

# LIBRO BLANCO DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

J. L. ALONSO DE SANTOS

Jorge EINES

Carmen GIMÉNEZ MORTE

Enrique HERRERAS

Adelardo MÉNDEZ

J. Luis MIRA

José MONLEÓN

César OLIVA

Antonio ONETTI

Lluís PASQUAL

Liz PERALES

Pau RAUSELL

Juan RUESGA

J. Lluís SIRERA

Antoni TORDERA

Rodolf SIRERA

Rosángeles VALLS



Academia  
de las **Artes Escénicas**  
de España

Con la ayuda de:



# LIBRO BLANCO DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

José Luis ALONSO DE SANTOS

Jorge EINES

Carmen GIMÉNEZ MORTE

Enrique HERRERAS

Adelardo MÉNDEZ

Juan Luis MIRA

José MONLEÓN

César OLIVA

Antonio ONETTI

Lluís PASQUAL

Liz PERALES

Pau RAUSELL

Juan RUESGA

Josep Lluís SIRERA

Antoni TORDERA

Rodolf SIRERA

Rosángeles VALLS



**LIBRO BLANCO DE LA  
ACADEMIA DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS DE ESPAÑA**

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España  
Abdón Terradas, 4 – 4ª  
28015 Madrid  
[www.academiadelasarteseconomicas.es](http://www.academiadelasarteseconomicas.es) - [info@academiae.es](mailto:info@academiae.es)

Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la  
Música (INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)

© Del texto: Sus autores

© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España

Edición: Juan V. Martínez Luciano

Diseño de cubierta: Mola Studio

Coordinación editorial y producción: [www.bolchiroservicios.com](http://www.bolchiroservicios.com)

ISBN del libro impreso: 9788494485800

ISBN del libro electrónico: 9788494485817

Depósito legal: M-37923-2015

Este libro está disponible en versión electrónica en  
[www.academiadelasarteseconomicas.es](http://www.academiadelasarteseconomicas.es)

PRÓLOGO .....	5
LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA LARGA BATALLA POR LA CULTURA, por J.L. Alonso de Santos .....	7
EN CONSTRUCCIÓN, por Jorge Eines .....	21
CUERPO ERRANTE. DANZA PARA REPENSAR EL MUNDO, por Carmen Giménez Morte .....	29
LA PERCEPCIÓN ACTUAL DE LA ESTÉTICA TEATRAL, por Enrique Herreras .....	37
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL AUTOR Y EL TEXTO TEATRAL, por Adelardo Méndez .....	49
EL TEATRO JOVEN EN ESPAÑA: UN PUENTE POR CONSTRUIR, por Juan Luís Mira .....	61
REFLEXIONES EN TORNO A UNA ESPERANZA. LA NUEVA ACADEMIA DE ARTES ESCÉNICAS, por José Monleón .....	73
ESCENA ESPAÑOLA ACTUAL Y LLEGADA DE LA ACADEMIA, por César Oliva .....	79
LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA A TRAVÉS DE SUS INDICADORES, por Antonio Onetti .....	97
TEATRO CONTRA EL MIEDO, por Lluís Pasqual .....	107
ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DEL PERIODISMO Y LA CULTURA, por Liz Perales .....	113

ECONOMÍA Y ARTES ESCÉNICAS, por Pau Rausell . . . . .	121
UNA DRAMATURGIA DEL ESPACIO. LA PLÁSTICA ESCÉNICA, por Juan Ruesga. . . . .	133
LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA, UNA OPORTUNIDAD PARA LA DRAMATURGIA ACTUAL, por Josep Lluís Sirera . . . . .	143
EL TEATRO EN ESTADO LÍQUIDO, por Antoni Tordera . . . . .	153
LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA, por Rodolf Sirera y Rosángeles Valls . . . . .	161

## Prólogo

La Academia de las Artes Escénicas de España inicia con este primer título una colección de libros que recogerá los trabajos realizados en los seminarios, congresos y comisiones de estudio, así como las aportaciones que lleguen a la misma, acordes a los fines que en la Academia se planteen, como Premios de Investigación y encargos específicos a tal efecto.

Me parece importante señalar que en este libro primero, o Libro Blanco, no se trata de dar respuestas sino de formular las preguntas adecuadas que abran los cauces para las aportaciones que vendrán en los volúmenes siguientes. Y, lo que es más importante aún, intentar encontrar desde el punto de partida una mirada y voz propia que cree nuestro lenguaje y nuestro ámbito de reflexión.

No se trata, pues, de dar aquí conferencias y lecciones magistrales con arreglo a cánones establecidos, ni de repetir planteamientos tópicos mil veces formulados de tipo moral-cultural general, sino de entrar en terrenos de disidencia y contradicción, de divergencia y búsqueda de nuevos lenguajes, que rompan los esquematismos elementales decimonónicos que en la actualidad encierran el hecho escénico en un lugar escolar y pedagógico primario, y que suele evadir las principales preguntas artísticas dando tópicas respuestas sociológicas o políticas.

Esta colección de libros se complementa con la revista de la Academia (*Artescénicas*), y con las publicaciones en nuestra

página web, por lo que las tres publicaciones se relacionan en el ámbito común de la Academia, aunque cada una de ellas tiene su propio territorio.

Planteemos, pues, nuestras dudas, no nuestras certezas, cuestionándonos todos los mapas anteriores, que si bien nos sirvieron por un tiempo, ahora tantas veces nos resultan deteriorados y falsos.

Intentemos con esta colección de estudios, con humildad pero también con la ambición del conocimiento y la responsabilidad que nos da ser miembros de esta Academia, dar lenguaje a lo que pide ser sacado del silencio, descifrando con nuestras armas de creadores de las artes escénicas partes de ese bosque de lo desconocido que nos rodea, y nos permita así abrir caminos hacia el futuro.

José Luis Alonso de Santos  
Presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España

# La Academia de las Artes Escénicas en la larga batalla por la cultura

Por José Luis Alonso de Santos  
Autor

## 1.- Objetivo y finalidad de la Academia

Si queremos explicar la necesidad de una entidad, sea pública o privada, lo primero que tenemos que señalar son sus fines y objetivos, que nunca pueden ser la defensa de la mera existencia de dicha entidad, como es lógico. Una vez definidos esos fines tenemos que analizar, lo más claramente posible, el estado de la cuestión en esas variables que queremos mejorar, y los procesos mediante los cuales intentaremos hacerlo.

La Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE) nace por una necesidad de transformar la situación establecida en el campo de la creación escénica, y trata de cambiar esa realidad negativa que vivimos para poder realizar positivamente nuestro trabajo dentro del ámbito del arte en particular, y de la cultura en general, en nuestro país.

Esa finalidad de transformar la situación establecida, la Academia se la plantea en dos niveles: por un lado dignificar y enriquecer la profesión de las artes escénicas, y, por otro, incidir con nuestras armas de creadores en la batalla de la cultura que tiene lugar en nuestra sociedad.

Al decir que debemos incidir en el desarrollo de la cultura como motor central de la sociedad, hemos de aclarar a qué nos

referimos cuando usamos este término, «cultura», y su relación específica con el arte escénico que la Academia representa.

Tratemos, pues, de analizar este término y establecer su relación con nuestro trabajo, teniendo siempre en cuenta que nuestra principal tarea no es tanto encontrar verdaderas respuestas como plantear verdaderas preguntas, formuladas estas con palabras que sean llaves de conocimiento, y no de confusión, mentira, vulgaridad y ruido.

## 2.- ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura?

Si nos enfrentarnos con la necesidad de mejorar algo, en este caso la cultura, nuestro punto de partida será que el *statu quo* existente nos parece negativo. Es decir, tratamos de encontrar otros modelos de los que hay en este momento, y enfrentarlos a los actuales dominantes, para poder llegar así a una reconstrucción de esta realidad. Esta batalla evidentemente no empieza hoy, sino que forma parte de una larga guerra entre fuerzas opuestas que coexisten en el mundo desde que el ser humano lo habita, con momentos de avances y retrocesos, de creación y de destrucción, y de dominio de las fuerzas positivas de la humanidad (el bien, la belleza, la verdad, la solidaridad y la justicia, la razón y el progreso humano), mientras que en otros momentos se han impuesto las fuerzas contrarias (a veces disfrazadas de falsos aliados y normas del destino, o con prejuicios irracionales y barreras de creencias impuestas).

Es evidente que este momento no lo estamos viviendo como un avance en esa larga batalla, sino como un retroceso. Hasta aquí parece fácil llegar a un consenso. Pero formular una queja de algo sin intentar analizar los elementos que llevan a su estado, es como decirle a alguien que la enfermedad existe, sin tratar de encontrar formas de intervenir en la patología concreta que sufre, teniendo en cuenta, además, que si no hacemos nada empeorará, pero que si nos equivocamos en el diagnóstico y el

tratamiento podemos ser nosotros los que empeoremos la situación, a pesar de nuestras buenas intenciones.

Cambiar una situación establecida, en un enfermo o en una sociedad, siempre es difícil, ya que se ha llegado a ese estado por un conjunto de factores poderosos que se manifiestan, precisamente, en esa enfermedad. Para el cambio es preciso que fuerzas nuevas se enfrenten y derroten a las que están instaladas y dominan en ese momento que, lógicamente, lucharán también para no ser derrotadas y desplazadas.

Por otro lado, al hablar de cultura enseguida vemos que es imposible hacerlo sin incorporar un segundo término con el que muchas veces forma un todo social: la educación. Y, para cerrar los tres pilares básicos que engloban la totalidad de lo que en una sociedad se considera en sentido general la cultura, con mayúsculas, necesitamos un tercer factor imprescindible si queremos incluir el ámbito creador: el arte. Este triángulo, educación, cultura y arte, es la palanca que mueve el mundo.

En cada país, en cada momento histórico, en cada circunstancia de una sociedad, en cada ideología y en cada creencia, se le ha dado, y se le da, diferente valor y significado a estos tres términos que constituyen ese triángulo base, en que cada uno de los lados tiene su autonomía y campo específico propio. Aunque los tres se interrelacionan es evidente que la AAEE va a intentar intervenir más específicamente desde la variable del arte, y, más concretamente, del arte escénico.

### **3.- Las tópicas y deterioradas etiquetas culturales**

Al tener que movernos en el terreno del lenguaje, que da cauce a todas las formulaciones, hay que tener cuidado con las etiquetas establecidas, así como en descubrir quienes son, en cada momento, los encargados de su definición y defensa. En su nombre se cometen, muchas veces, juicios de valor falsos a partir

de tópicos fijados en los círculos de mandarines y especialistas, por sus intereses, gustos o creencias.

