada formada por los propios artistas con ayuda de subvenciones, son las formas existentes que protagonizan la mayoría de los espectáculos de teatro y ballet. Sin contar las tradicionales empresas –compañías y propietarios de salas– que subsisten en los cauces más comerciales.

La discusión sobre estas áreas de actividad –la pública y la privada– va a agudizarse, previsiblemente, en los tiempos que corren, cuando las esferas de decisión oficiales asumen las tesis liberales. Éstas preconizan que la acción del Estado se limita a mantener su presencia en el campo artístico no atendido por el mercado y que no compita con éste.

Este campo, al menos en teoría, debería atender a la difusión del teatro clásico más relevante, al estímulo de nuevos autores y experiencias escénicas innovadoras, así como a la creación de espacios donde se estudien y presenten obras y alencos extranjeros que aporten un intercambio artístico fértil y dinamizador.

El espacio público ha crecido considerablemente en los últimos quince años, hasta convertirse el Estado en el «empresario» principal, como promotor de espectáculos o gestor de locales que administra. Frente a este espacio, vegeta un teatro de empresa que siente como una competencia destructiva un teatro de «calidad» frente a sus fórmulas tradicionales, cada vez más reducidas, apoyadas en figuras conocidas, de supuesto arrastre popular.

Este espacio está vedado a los grupos que podrían identificarse como continuadores del teatro independiente de los años sesenta y setenta, organizados como gestores de producción propia, a veces como cooperativas que sostienen con dificultad pequeñas salas donde pueden exponer sus experiencias. La escasa difusión (buscan un público nuevo, el espectador tradicional casi ha desaparecido) y la dificultad de hallar espacios en la cartelera, traban su desarrollo, a veces traspuesto a la movilidad de las giras.

Frente al cierre de muchas salas, algunas de rancia prosapia, que sus viejos empresarios iban abandonando, el sector público, en el ámbito nacional, ha crecido notablemente al rehabilitarse más de cincuenta edificios históricos sometidos a un proceso de restauración, y que han integrado una Red de Teatros Públicos. Los mismos están gestionados por las administraciones municipales y autonómicas. La mayoría se abre a la programación ajena (pública o privada) y a veces han probado la coproducción. Es un circuito importante que lleva espectáculos teatrales a un ámbito territorial extenso. Además, asegura la exhibición en muchos lugares donde las empresas privadas se limitaban a fiestas locales, a una programación de verano o se dedicaban a utilizar sus instalaciones para exhibir cine.

Pero además de salas, el Estado, es decir, la administración pública sostiene una serie de centros de producción, exhibición y programación, los llamados centros dramáticos nacionales. El primero fue el Centro Nacional, creado en 1978, cuando era Ministro de Cultura Pío Cabanillas y que dirigió Adolfo Marsillach. Por su parte, el Ayuntamiento de Madrid se hizo cargo del Teatro Español.

A partir de 1983, el Ministerio de Cultura diseña un conjunto de centros, además del ya citado CDN: la Compañía de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, lamentablemente desaparecido hace poco tiempo. También dependen, del Ministerio de Cultura, el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Nacional y los ya citados más arriba.

Por su parte, el Ayuntamiento de Madrid mantiene su producción en el teatro Español y programa el Centro Cultural de la Villa (con dos salas), el Centro Cultural Galileo y el Teatro Madrid, ahora convertido en espacio privado.

La Comunidad de Madrid programa desde 1986 el restaurado (a su cargo) Teatro Albéniz, dedicado a espectáculos líricos, coreográficos o dramáticos. Sostiene también el Festival de Otoño, que convoca a prestigiosos elencos extranjeros y españoles, pero que últimamente se vio algo restringido, seguramente por razones de presupuesto. Desde principios de 1995 auspicia una forma nueva: el teatro semipúblico, en régimen de fundación privada, como el Teatro de la Abadía, que dirige José Luis Gómez. El proyecto es similar al del ya veterano Teatre Llure de Barcelona, fundado en 1976.

A propósito de Cataluña, la Generalitat ha creado el Centre Dramàtic, ha contratado a José María Flotats en el Poliorama y construyó el Teatre Nacional de Catalunya. En las demás comunidades, con mayor o menor efectividad, se han proyectado centros similares.

A menudo se han querido comparar –y contrastar– los esquemas ensayados y aplicados en España. Esta comparación no es demasiado útil por varias razones. Ante todo, porque los teatros públicos del Reino Unido y Francia, los más desarrollados, tienen muchos años de rodaje y presupuestos enormemente superiores. En París, además de la secular *Comédie*, hay otros tres teatros nacionales (Odéon, Chaillot, Colline) y dos municipales, Chatelet y Théâtre de la Ville. Además funcionan cinco que comparten el Estado y el municipio, sin contar 19 que radican en la periferia.

Francia ha desarrollado desde hace unos cincuenta años un entramado de más de cuarenta centros dramáticos diseminados por todo el país dependientes de la administración central (mayoritaria aún) y de las regionales. Importa señalar que esta actividad pública se mantiene sin alteraciones desde el principio y que no está afectada por los cambios de signo político, al menos en la esencial autonomía e independencia artística de sus creadores.

La independencia de los directores en el ámbito artístico y de los administradores en la gestión de los teatros, parece esencial y, ésta sí, digna de seguir en el ámbito local. El ejemplo se extiende a la forma en que se han creado allá las infraestructuras necesarias para que los centros