Hay que tener en cuenta también que mientras salvo profesionales muy cualificados, nadie intenta dar lecciones y marcar lo que deben ser las operaciones del corazón o la energía nuclear, por ejemplo, sin embargo todo el mundo opina y da su criterio sobre lo que es y debe ser la cultura, y su papel en la sociedad, utilizando constantemente este término en vano, lo que hace sumamente difícil movernos en su significado real.

Pero la mala utilización o la confusión general en cuanto a lo que es o no es la cultura, no significa que no tenga que haber unos territorios definidos donde poder movernos con estabilidad, a partir de unos mínimos de nivel establecidos. Si nos dejamos llevar solo por el mercado de los medios de masas, y sus modas de cada momento, nos convertiremos en simples consumidores de entretenimientos pueriles. El peor gusto se impone muchas veces con la coartada de que es lo que demanda la mayoría.

Quien siembre incultura, mal gusto y tópicos deteriorados por el uso, está perjudicando el nivel cultural de una comunidad. Pero, a la vez, hay que tener cuidado con los certificados de limpieza de sangre, aunque sea en el campo estético, y con las dimensiones pedantes y misteriosas que una minoría determinada dice que ella distingue y que los demás no pueden ver. Eso nos recuerda el cuento *El traje nuevo del emperador*, que realmente iba desnudo pero que había que afirmar lo contrario para ser aceptado, o el *Retablo de las Maravillas*, de Cervantes, falsas realidades que sólo podían ver los elegidos por determinados catecismos y normas. Hay que tener en cuenta, además, lo fácil que es que interioricemos en nuestro yo, como algo propio, lo que se define oficialmente como producto cultural en cada comunidad y época.

#### 4.- La oposición entre consenso y disidencia

Hay dos formas de enfrentarse a la educación, la cultura y, sobre todo al arte: desde el consenso o desde la disidencia. Partamos de la palabra en la escritura, signo básico de referencia de todo el fenómeno.

Podemos leer asumiendo las reglas y conocimientos anteriores, dando al texto escrito el carácter de sagrado y de verdad establecida, o, por el contrario, actualizar esa lectura desde las circunstancias personales y sociales, lo que lleva siempre a una determinada disidencia. Cuando un actor representa Hamlet sobre el escenario, en un hoy histórico y espacial concreto, lo «interpreta» y, al hacerlo presente artístico, hace una lectura disidente del texto, ya no intemporal. La palabra «en sí» nunca dice «del todo» lo que quiere decir, como señala Ortega. Necesita de circunstancias y de interpretación de un yo en un tiempo concreto e histórico. Es así como la palabra, que nace de la necesidad de fijación, vuelve después, por medio de la disidencia de la interpretación del actor al representar ese papel o del lector al leer desde su yo personal, a su vida real de tránsito. Por eso tenemos que tener cuidado con nuestros conocimientos fijados como base de verdad, ya que la mayoría de las veces son sólo, como señala Montaigne, «interpretación de interpretaciones».

Podemos tomar el texto como eterno, sagrado y esencia de verdad, o como tránsito cultural, como río de aguas vivas en movimiento temporal continuo. Si cogemos un cubo de ese agua y lo convertimos en hielo en un congelador para conservarlo, es y ya no es, ese agua. Eso sucede con los procesos creativos. Al fijarlos, y enseñarlos y transmitirlos, ya no se puede uno bañar en ellos porque son hielo. Hace falta «deshacer» ese hielo en una actualidad y una vivencia, para que sea de nuevo agua, y aun así, fuera de su cauce no tendrá el movimiento, el tránsito necesario para ser río.

Si escribir es cifrar –meter en signos comunicables realidades y sucesos externos e internos del sujeto–, la operación de leer será, por el contrario, la de descifrar, la de interpretar lo cifrado. Por eso los textos (y todo tipo de signos del hecho cultural o artístico) no se descifran plenamente nunca, ni de la misma forma para todos. Ese descifrado se puede hacer desde el consenso, con una lectura fija del texto y cerrando cualquier interpretación diferente de la sagrada, otorgada por el sacerdote autorizado para explicar el signo («las cosas son como son», será una frase popular que parte de los límites inamovibles de este mundo); o desde la disidencia, desde el territorio histórico, entrando así en una nueva lectura.

## **5.- La responsabilidad del creador**

Igual que en el ejemplo que citábamos antes de la medicina, los médicos tienen la responsabilidad de mejorar constantemente sus conocimientos para hacer su trabajo lo mejor posible y defender la práctica rigurosa y exigente de la medicina frente a curanderos y brujos embaucadores, o médicos mal preparados que ejercen mal su profesión; así los educadores, intelectuales y creadores tenemos la responsabilidad de ejercer nuestro trabajo en el máximo nivel posible, y defender la excelencia, la calidad y el rigor en la batalla que libramos en la sociedad.

En un mundo dominado desde los medios de comunicación por simplificaciones y simulacros culturales, con utilización constante de lugares comunes, prejuicios y estereotipos, es importante no intentar resolver las dificultades existentes de forma retórica y circular sin salida, según el sentir común y vulgar dominante.

En el sentir popular se confunden las diferentes armas de intervención humana para analizar un fenómeno como la cultura, que son: pensar, razonar y saber. Se hace así tabla rasa de toda la complejidad del proceso, utilizando el pensamiento espontáneo y adánico que nos lleva muchas veces a hablar por

hablar y a hacer interpretaciones casuales a partir de datos almacenados en nuestro interior, tomándonos a nosotros mismos como referencia y centro del mundo.

Subiendo un escalón, y ya en el cauce del pensamiento organizado en torno a la razón, está lo que elaboramos con reflexión y sentido y que conduce lo pensado hacia las palabras razonadas, como va el agua canalizada hacia los grifos para usarlos cuando hace falta y con la economía precisa. Pero esa razón muchas veces unifica diferentes vías limitándolas a una única que dominamos, y en la que metemos, a la fuerza, todos los trenes, tengan o no ese ancho de vía, como pasa tantas veces con los trenes de la razón poética en que nos movemos los creadores, y su dificultad de arrastre por otro tipo de vía sociológica, científica, filosófica, o teológica.

Y llegamos a la tercera de las posibilidades de intervención, que completan al pensamiento y a la razón, la más elaborada arma humana para intervenir en las realidades: el saber. Volvamos al ejemplo anterior del enfermo y la enfermedad. Pensar y razonar sobre ello no nos llevará muy lejos si no partimos del escalón básico necesario: saber. Sólo a partir del conocimiento suficiente pueden intervenir con fundamento, pensamiento y razón. Lo demás son sólo simulacros de intervención.

## **6.- El principio de contradicción**

Cuando analizamos la educación, la cultura y el arte que han influido en organizaciones sociales de diferente tipo a lo largo de la historia, vemos que un principio esencial para comprender su funcionamiento ha sido siempre el principio de contradicción. Las ideas no nacen y evolucionan con líneas claras y únicas, sino que, constantemente se ven aprisionadas por fuerzas opuestas y enfoques contrarios. Hay contradicciones que se puede resolver, y otras con las que debemos aprender a convivir con la resignación de una madurez de pensamiento que comprende que no

todo puede ser simplificado y resuelto, y menos de una forma impositiva y agresiva.

Sin embargo, otras veces es necesario intervenir para cortar una inercia negativa que haga retroceder de forma evidente al tejido cultural en sus conquistas anteriores, por ejemplo cuando se destruye patrimonio. ¿Dónde está la medida y límite de esa orientación o dirigismo (manipulación se llamará cuando lo hacen desde posturas diferentes a las nuestras)? Estamos de nuevo entrando en el terreno de las contradicciones, en el que se debe mover nuestro pensamiento dentro del terreno real, y no sólo en uno ideal moralmente deseable.

El arte es muchas veces la manifestación de esas contradicciones entre el ser humano y el mundo en el que nos toca existir, y nos permite expresar y conciliar lo que de otra manera sería inexpresable e irreconciliable. El arte dramático sabe mucho de estas contradicciones y confrontación entre fuerzas en pugna, entre personajes portadores de valores o ideas contrarias. El escenario es la arena cerrada en la cual los seres humanos enfrentamos nuestros derechos y nuestra visión del mundo.

## **7.- La razón poética**

El arte y la creación han de defender el valor de sus productos no sólo por lo que aportan en sí mismos al patrimonio cultural de la humanidad, sino también porque defienden una lectura de la realidad a partir de la razón poética, modo de acceso al bien, la belleza y la verdad, diferente a otras formulaciones conceptuales, con su gran valor luminoso revelador. La imaginación es una disposición primordial de la mente, un tratar de responder a la preocupación y al asombro que nos causa el mundo desde dentro de la pulsión de la vida, es decir, desde «lo que sentimos». No desde lo inmutable, desde el racionalismo, el idealismo o las ciencias deductivas y positivas, sino desde la innovación y la divergencia, desde el tránsito sentido de nuestro existir, y desde el fluir del tiempo y el espacio donde nos situamos.

Las imágenes y las metáforas tienen así igual o mayor fuerza cognitiva que otras categorías conceptuales de lo real. Y, desde ellas, libramos los creadores nuestra batalla. Muchas veces este punto de partida es difícil de comprender para personas que hacen una lectura única de una realidad desde otra perspectiva conceptual.

Para entender el valor y la importancia de la razón poética en la construcción del mundo, solo tenemos que intentar imaginarnos por un momento cómo sería un mundo sin creadores, sin que el arte hubiera aportado en todo tiempo esa lectura creativa e imaginaria que le es propia.

## **8.- La batalla desde la Academia**

En este sentido hemos creado la AAEE, como un lugar de combate desde la razón poética. Quejarnos, o aceptar el papel de víctimas, no sirve de mucho; así que hemos tomado el papel de guerreros que participan, con sus armas propias, en la más antigua de las batallas, como dice el título de esta reflexión.

La AAEE es una asociación de profesionales acreditados a lo largo del tiempo por sus trabajos creativos, cuyo objetivo es actuar como un núcleo de reflexión sobre las artes escénicas y su incidencia en la sociedad, un generador de opinión y un centro de estudio e investigación sobre las mismas artes.

Desde hace dos años se empezó a preparar y, después de vencer muchas dificultades, en 2015 la AAEE es ya una gozosa realidad. Los primeros objetivos que nos fijamos, como columna vertebral de la misma, han sido: defender y dignificar nuestra profesión, crear canales fluidos y reales de relación con los ciudadanos de nuestra época, y fijar la meta de la excelencia artística como objetivo central de la Academia.

Desde el primer momento hemos sido conscientes de la necesidad de luchar por una Academia portadora de unos objetivos y valores que ayuden a hacer surgir las mejores dimensiones de

lo humano, defendiendo así una cultura que use la creación, el arte y la organización del rico material imaginario de la humanidad, para potenciar una poética esperanzadora de futuro.

Si los ciervos decidieran crear una academia para dignificar, estimular, defender, investigar y mejorar el «buen correr», seguro que las tortugas no lo apoyarían. Hasta aquí es normal las diferencias de criterio y de fines. Lo que no es normal es que poco a poco, entre la indiferencia y la resignación de los ciervos, las tortugas se vayan apropiando de todos los resortes para impedir ese «buen correr», imprescindible para el positivo desarrollo de la humanidad, tal como lo sueñan los ciervos. Y que, además, y esto es lo peor, que hasta los mismos ciervos empiecen a pensar que tal vez lo que ellos hacen no sea tan necesario en el fondo, ya que la sociedad no lo estimula ni facilita, sino todo lo contrario.

Estamos así en esa eterna lucha entre crear o destruir, entre estimular las posibilidades más enriquecedoras y creativas del ser humano o dejar que crezcan solo las malas hierbas del egoísmo, el mal gusto, la necedad pueril y el adanismo primitivo, fuera de los mejores canales del arte y la cultura que el esfuerzo de los mejores del pasado nos han legado.

La Academia ha nacido para ser parte de esa guerra, desde nuestro territorio del escenario. Nos ponemos a ello con nuestras armas de creadores, con nuestro optimismo de que las cosas siempre pueden cambiar a mejor, y desde nuestro afecto al público, nuestro prójimo, al que va destinado nuestro trabajo, que ve el amor por lo que hacemos en, para y desde el escenario, que ve la metáfora de la vida que da sentido a nuestra existencia.

## 9.- Estructura y objetivos de la Academia

Los principales objetivos de la Academia se resumen en el decálogo siguiente:

- Dar a conocer la profesionalidad y excelencia artística de sus miembros, contribuyendo a elevar su nivel, estimulando la

comprensión en la sociedad del valor de las artes escénicas.

- Fomentar el progreso de las teorías y las técnicas relacionadas directa o indirectamente con las artes escénicas.
- Favorecer la creación y la investigación escénica, y estimular y difundir los valores de nuestro teatro, danza y demás artes escénicas.
- Promover la asistencia y el intercambio de información artística, científica y técnica entre todos sus miembros.
- Realizar estudios y trabajos científicos, artísticos y técnicos, editarlos y difundirlos, y promover y apoyar la investigación sobre dichas materias, convocando y concediendo las ayudas que se consideren convenientes.
- Facilitar a la Administración Pública los informes que sobre materias relacionadas con las artes escénicas le sean solicitados, estableciendo una colaboración constructiva, y proponer a la misma las iniciativas que estime oportunas.
- Establecer intercambios artísticos y culturales con entidades similares extranjeras.
- Crear la infraestructura necesaria a fin de que la Academia tenga sus propios órganos de difusión, como son una revista y una serie de publicaciones que faciliten el conocimiento de sus actividades e investigaciones.
- Elaborar unos archivos de material audiovisual, que recojan las distintas creaciones de sus miembros, así como todo el material oportuno para que sea un lugar imprescindible de consulta de la práctica escénica de nuestro país.
- La Academia tiene como uno de sus fines la enseñanza, experimentación y perfeccionamiento de las artes escénicas. Ha de estar, por tanto, en contacto con centros de formación nacionales e internacionales, y facilitar y promover este tipo de actividades.

Para la elaboración y ejecución de estos proyectos se ha creado la estructura y organización necesaria por medio de: Departamentos, Especialidades y Comisiones, donde se decide y desarrolla las principales actividades de la misma.

Los cuatro Departamentos son: Régimen Interno, Estudios y Actividades, Económico, y Premios y Distinciones. Al frente de cada uno de ellos figura uno de los vicepresidentes, de acuerdo con la distribución que establece la Junta Directiva. Estos Departamentos están formados, además de por el vicepresidente que corresponde, que ejerce la dirección del Departamento, por un mínimo de un miembro de la Junta Directiva y un máximo de dos, y por otros dos miembros elegidos por las Comisiones de Especialidad.

Las Comisiones de Especialidad se ocuparán de preparar y ejecutar las decisiones correspondientes en todos aquellos asuntos que le hayan sido encomendados. La Junta Directiva creará, además, por petición de los Departamentos y Especialidades, o por iniciativa propia, Comisiones y Grupos de Trabajo específicos, que se ocupen de cuestiones concretas.

Uno de los primeros pasos de la entidad, en consonancia con los valores esenciales que nos guían, ha sido nombrar a un grupo destacado de miembros de honor, que cubrieran todas las especialidades y que, al integrarse en nuestra Academia, aportaran su talento, conocimiento, experiencia y su constante lucha por mejorar el nivel de nuestras artes escénicas. Estos diez destacados creadores son: Concha Velasco, Nacho Duato, Francisco Nieva, Nuria Espert, José Luis Gómez, Plácido Domingo, José Monleón, Teresa Berganza, Lluís Pasqual, y Víctor Ullate.

Estas reconocidas personalidades fueron elegidas por votación entre todos los académicos como los diez primeros Miembros de Honor de la Academia, entrando a formar parte desde este momento (diciembre de 2014) del Cuerpo de Académicos.

## 10.- Conclusión

De la misma manera que la democracia no es una respuesta automática ni una actitud innata humana, sino que necesita de una incorporación a los hábitos sociales y de una vigilancia y corrección constante para no deteriorarse o falsificarse, la cultura, la educación y el arte son una elaboración y una respuesta del ser humano en su construcción del mundo para que éste sea limpio, humano, y creador, y no in-mundo. Es ingenuo creer que la cultura y la creación se dan de una forma casual, y confundirla con tradiciones y manifestaciones espontáneas que existen dentro de la convivencia social. Lo único que crece sin necesidad de cuidados y vigilancia son las malas hierbas, que los labradores saben es necesario arrancar para que puedan darse después buenas cosechas, con un cuidadoso sembrado posterior.

Lo primero que hay que hacer, pues, para tener una actitud positiva en este terreno, es no creer que la naturaleza o el Señor proveerán. Tenemos que proveer las personas que por determinadas circunstancias de relación con esa educación, cultura y arte, tenemos más responsabilidad en ellas. Y hemos de hacerlo teniendo en cuenta la dificultad que el problema encierra, conscientes de la fuerza que tienen las tendencias anticulturales de la sociedad. Alegar en defensa de esas fuerzas destructoras que es lo que le gusta a los ciudadanos es tan absurdo como justificar la antropofagia, la pena de muerte u otras muchas aberraciones de la humanidad, en nombre de la costumbre o de los gustos establecidos.

La educación, la cultura y el arte son los más altos valores de una sociedad organizada, ya que crean y mantienen los cimientos en que se sustenta. Por eso necesitamos defender una sociedad que motive y fomente las formas más vivas y ricas de la creación, y que contenga los valores más positivos en la lucha contra los egoísmos primarios, insolidarios e intolerantes, los simulacros, los fingimientos y las falsificaciones elementales, contra las reglas

económicas como reguladoras de la vida, y contra la manipulación y el pensamiento único y dirigido en un mundo cerrado donde no haya esperanza de un futuro mejor.

Tenemos que estar en guardia contra los impostores que se apropian, falsificándolo, del discurso de las víctimas sin ser víctimas, del discurso de la educación sin formar parte de su tejido y partiendo de estereotipos elementales o ideológicos, del discurso de la cultura sin que les importe realmente la cultura auténtica, y del discurso del arte sin ser creadores ni estar vinculados de ninguna manera a la creación.

Esta es la batalla que debemos vivir cada día los miembros de esta AAEE que señala el título de mi intervención. Para eso la hemos creado y la mantenemos, no para que exista, simplemente, ni para que dé satisfacción a nuestros intereses particulares, sino para participar desde ella en esta lucha con fuerza, entusiasmo, dedicación, generosidad y conciencia de nuestro necesario papel. Y hemos de realizar, además, esa tarea, desde el placer de crear y la alta vigilia del poeta.

# En construcción

Jorge Eines

Maestro de actores y director de escena

Por un instante aceptemos una ficción. Imaginemos que cada uno de nosotros va con un cartel colgado en su pecho que dice: En construcción.

No nos veríamos obligados a emitir conclusiones prematuras.

Deberíamos vivirlo como una opción posible y asumir que una investigación y su desarrollo potencial son un desafío con nosotros mismos y un encuentro con la sociedad que nos contiene y alimenta.

La transversalidad nos convoca desde los discursos de las diferentes especialidades. Escuchemos esa llamada y no dejemos pasar esta oportunidad.

Una oportunidad. ¿Para qué?

Para discernir en el marco de un congreso inaugural sobre la tarea de esta Academia. Sin modelos que nos disculpen y posterguen nuestra tarea. Con la inquietud necesaria pero asumiendo que el reconocimiento de nuestra Academia dará un lugar de más exigencia al desarrollo de nuestras profesiones. Aunque sea tan solo para comprobar una vez más que se ama lo que se conoce.

Debemos buscar el origen. Aquello que impulsa a la creación de una Academia de las Artes de la Escena. No por la supuesta originalidad de una decisión sino por la necesidad de rastrear el origen de una institución que tiene todo por hacer y que por eso mismo debería tener sus preguntas fundamentales por realizar.

Originalidad y origen son términos etimológicamente cercanos. En la realidad de la cultura en lo social, lo original se ha apoderado del origen. La pirotecnia de los resultados que se consideran originales se adueña de la profundidad intelectual que originan las cosas.

Una especialidad como la que represento debería tener en esta Academia la autoridad intelectual no solo para poder definir el objeto de estudio sobre el cual centrar su labor, sino también aportar claridad y precisión para ayudar a gestionar técnicamente los procesos para acceder a ese conocimiento.

Los embriones de nuevas formas, sin relevancia teórica desaparecen. Los desarrollos teóricos los hace irreversibles.

Si el arte no habita renovados interrogantes se volverá a apropiarse de viejas certezas. No sería buena cosa para los directores de nuestro tiempo que por urgencias posibilistas o por ansiedad creadora, no se sientan capaces de gestionar las preguntas.

Este Hombre Net que somos, este individuo cada vez más pegado a los teléfonos y los ordenadores, viaja en un significativo tan saturado que acaba siendo vacío. Por eso es fácil comprar arte como si se tratara tan solo de supervivientes narcisistas. Como si hubiéramos conseguido sobrevivir gracias a la acumulación indiscriminada de mezquindad y narcisismo. La competitividad como sistema de vida para legitimar la

confrontación contra todo competidor no debería dar razones como para justificar un proceder alejado de cualquier determinismo ético.

Por esta vía acabamos creyendo y estoy seguro que no deseamos que sea así, que es más y mejor profesional quien más dinero gana o más éxito social obtiene.

La Academia de las Artes Escénicas ha sido concebida para afrontar interrogantes de carácter intelectual alrededor de las cuestiones que definen y caracterizan tanto la teoría como la práctica de los profesionales de las artes escénicas.

Inventemos una confrontación dialéctica entre tres dramaturgos españoles, Calderón, Lope de Vega y Cervantes contra tres filósofos alemanes, Hegel, Kant, Heidegger. Imaginemos una contienda entre los valores surgidos de la lectura de algunas obras de esos autores y su hipotética proyección en la filosofía alemana de los siglos posteriores.

¿Podríamos separar el Teatro de la Filosofía?

El eterno retorno lo impide y lo aclara. Los acontecimientos se repiten por obra del destino y es la tarea del conocimiento aceptar esas realidades para conseguir los márgenes deseados de libertad para las palabras y por ende para elaborar con ellas un pensamiento abstracto.

Nada separa a Cervantes de Heidegger si se arroja al Quijote con su locura en el Universo.

El concepto de honor en Calderón es tan inherente a Kant como si las categorías mismas del filósofo de Koenigsberg fueran inspiradas por principios calderonianos.

No hay brecha entre Laurencia pidiendo respuesta a un pueblo para vengar una ofensa y los pilares de la Fenomenología del Espíritu donde se comprende la esencia de Hegel.

La Academia de las Artes Escénicas debe preservar valores no rendimientos. Ni sociales ni fiscales. No correr el riesgo de ser un sindicato de actores, ni una sociedad de empresario ni una asociación de directores.

La Academia en su preservación del patrimonio de las técnicas y de la capacidad que de ellas se extraen para gestionar lo artístico, se aleja de las certezas del mensaje social y se acerca si puede al individuo que hace arte contra viento y marea.

Hay convicciones que tienen que ver con el arte y responsabilidades que nos impone la vida en sociedad.

No me parece ajena a la tarea de esta Academia, contribuir a controlar cualquier determinismo.

Ayudar a elegir un proceder ético y técnico que salve al arte de mandatos ajenos y de los intrusismos que acaban siendo una cortina opaca para confundir el rendimiento necesario del trabajo con la excelencia profesional.

La Academia protege la satisfacción de la tarea bien hecha en un entorno definido por la modernidad. Una modernidad muy poco preocupada en los últimos tiempos por la ilustración de los pueblos y muy orientada hacia la búsqueda de una clientela que hay que seducir.

No lo sé si aún estamos a tiempo de pensarnos como herederos de ancestrales batallas. De pronto un actor de nuestro tiempo, que decide no someterse a lo que el poder quiere hacer con su cuerpo. Cuerpos sometidos a las decisiones de aquellos que instalan su subjetividad y la defienden con los cuerpos de los que actúan. En la escena, el cine o la televisión. Cuerpos de hombres y mujeres sometidos sin conciencia de serlo.

Una dificultad más en la trayectoria humana de la evolución del pensamiento. Los obstáculos acabaron siendo trampolines que han permitidos al individuo superar angustias diversas.

Theodor Adorno no tuvo razón. Después de Auschwitz sí hubo poesía. Cuando a un ser humano se le quita todo, aún le queda la palabra.

Cuerpo es palabra y la palabra es cuerpo.

Arquímedes sigue gritando ¡Eureka! y los autores, músicos, actores o escenógrafos, siguen conociendo desde sus prácticas lo que algunos otros poco tiempo después convertimos en teorías.

No solo las manzanas caían al suelo antes que Newton expusiera la ley de gravedad. La música existía antes que los pentagramas y la poesía antes que la métrica.

Arcaicas preguntas para nuevas inquietudes.

Nada más adecuado para una institución que debe custodiar la continuidad de un saber, tantas veces disfrazado de éxito social o posibilismo sin imaginación.

La razón poética es filosófica o no es. Hemos atravesado a caballo del pensamiento las fronteras de casi todo el devenir del arte como paradigma de la creación en el ser humano.

Con todo el idealismo alemán en medio, podemos construir lazos muy claros entre Spinoza y Ortega y Gasset. Desde su articulación se inaugura la modernidad y se aterriza en el conflicto

metafísico norte-sur. Sostiene Spinoza que los hombres perciben la realidad de formas muy diferentes. Por lo general concentrados en lo inmediato, atentos a lo que cautiva su imaginación y sus sentidos. El hedonismo los posee. La riqueza los convoca a grandes sacrificios. Los honores como objetivo supremo.

¿Cómo se instala todo eso en el individuo para y por el arte?

En España el pensamiento se hizo muy europeo en la *Meditación del Quijote*. Ortega y Gasset habita la confrontación y le pone discurso. Un poco metafísico y un poco real.

En la conjunción de ambos aterrizan las artes de la escena de nuestro tiempo, viajando desde las palabras a los cuerpos.

Este momento nos encuentra fundando una Academia que deberá instaurar nuevos fundamentos.

Una práctica basada en más técnica y más tecnología y un pensamiento original que dé cuenta de ello. Por coherencia con la historia personal de cada individuo y por la coherencia con la opción vital de cada artista. Se trata de la construcción de su propia subjetividad y no la de asumir lo que otros han construido para uno.

Estamos a tiempo de aprender a respetar nuestros territorios éticos. Esta Academia puede ayudar a conseguirlo. Marcarlos, sembrarlos, regarlos y habitarlos, con la fuerza que nos otorga la historia del arte, no la historia de las mercancías sometidas a las leyes del mercado.

La responsabilidad de quien dirige desde un supuesto integrador es distribuir y organizar saberes y deseos.

Un añejo criterio nos viene acompañando a lo largo de la misma evolución o involución del arte: quien mejor dirige es

quien más y mejor integra las capacidades de un grupo humano alrededor de un hecho creador.

En sí el concepto de puesta en escena puede ser percibido como un horizonte hacia el cual un proyecto se dirige permitiendo que la dirección se mueva con una algo de humildad y mucha responsabilidad para asumir de otra manera un rol creador.

¿Cuándo se produce la integración? ¿Qué variables intervienen para que integrar se viva como una elección y no como una debilidad?

En esta instancia, los aspectos más filosóficos y espirituales de lo integrador aterrizan en la técnica.

Ese puede ser nuestro espacio para la reflexión.

Superar las certezas autoritarias cambiándolos por los interrogantes autorizados. ¿Autorizadas por qué y por quién?

Por la experiencia que acaba configurando un lugar decisivo del conocimiento y por el deseo de imaginar que es inherente al arte y que posibilita la construcción de paradigmas que se obtienen cuando lo técnico es preguntar y lo artístico es el hallazgo.



# Cuerpo errante. Danza para repensar el mundo

Por Carmen Giménez Morte  
Docente e investigadora

## 1.- El cuerpo que baila

El cuerpo, tan ausente en el arte a lo largo del tiempo pero tantas veces representado, es el origen, el medio y el fin de la danza, es decir, el cuerpo es sujeto, objeto, pensamiento, conciencia y herramienta de su propio saber. En el arte contemporáneo el cuerpo se entiende como lugar de reinención, como lugar de verdad, del aquí y ahora que en la danza se relaciona con la presentación del acontecimiento en el que coinciden bailarines y público en un espacio y en un tiempo concretos. El cuerpo en la danza postmoderna es un todo, materia y espíritu, carne y sujeto por acumulación de capas de significados, como diría Merleau-Ponty, somos conciencia corporeizada.

Un aquí y ahora que es posible en las brechas que se abren durante la improvisación y se hace movimiento real, verdad, signo vivo. El cuerpo «es» en la danza, no interpreta, no representa, y además, está en constante movimiento, moldea el espacio y el tiempo, es carne y espíritu, es pensamiento, es simplemente, cuerpo híbrido en movimiento. Merleau-Ponty afirma que «somos cuerpo» pues percibimos el mundo a través de él. El cuerpo que baila es un cuerpo pensante, núcleo del corpus teórico de la danza como bien explican en sus escritos Michel Bernard y Laurence Louppe, cuya renovación de la percepción

implica tanto al bailarín como al espectador de danza de hoy en día. Su poética de la danza trata del trazo que deja el movimiento danzado tanto en el cuerpo de quien lo crea como en el de quien lo percibe.

El cuerpo escapa a una única explicación o definición pues su simbología del lenguaje depende de su estado, de su situación en un contexto social y cultural específico como apunta Martínez Rossi en su ensayo sobre transculturación en el arte contemporáneo. El territorio corporal se inscribe en un «texto rizomático» tomando el concepto de Deleuze y Guattari, es decir, está en un espacio intermedio, móvil, en tránsito, que está escribiendo un discurso artístico contemporáneo pues el cuerpo en movimiento se convierte en texto que se lee, una partitura de movimiento que no vuelve a repetirse más. El cuerpo en la danza es un cuerpo en constante metamorfosis, en constante mudanza, es un organismo nómada.

Paul Valéry establece cuatro categorías para el cuerpo. La primera de ellas se centra en una relación de deseo y seducción entre el cuerpo y el mundo, recordando algunas teorías de la teoría de las artes escénicas sobre la seducción que ejerce en el espectador el cuerpo que está en la escena. También recuerda la importancia de la mirada del público sobre el cuerpo que baila, condicionada por su apetito, que lo transforma en objeto de deseo. La segunda categoría se relaciona con la apariencia corporal, con el narcisismo y el deseo de mantenerse joven a lo largo de los años, de negar la vejez, de ocultar la muerte al fin y al cabo. Una carrera perdida de antemano que los cuerpos que bailan conocen bien ya que, al pertenecer a un arte sin objeto material, que sólo permanece en la memoria de los espectadores que han seleccionado unas partes para recordarlas, mientras que otras se han despeñado en el olvido. El tercer cuerpo que propone Valéry forma parte del pensamiento y se acerca más a las ciencias médicas, mientras que el cuarto y último es un cuerpo relacionado con el espíritu y lo imaginario.

## 2.- Cuerpo y sociedad

El ser humano utiliza su cuerpo para relacionarse con los demás a través del gesto y del movimiento, el cuerpo se transforma en mediador simbólico entre los individuos. El objeto de conocimiento de la danza es el cuerpo y la mente del ser humano y se entiende que es un instrumento privilegiado de comunicación, imprescindible para la socialización. Para Michel Bernard el cuerpo es un organismo que nos da acceso al mundo a través de sus estructuras, funciones y poderes, por lo tanto, el discurso sobre el cuerpo nunca es neutro pues está bajo el influjo de las políticas culturales y las costumbres sociales.

La sobreexposición del cuerpo en nuestras sociedades modernas provoca que éste se plantee como un problema social. La actividad artística contemporánea ha dado un gran protagonismo al cuerpo durante el siglo XX al otorgarle un valor básico como mediador social y como muestra de identidad. Diferentes géneros artísticos se han acercado al cuerpo como objeto de investigación y han provocado la disolución de las fronteras entre las artes y la creación de nuevos modelos artísticos interdisciplinarios, pero en todos estos casos los intereses se focalizan en los aspectos políticos (identidad, postcolonialismo y género) y en la relación entre movimiento, cuerpo y cultura. De este modo, nuestra sociedad asume que el cuerpo es un producto sociocultural, tal como afirma el antropólogo Thomas Csordas.

Pero la relación entre el cuerpo y la danza desborda los espacios escénicos y, desde la década de los 60, la danza occidental se preocupa de implicar al público en sus acciones. Como explica Fischer-Litche, se forma una comunidad basada en la copresencia física entre bailarines y espectadores al abolirse la división entre los que observan y los que ocupan el escenario. Por tanto, el cuerpo del espectador pasa a ser cuerpo actuante, primero en el teatro, en el espacio artístico, y posteriormente en el espacio social real, eliminando fronteras entre lo estético y lo político. Se

fomenta el cambio de roles y por tanto, la búsqueda de espacios con carga social significativa para las nuevas realizaciones escénicas redefinen los espacios urbanos y naturales, construyendo comunidades sociales reales pero con una existencia muy corta, la del tiempo de duración de las estrategias escénicas. Los actos de los espectadores convertidos en actuantes influyen notablemente en la realización escénica, por tanto, sus cuerpos «son», no interpretan, no representan, y significan, irrumpe lo real en lo que se considera ficción. Esta persona que deja de comportarse como un «espectador domesticado», como diría Lepecki, no ha sido educado para romper las reglas del acontecimiento escénico y se ve involucrado en la acción aunque no lo decida conscientemente pues se ha roto la distancia entre el observador y el objeto-cuerpo-sujeto observado. Los principios de inmediatez y autenticidad desmoronan las dicotomías tradicionales de la puesta en escena y abre la puerta a la educación de públicos o escuelas de espectadores, pues su rol pasivo se ha tornado en participación con su propio cuerpo. Su presencia es performativa.

La idea del cuerpo del bailarín o bailarina como archivo propuesta por Lepecki como memoria de lo vivido, de lo experimentado, de lo bailado, conecta con la idea de coleccionar coreografías, de compilar movimientos pasados que se reconstruyen o recrean, que se actualizan. Esa idea del cuerpo como archivo se extiende al cuerpo del espectador que lee esas partituras de movimiento y guarda memoria de lo acontecido, saciando su deseo de archivo, de coleccionar experiencias.

En las artes escénicas lo que se presenta en el escenario es el resultado final de un largo e intenso trabajo. La formación de un bailarín o bailarina requiere de un esfuerzo continuo que dura muchos años. El coreógrafo necesita conectar con lo cotidiano, con la calle, para crear un foro de discusión social que contribuya al desarrollo de la comunidad y posibilite el acceso a la cultura a todos los ciudadanos. Se busca un contacto directo con la

esfera de lo social, y la Academia de las Artes Escénicas de España podría realizar una labor de concienciación a este respecto.

### 3.- Cuerpo y educación

La cultura y la educación están relacionadas íntimamente pues la educación permite conocer, apreciar y disfrutar de cualquier manifestación artística, y las políticas culturales deberían ir encaminadas a facilitar el acceso a la cultura a través de la educación en todos los sectores sociales. Los beneficios que el aprendizaje de la danza supone para la formación de los futuros ciudadanos no se limitan al aprendizaje de un nuevo lenguaje corporal, sino que consiguen mejorar todos los ámbitos del conocimiento y del desarrollo cognitivo y social. Se trata de una enseñanza socializadora para ayudar a la integración individual en esta sociedad tan compleja y cambiante en la que tenemos que vivir.

La danza es un ejemplo de trabajo en equipo y de respeto a la diversidad en su más amplio espectro de matices, valores que son fundamentales en el desarrollo de una sociedad democrática y solidaria. No se trata de hacer de los ciudadanos profesionales de la danza pues este arte no es sólo bailar, enseñar a bailar o coreografiar, únicos perfiles a los que la educación de la danza en nuestro país atiende. Se trata de educar en valores democráticos y de respeto a las diferencias, de construir juntos la sociedad trabajando en equipo, al convertir la enseñanza en motor del cambio social.

En los últimos años, la danza comunitaria o *community dance* se basa en la implicación de los artistas de danza que trabajan directamente con personas de una comunidad determinada. Se diferencia de otros tipos de baile participativo en que importa el contexto en el que ocurre, tanto el lugar como el perfil de las personas que practican la danza, tratando de adaptarse a sus creencias e inquietudes. Es decir, se trata de crear oportunidades para las personas independientemente de donde vivan, de

su edad, género, sexualidad, raza, discapacidad, nivel educativo o circunstancias económicas, para provocar que puedan cambiar sus vidas a través de la danza. Posiblemente los participantes no tienen aspiraciones de dedicarse profesionalmente a la danza pero se puede iniciarles en este camino. Otra de sus peculiaridades es que suele suceder fuera de educación obligatoria e incluye muchos estilos de danza diferentes como herramientas educativas y de socialización. Trata de explorar la capacidad creativa de cada uno de los participantes de diversos modos, y no necesariamente bailando en el espectáculo final que se monta entre todos cuando termina la experiencia. La actuación artística es dirigida por profesionales de la danza altamente cualificados, tanto bailarines como coreógrafos.

Todas las personas tienen derecho a tener vidas creativas y expresivas por medio de la danza pues todo el mundo tiene la capacidad de bailar, de expresarse, de participar y de contribuir a generar ambientes seguros y de apoyo en su comunidad. Sentirse parte de la comunidad puede cambiar la vida de las personas pues su experiencia de estar conectados con otros permite generar un sentido de pertenencia que da seguridad y define la propia identidad. También contribuye al desarrollo personal y social ganando en la construcción de la salud y el bienestar de los individuos en la sociedad. Bailar puede ayudar a construir comunidades más fuertes y a afianzar un mayor compromiso con programas sociales más amplios que abarquen otros aspectos económicos, sociales y culturales.

Gente bailando, expresando su vida, desafiando las normas estéticas, provocan una ampliación de la idea de danza y de lo que puede llegar a ser. Reconociendo la individualidad de los participantes se trabaja con ellos para que puedan encontrar su propia identidad al construir un clima de confianza, de seguridad. Los participantes son respetados y valorados por otros, se les permite crecer, desarrollar y construir relaciones positivas y activas dentro de sus comunidades.

#### 4.- Cuerpo y pensamiento

Como dice Rancière, para actuar hay que comprender. Comprender las razones de la situación por la que atraviesa la danza en estos últimos años, además de la conocida situación económica y social de crisis, se convierte en imprescindible para tratar de atajar los problemas que la asedian. La danza no cuenta con el reconocimiento social del teatro o de la música, ni mucho menos con el soporte económico o la infraestructura de otras artes en vivo. Es posible que se deba a la escasa presencia en los medios informativos y de difusión cultural, pues lo que no se conoce no puede gustar.

Otra explicación de esta consideración de la danza en nuestro contexto político y social podría ser que en pocas ocasiones las grandes figuras de la danza aparecen en los medios de comunicación para denunciar o servir de altavoz para dar a conocer algunos problemas que preocupan a la profesión, contrastando con la actitud de figuras mediáticas de otras artes escénicas a las que estamos acostumbrados a ver en actos públicos. O quizá porque la mayoría de las personas que se dedican a la danza somos mujeres, y se continúa pensando, como ya sostenía Platón hace más de dos mil años, que unas enseñanzas son más elevadas que otras porque se ocupan del alma y no del cuerpo, y dictamina que la danza se ocupa del cuerpo. Tal vez sólo podría decir esto alguien que no ha bailado nunca. ¿Platón bailaba? Parece que esta idea de relacionar el cuerpo como algo opuesto a la mente todavía está vigente en nuestro imaginario cultural. Parece ser que los bailarines nos ocupamos de cultivar el cuerpo y dejamos a la mente olvidada. Nada más alejado de la realidad. Han tenido que explicar desde otras disciplinas científicas que esa división cristiana entre el cuerpo y el espíritu, la mente, la razón, o como quiera que se le haya llamado a los largo de los siglos, no es más que una reminiscencia religiosa que va desde la filosofía griega hasta la raíz de las creencias en la reencarnación en cuerpo y alma del Antiguo Egipto. Pero esta creencia todavía influye en

algunos ámbitos de nuestra sociedad, como por ejemplo en las estructuras de la educación.

Por lo tanto, transformando el sistema educativo es posible cambiar la sociedad pues la danza se convierte en una herramienta de pensamiento sobre el cuerpo-sujeto, sobre el contexto político, cultural y social, sobre el mundo.

# La percepción actual de la estética teatral

Por Enrique Herreras  
Profesor de Filosofía y crítico

La reflexión estética ha estado relacionada, tradicionalmente, con las artes plásticas. Desde esta situación, el objetivo del presente trabajo se sitúa en la valoración de las artes escénicas como portadoras también de un buen material para la especulación estética. La prueba es que han sido muchos los filósofos que, a lo largo de la historia, se han ocupado del hecho teatral para ayudar a vislumbrar su especulación filosófica. Si bien es verdad que ha predominado en el ámbito teórico del teatro la percepción desde la crítica, o en todo caso, desde la semiótica, también es cierto que tanto estudiosos y críticos, como directores, autores y actores, han proporcionado un material teórico y filosófico que habría que recuperar y reinterpretar.

El problema es que el mundo del teatro lleva algún tiempo alejándose de esta tradición. Y esto lo señalo siendo consciente de que esta indagación va a contracorriente de mayoritaria. Un teatro que lleva tiempo haciendo un gran esfuerzo no por ofrecer a la sociedad material de este tipo (teórico y práctico), sino por olvidarlo, para entrar, por derecho propio, en la cultura del espectáculo. La consecuencia más clara es la pérdida del prestigio intelectual<sup>1</sup>. En todo caso, ha entrado en ese ambiente

---

<sup>1</sup> Es evidente que las artes plásticas han prestado mucha mayor atención al aspecto teórico,

contemporáneo que ha devenido en la más plural de las situaciones, lo que ha permitido un florecer sin precedentes ni criterios. El relativismo ha llevado a un punto sin retorno del que es necesario salir desde una recuperación del criterio. Incluso el teatro con más envidia ha dado un vuelco en algunos aspectos. Tan es así que las reflexiones y manifiestos de otros tiempos se han convertido en repeticiones rituales; la rebelión, en un procedimiento; la crítica, en retórica, y la trasgresión, en ceremonia. Pero, al mismo tiempo, la saludable ruptura de la posición posmoderna de algunos dogmatismos de la vanguardia, se ha convertido, finalmente, en el arte escénico (no muy lejos de otras artes) en lo que G. Lipovetsky<sup>2</sup> denomina «era del vacío» o «imperio de lo efímero».

Por el contrario, habría que volver a reivindicar que la estética teatral es un aspecto primordial de la apreciación del arte escénico y un elemento indisociable del propio teatro como arte. Porque reflexionar —he ahí la tesis principal— sobre el *orbe estético* del teatro nos ayuda a percibir mejor los dilemas y problemáticas abiertas por la escena. Para adentrarme en estas arenas, a veces movedizas, y a veces seguras, será preciso —soy consciente de ello— partir de un discurso sobre el arte dramático que es inseparable de las teorías sobre el arte en general.

Este tema precisará de unas conclusiones que nos acerquen a los nuevos retos para la escena que se han conformado en este recién iniciado siglo XXI, donde renovados aires están barriendo la última época y, a la vez, van abriéndose a un futuro todavía lleno de incertidumbres. Y por ello mismo, las conclusiones serán indefinidas. Indefinidas porque quedan abiertas, ya que,

---

y ello mantienen un mayor prestigio, y ello no ha mermado al mercado, al contrario, lo ha alentado.

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky es un interesante sociólogo francés que ha sabido dar cuenta de nuestro mundo posmoderno, con títulos tan significativos como *La era del vacío*, *El imperio de lo efímero*, *La moda y su destino en las sociedades modernas* y *El crepúsculo del deber*, todos ellos publicados en Anagrama.

en efecto, siempre es muy dificultoso llegar a conclusiones estando insertos en un presente; pero también definidas, porque se defiende la necesidad de encontrar criterios dentro del pluralismo reinante.

## 1.- La condición de arte

Al fin y al cabo, el espectáculo, la escena, implica su referencia estética. Y la necesidad de la estética en el escenario se debe a que esta es imprescindible para lograr que el acontecimiento dramático confirme su condición de arte. Porque la historia del teatro, como he dicho, está llena de aportaciones a la estética. Y eso es lo que quiero reivindicar, además de reencontrar algunas manifestaciones que están aconteciendo en la actualidad, sobre todo algunas de las más divergentes con el espíritu posmoderno dominante.

En este sentido, el objetivo sería pensar el teatro «como acontecimiento y zona de experiencia», como bien dice Jorge Dubatti<sup>3</sup>. Sin embargo, no voy a seguir el camino por el que deambula el teórico argentino, y que denomina Filosofía del teatro, tampoco por el campo de la señalada semiótica, sino dar cuenta, como dice Juan Mayorga, de que «el teatro piensa, y el teatro da que pensar»<sup>4</sup>.

Porque si asumimos que el teatro occidental nació en Grecia, es obvio que contó, desde muy pronto, con un cuerpo teórico. Concretamente, la *Poética* de Aristóteles quizá haya sido a través de los siglos –y lo es todavía– un texto de obligado conocimiento. El hecho de que el teatro fuera en Grecia una creación, a su vez existencial y política, conlleva una serie de consecuencias que lógicamente dieron pie a numerosos debates. Luego, a lo largo

<sup>3</sup> Son interesantes algunos textos de este teórico argentino, como *Filosofía del teatro I. Convivencia, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, y *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

<sup>4</sup> (2011) “El teatro piensa; el teatro da que pensar”, en *Primer Acto*, nº 337, pág. 16.

de los siglos, los sucesivos «ismos» tuvieron sus correspondientes teóricos en el orden estético.

La estética teatral estudia específicamente las manifestaciones teatrales desde el punto de vista de lo sensorial, lo sensible, lo que percibimos a partir de lo que vemos, de lo que escuchamos (la música, la palabra), pero también de lo que leemos, por ello es hora de relajar la polémica sobre texto y representación, los dos aspectos están ligados al teatro. Y tanto directores como autores han aportado su granito de arena a la percepción de dicha estética. Bertolt Brecht, por ejemplo<sup>5</sup>, que aúna los dos aspectos, declara que examina el teatro que practica en función de su lugar dentro de la estética, o al menos precisa esbozar los contornos de una estética que se puede pensar desde cierto tipo de teatro.

Recordemos también que, por un lado, aparece la estética como representación, a raíz de una consideración que me parece fundamental para comprender el teatro contemporáneo y que se desarrolla sobre todo cuando Stanislavski habla claramente de un «teatro del arte». A partir del maestro ruso, se reivindica al actor como sujeto y creador artístico. Después llegarían las aportaciones de corte antropológico de Artaud, Grotowski y Barba, a las que se puede añadir la posttextualidad de Kantor, o el hibridismo de Brook, unidas a búsquedas de nuevas textualidades como las de Pirandello, Beckett o Koltés, o incluso Buero Vallejo o Miller<sup>6</sup>, en las que hay una coherencia entre la forma y el fondo.

---

<sup>5</sup> En el Prefacio de *Pequeño Órganon para el teatro*.

<sup>6</sup> Como señalo en mi libro *Una lectura naturalista del teatro del absurdo* (Colección Teoro Siglo XX, Universidad de Valencia, 1996), buena parte del teatro de vanguardia persigue los mismos objetivos que el mejor teatro naturalista, es decir el reflejo de la realidad. Lo que cambian son las formas, las poéticas.

## 2.- ¿Qué es la estética?

Pero llegar a estas conclusiones no significa aclarar la situación, ni entrar en terrenos seguros, sino que requiere de un esfuerzo de búsqueda, de replanteamiento, como deja claro Marc Jiménez al señalar <sup>7</sup> que «hace tan sólo unos veinte años, el término ‘estética’, empleado para designar la reflexión filosófica sobre el arte, aparecía como prematuramente envejecido». El problema es el objeto mismo estudiado, el arte. Existen obras de arte, la mayoría de las contemporáneas, que no tienen ninguna propiedad estética. Esto viene de la tradición abierta por Duchamp, quien demostró que el arte podía darse sin tener nada que ver con la estética. No tenía razón, su propia obra abrió un camino estético: había pensamiento detrás de su propuesta, no era gratuita.

Si bien, en los últimos años, la estética ha posibilitado el pensamiento de la crisis del arte, en realidad es esa su tarea, es decir, pensar el arte, e, incluso, pensar su propia muerte, como hace Arthur Danto<sup>8</sup>. Recordemos que, para el filósofo analítico, estamos en un periodo posthistórico, porque el arte se ha convertido en una especie de juego que significa algo así como «ya no importa lo que hagas»<sup>9</sup>. Hoy puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. El eje es que la *representación* se ha trasmutado en *expresión*. Sin embargo, el que los artistas expresen sentimientos no deja de ser más que un hecho, y no puede ser la esencia del arte. Así, pues, como sigue diciendo Danto, «el éxito de la teoría expresiva del arte es al mismo tiempo el fracaso de la teoría expresiva del arte»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> En sus primeras líneas de *¿Qué es la estética?* (Barcelona, Idea Books), un libro fundamental para introducirse en este campo.

<sup>8</sup> Idea expresada tanto en su artículo “El final del arte” (El Paseante, Madrid, 1995, núm. 22-23) como en su libro, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

<sup>9</sup> En “El final del arte”, pág. 54.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 50.

En todo caso, cuando nos perdemos en desencantos, o nos vemos impotentes por la complejidad de nuestro mundo actual, lo mejor es volver a los orígenes. Y el primero que definió este concepto fue el filósofo Baumgarten. En concreto, en su *Aesthetica*<sup>11</sup>, la denomina como la «ciencia del conocimiento sensible del objeto». Desde el punto de vista etimológico, *aisthêsis* significa a la vez la facultad y el acto de sentir (percepción y sensación). Por ello, la importancia de la sensación y de la percepción nos invita a interesarnos por la dimensión cognitiva del acto de recepción: ¿Qué tipo de trayecto hace el sujeto perceptor y por qué? Por otra parte, si consideramos la estética como «filosofía y ciencia del arte», estudiar una estética necesita interrogarse sobre las bases filosóficas que la fundan, es decir, explorar los campos del saber que alimentan las reflexiones filosóficas del artista sobre el mundo, y a partir de ahí sobre todo lo humano, que configuran cierto tipo de representación de lo real.

### 3.- La necesidad de definir el arte

Una vez dicho esto, ya podemos volver a Danto con mayores argumentos, ya que es preciso comprender muy bien qué significa la señalada muerte del arte, que no es otra cosa que la pérdida de criterios para valorar la obra de arte. Por ello, más que hablar de la otra vida de la estética, y por tanto del arte, habría que hacerlo de nuevos criterios que no rompan con el pluralismo<sup>12</sup>, criterios que aúnen lo común de distintas poéticas. El propio Danto realizó, poco antes de su muerte, un esfuerzo en este sentido<sup>13</sup>, al precisar definir el arte. Para ello no tuvo

---

<sup>11</sup> Para adentrarse en su pensamiento de Baumgarten se puede ver la selección que se realiza en el libro *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*, publicado por Alba Editorial.

<sup>12</sup> Nuestra época es más tolerante que otras y admite la convivencia de estilos, el problema viene cuando esta actitud se queda en un pensamiento único: el abandono de la realidad, adornado con diferentes formalidades.

más remedio que plasmar una historia del arte para encontrar lo común, lo que siempre está ahí encerrado dentro del concepto.

Así, pues, si en el arte contemporáneo se ha producido una crisis de legitimación, podríamos ver a esta de otro modo, ya que dicha crisis estimula la reflexión sobre el arte.

La cuestión es tomar conciencia de los desafíos, de los debates y mutaciones puestas en juego, sin salirnos de la consideración del teatro como arte. Ese es el objeto, partir de un planteamiento estético para que la filosofía desafíe al teatro, y el teatro desafíe a la filosofía. Y, de paso, se recupere el señalado prestigio.

Sin embargo, no podemos comprender el sentido actual de la estética teatral sin recuperar la dialéctica entre realismo y vanguardia. Una guerra de la que ha surgido mucha sangre práctica y teórica. Una guerra que se ha podido pacificar, en parte, por la denominada posmodernidad. En parte, subrayo, porque sigue abierta en las últimas manifestaciones teatrales, incluso en las denominadas *posdramáticas*.

#### **4.- Nuevas aportaciones a la estética**

A pesar de los pesares, todavía encontramos aportaciones a la estética tanto en lenguajes que siguen líneas convenciones, como ocurre con algunos neorrealismos, o nuevos modos de entender la comedia, y también la amplitud de horizontes que abren asuntos tales como la reconsideración del texto dramático como valor esencial o la utilización progresiva de nuevas tecnologías, además de la plasmación atmósferas escénicas no sujetas a la linealidad narrativa de los sucesos, valiéndose, para ello, de nuevos modos de delineamiento de los personajes.

Podemos también hablar de experiencia actuales que nos conducen a un teatro cardiovascular, donde la historia pierde

---

<sup>13</sup> Con la publicación del magnífico libro *¿Qué es el arte?*, publicado por Paidós Ibérica, 2013.

importancia, en beneficio de otros elementos del espectáculo; o se renuncia a la tensión generada por el conflicto y la consiguiente espera de su resolución. Esto es magnífico siempre que no sea una mera innovación por la innovación, o una moda. Me temo que esto último es lo dominante, la sustitución de una filosofía por la búsqueda de la plasmación de meros antojos formales.

## 5.- Estética de lo traslúcido

De todos modos, hay que seguir buscando prácticas (que las hay) que vayan a en direcciones divergentes a las predominantes. En este sentido me gusta la percepción de Xavier Puchades cuando descubre <sup>14</sup> una dramaturgia que anda por las ramas hacia la realidad, es decir, creadores que se desvían o dan rodeos mientras se expone algo sobre un asunto. Se trata, como dice Puchades, de pasear, sin tomar atajos, para así poder observar y dejar siempre, para más tarde, llegar a un destino<sup>15</sup>. Porque si el teatro se define por la representación de una acción y unos personajes, es por dicho camino por el que se han producido mayores aportaciones estéticas a abrir diversos caminos para reconstruir la realidad<sup>16</sup>.

En este sentido, y por seleccionar, sigue habiendo mucha materia para la especulación estética, como las puestas en escena de Calixto Bieito o de Miguel del Arco, así como el teatro posdramático de Angélica Lidell<sup>17</sup> y su modo de expresar la violencia

---

<sup>14</sup> En su artículo “La realidad por las ramas”, publicado dentro del libro *Teatro y realidad*, coordinado por José Monleón y Nel Diago, Colección Teatro Siglo XXI, Universidad de Valencia, 2002.

<sup>15</sup> Puchades selecciona en su estudio a tres autores: Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga y Rodrigo García.

<sup>16</sup> No quiero decir que todo el teatro tenga que buscar la realidad, pero dicha búsqueda ha sido una de las aportaciones más importantes del teatro al pensamiento.

<sup>17</sup> Estoy poniendo ejemplos que nos señalan que el arte no ha muerto, que podemos encontrar criterios para seguir hablando de arte, pero en ningún momento trato de cerrar el paisaje.

poética. Otro camino interesante y que recojo de Sanchis Sinisterra, pero que podría amplificarse a otras muchas experiencias, es lo que Elisa Franceschini<sup>18</sup> denomina «estética de lo traslúcido». La base está en el concepto de lo «traslúcido», lo que deja pasar la luz sin dejar ver claramente las cosas, lo que permite romper con la transparencia de los mensajes evidentes que mantienen la pasividad del espectador. He ahí la peana para entender este modo de concebir el arte que precisa de un espectador activo. Pero, para que ello acontezca, para solicitar su participación, hay que modificar sus códigos perceptivos e invitarle siempre a interrogarse. Y para modificar los mecanismos de recepción a los que está acostumbrado, el espectador necesita someter las fronteras teatrales a una desestabilización permanente, lo que implica un cuestionamiento sistemático de la matriz dramaturgica clásica. En este planteamiento, la formalidad artística se adapta a dicha complejidad, pero sin dejar de seguir interpretando la realidad (la *mimesis*).

A eso se añade otro elemento fundamental: la renuncia a la omnisciencia del autor que quiere compartir con el receptor el aspecto enigmático de la realidad. Me parece un exceso decir eso, porque la idea de que el personaje se rebela contra su autor, de una realidad que sube a escena escapando a la «omnipresencia» del dramaturgo, creo que es una ficción. El problema no está en la «omnipresencia» del creador, sino en la sujeción de su imaginario a los hábitos y a los dogmas que lo privan de libertad.

De todos modos, es muy valiosa esta percepción desde la reflexión estética. También lo que ello conlleva, como la apuesta por la fragmentación, la dispersión y la polisemia. Pero la cuestión principal es que la distorsión y la sustracción no signifique abandono del papel básico del arte, sino ampliar sus horizontes.

---

<sup>18</sup> Dicho estudio está en el libro que he coordinado y que todavía está pendiente de publicación. Se titula *Lo fingido y lo verdadero en José Sanchis Sinisterra. Estética y teoría de la recepción*. En concreto, el capítulo que me refiero es «La estética de lo traslúcido en el teatro de J. Sanchis Sinisterra».

A fin de cuentas, la «estética de lo traslúcido» no es la «estética de la opacidad»: la luz pasa. Y esa luz tiene doble origen. La primera, la del autor, es incompleta, pero también múltiple. La segunda luz, que pasa a través de lo borroso del texto, es la luz que el receptor lleva a la obra mediante un trabajo de reconstrucción y de desciframiento, aunque esa progresión «traslúcida» no desemboca en respuestas definitivas.

## 6.- El enigma de la mimesis

En suma, lo fundamental es la continuación de la mimesis que parecía desaparecida ya por completo a raíz de las ideas posmodernas; la continuidad desde perspectivas diferentes. Porque el problema no es solo mostrar la realidad humana, sino con qué finalidad se muestra.

Por ello debemos de resaltar a ese grupo de creadores que si bien son deudores de algunas reflexiones posmodernas, no han entrado en el mar del «todo vale», del final del arte (Danto) y tampoco en el sentido habitual de de-construcción (Derrida). No, en ellos dicho concepto adquiere el significado de desmontar algo que se ha de edificar. Porque desmontar no siempre se realiza para destruir, sino también para comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y articulan las piezas, cuáles son los estratos oscuros que lo construyen, y cuáles son las fuerzas no controladas que obran ahí.

Esta percepción tiene que ver de nuevo con la verdad de la obra de arte, aunque sea una verdad que, como decía Adorno, pueda tener un sentido frecuentemente impuro, escandaloso e, incluso, incomprensible. Porque la obra de arte presentará siempre aspectos contradictorios, además de llegar a terrenos donde no llega la razón. Y la noción más adecuada para captar la esencia del arte, desde un punto de vista cognitivo, es la de «enigma».

En este contexto, sería de nuevo justificable la tesis de un determinado tipo de arte como fuente de conocimiento y de una

«*filosofía artística*» donde quedase superada la tradicional oposición entre poética y filosofía, siempre y cuando se perciba en toda su intensidad el papel de cada campo.

Una afirmación que nos retrotrae a G. Vico: el vínculo entre el mundo y el lenguaje es un vínculo metafórico, creador. Es la idea de que el arte está enraizado en la experiencia primigenia de la vida y que con él se accede al mundo humano del sentido. Porque la belleza no puede ser considerada como un valor separado del conjunto de valores que contiene la vida. O lo que es lo mismo, la poesía es primera respecto a la filosofía, o más aún, «la razón poética» (María Zambrano). O como dijera Hölderlin, «la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje.»<sup>19</sup>

El arte, pues, es una forma de conocimiento y no de embellecimiento. Tampoco es solo cuestión de sentimiento, ya que el placer estético tiene que ser un placer inteligente. El asunto estiba en no confundirlo con filosofía, sino en mantener su modo de aportar conocimiento, pero sabiendo que comunica el *lógos*, entendido como palabra o razón, con el *pathos*, entendido como afectividad. Porque la visión de una obra de teatro (lectura incluida) no es únicamente experiencia vivencial, sino una dimensión comprensiva del mundo. El teatro se redefine, pues, dentro de la razón *logopática*<sup>20</sup>.

Así pues, y ya como conclusión indefinida, urge perfilar en el teatro una actitud y empeño que vaya más allá de necesarias reivindicaciones, del diseño de necesarias políticas públicas, de necesarias búsquedas de público, de necesarias estructura empresariales, de necesarios buenos textos, de necesarias puestas en escena técnicamente perfectas, etc., pero que también se centre en la recuperación del señalado prestigio, en su sentido amplio,

<sup>19</sup> Citado por Heidegger en su obra *Arte y poesía*, México, FCE, 2001, p. 140.

<sup>20</sup> Recojo este término de J. Cabrera expresado en su libro *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través de análisis de películas*, Gedisa, 1999.

es decir, de su significado de exposición de por qué el teatro es valioso para la sociedad, de por qué de la necesidad de su protección. Y ello no se puede realizar sin la reconsideración del teatro como arte.

Algunos de los ejemplos expuestos, así como otros muchos que dejo al libre albedrío del lector, muestran que no todo está perdido, que siguen habiendo indicios de que el final de arte no es del todo cierto, aunque tengamos, por el momento, pocas señales si entramos en el ambiente dominante, en el mar diario de las representaciones teatrales, y también en las otras manifestaciones artísticas.

# Algunas consideraciones sobre el autor y el texto teatral

Por Adelardo Méndez Moya  
Autor e investigador teatral

La Academia de las Artes Escénicas de España, institución tan necesaria como relevante, presenta su Libro Blanco, esencial propuesta de meditación, de diálogo y de debate permanente de nuestra asociación. Se me ofrece la posibilidad de aportar o intervenir en él, algo que acepto con orgullo y que llevo a cabo mediante las siguientes reflexiones... que ojalá resulten aceptadas y compartidas, o cuestionadas y revocadas. Tanto el acuerdo como la discrepancia son la carta de naturaleza esencial de nuestro colectivo, paradigma de actividad plural e inquietud intelectual, en su constante evolución.

Estas notas tratarán sobre el autor teatral y la pieza espectacular, sobre ciertas cuestiones relativas a ambos que, según mi parecer, merecen atención, desde una perspectiva del hoy y del aquí y, por ello, me decido a compartirlas. Alguna consideración podrá parecer extraída del manual de Pero Grullo, mas me parece útil recordarla y mantenerla como referencia de no recomendable olvido u omisión.

En principio, aclarar que prefiero utilizar el término «autor» sobre «escritor». El autor imagina, crea o recrea, elabora en su mente y, luego, expresa todo ello en palabras. Es decir, no se limita a lo último, al mero escribir. Se produce un amplio y fundamental proceso intelectual (idear, estructurar, desarrollar,

redactar, reelaborar, modificar, madurar, corregir...) previo a la plasmación escrita definitiva. Del mismo modo, en el presente contexto, recurriré al calificativo «teatral» de forma específica, en lugar de acudir a «dramaturgo», «comediógrafo», «autor trágico», etc., como expresión generalizadora, en tentativa de aunar y no precisar detenerme en particularidades fenoménicas de escaso o nulo interés. Y lo propio se aplica a la distinción genérica: autor/autora... Por funcionalidad, agrupo a todos y a todas bajo el término «autor». Dicho esto, sin más, entro de lleno en el asunto.

El autor teatral es el origen de todo acto escénico. Parte de cero, de la idea inconcreta y del papel en blanco para realizar su propuesta espectacular. Su necesidad de comunicar, de expresar, de compartir es el punto de partida sobre el que se erige todo espectáculo. El resto de participantes en él —directores, actores, escenógrafos, iluminadores...— arrancan, en mayor o menor medida, del autor y de la pieza concreta, bien para montar lo expresado, bien para modificarlo, decodificarlo, destruirlo y mostrar una realidad escénica distinta a partir de ahí.

El autor escribe por necesidad y por voluntad. Esa necesidad ya mencionada de comunicar su punto de vista sobre aquello que le motiva, que le inquieta, que le conmueve, que le fecunda provoca el estímulo inicial que desemboca en la creación del texto. El autor teatral siente la irrefrenable exigencia de dar a conocer, de ofrecer a reflexión y debate aquello que le agrada, que le alegra, que le entristece, que le preocupa, que le indigna, que le conmueve... a los demás, que se verifican en el público, en los potenciales espectadores que asistirán a la puesta en escena o leerán la pieza publicada. Y por voluntad, debido a razones evidentes. Esta voluntad exige, como esencia endémica de tal ejercicio, proceder a elegir. El autor se siente bombardeado por temas susceptibles de tratarse en forma de pieza teatral: asuntos y motivos procedentes de su propia experiencia vital (autobiografía), de la realidad a la que asiste o le es referida por algún testigo,

de noticias y sucesos dados a conocer por los medios de información y comunicación, de lecturas y visionados –libros, espectáculos escénicos, películas, documentales, etc. El caudal es infinito. Y por ello y desde él se debe elegir. Se trabaja sobre lo que se decide, sobre lo que se quiere. Se opta por unas ideas o temáticas en detrimento de otras que se abandonan. De igual modo, los tratamientos, tonos, sistemas, estructuras... se eligen en función de los deseos y enfoques del autor, que los orienta hacia los objetivos y alcances que se propone alcanzar. Por lo demás, en el proceso interno de creación textual no existe imposición externa que condicione el resultado más que aquellos que el propio autor se quiera imponer. La libertad es total. Sus elecciones, todas sin excepción, resultan legítimas y dignas.

Esa libertad es y debe ser inexcusable e irrenunciable. Los límites sólo los establece él mismo. Entre los muchos aspectos a los que atiende en el acto y momento de elaborar su pieza teatral se pueden hallar dos condicionantes externos que contribuyan (con carácter más o menos decisivo) a decantarse por ciertas opciones en lugar de por otras.

Por un lado, el público, el espectador, el receptor. ¿Qué le interesa? ¿Qué le hará disfrutar y/o reflexionar? ¿Qué le atrae, qué le repugna o qué le impele a sentir? El captar espectadores, el despertarles interés resulta básico. En atención a ello, se puede y se debe recurrir a ofrecerles un tejido espectacular diferente, si no opuesto, al que ya tiene en las pantallas de casa, donde lo esencial se imponga a lo superfluo, donde la provocación o la disidencia del sistema estén presentes, donde se le enfrente a sus limitaciones aceptadas... Hay que divertir y que incomodar, que despertar la risa y el dolor... Desde lo accesible (aquel teatro que no se comprendía, «contra el público», creo que pasó a la historia, si es que alguna vez llegó a cuajar), proponerle temáticas, fórmulas y sistemas que le interesen, que le apasionen, que le inquieten... que sean compartidos con los creadores y con quienes intervienen en todo el conjunto del acto escénico. Se impone

abordar sin temor ni complejos toda clase de problemáticas y realidades, tanto propias como universales, actuales y de todo tiempo. No se debe ser amable o agradable en exceso, ni lo contrario, con el espectador, para quien ir a una representación teatral ojalá resultara una fiesta, un rito de comunicación activa que le indujese a extraer sus conclusiones propias una vez se abandona la butaca correspondiente tras caer el telón, y que le afectara de cualquier modo excepto con la indiferencia.

Y por otra parte, quienes completarán la propuesta textual, quienes la pondrán en pie, quienes posibilitarán llevarla a término, es decir, productores y empresarios, directores, intérpretes, etc. Una colaboración estrecha con éstos, ¿resultaría posible? ¿Y deseable? Así mismo, ¿se percibe buena predisposición hacia el autor español en activo<sup>1</sup>? Más adelante retomaré este tema.

Al autor se le suponen diversos rasgos deseables para el feliz desempeño de su labor. Características como sensibilidad y talento resultan consustanciales al hecho de generar cualesquiera actividades artísticas de creación. También oficio y amplio conocimiento, en particular de la historia y de la realidad teatrales, merced a lo cual se pueda elegir sobre vías, formas y métodos ideales para transmitir lo que se desea, tanto desde el respeto y la continuidad como a través de la ruptura y la transgresión.

Otra condición susceptible de ser atribuida al autor suele resultar la de su función social. ¿Existe en realidad? ¿Importa? En mi opinión (con todos los matices que se quiera) sí, aunque no en todos los autores, ni con iguales intensidad y relevancia. Desde la premisa consistente en el carácter opcional y voluntario, nunca exigible ni mucho menos obligado, de tal condición, una posible aproximación a su caracterización como tal podría ser su calidad de cronista y crítico, desde la observación, la

---

<sup>1</sup> Más allá de los ámbitos territoriales con idioma propio, en que instituciones y estamentos públicos autónomos potencian, difunden y promueven creaciones y espectáculos en su lengua.

reflexión y sus propuestas, sobre el papel y sobre el escenario, de regeneración o cambio (explícitas o implícitas) de la sociedad en que vive, extensiva a sus coetáneos, en la que todos se hallan inmersos.

De acuerdo con lo dicho (y otros muchos aspectos que obvio), el autor teatral compone su obra, crea su pieza. El texto teatral reúne una serie de características propias que lo definen como tal, en distinción respecto a otros, llamémosles, géneros de escritura creativa, como la narrativa (comparten discurso de la acción que evoluciona, y, por norma general, cuentan una historia; se distancian en muchos aspectos constitutivos fundamentales, como la presencia o ausencia de descripciones prolijas y detalladas, extensión, sistema expresivo...) o la poesía, y las diferencias resultan tan numerosas como sabidas, por lo cual no me detengo en ello. Tienen en común rasgos como la concreción, la musicalidad y la capacidad de evocación, entre otros. La particularidad esencial del texto teatral consiste en su vocación escénica. La obra de teatro se concibe y elabora para ser contrastada desde las tablas con el público. El montaje resulta su auténtica, y última razón de existir. Por ello debe contar con los ingredientes que permitan su verificación como espectáculo. Toda obra de arte teatral contiene en potencia los elementos necesarios para su montaje. ¿Qué requisitos se pueden exigir a un texto para atribuirle su condición de teatral? En pureza absoluta, la voluntad del autor orientada a tal menester. Por demás... Podríamos enumerar, en incompleta relación, la coherencia interna, la verosimilitud y naturalidad (que no naturalismo) del discurso ficcional o su opuesto (depende de las intenciones), la construcción y caracterización de los personajes, la estructura dramática adecuada a cada caso, la existencia y establecimiento del conflicto –no obligatorio, aunque recomendable–, la capacidad de transmitir, la eficacia y acierto de los diálogos... En síntesis, que sea representable... O lo contrario. Todo (o casi) está permitido. No entro en más aspectos internos del

texto teatral porque éste no me parece el lugar y, no menos importante, porque otras personas han reflexionado sobre ello en ocasiones anteriores y con más acierto y exactitud que los que yo pueda alcanzar, y a ellos remito<sup>2</sup>.

No obstante, y a su vez, el texto teatral es, en sí mismo, una obra de arte literario. No resulta dicho carácter su finalidad directa, pero aun de forma subsidiaria, su verificación como praxis de literatura es evidente e incuestionable. Como tal, ofrecerá los elementos que posibiliten y permitan su lectura, de suerte que el lector capte tanto la esencia, el argumento y la acción como aquellos detalles necesarios (gestuales, reactivos, de entorno físico, espacial y temporal, si se requiere...) que completan y complementan el decurso oral desarrollado por medio de los diálogos. En definitiva, que el receptor pueda imaginar y recrear en su mente aquel espectáculo latente implícito en el texto.

Del mismo modo, el texto es lo que permanece. El espectáculo, por definición y espíritu, resulta efímero. El texto perdurable. La obra escrita se constituye en el elemento referencial, en aquello que la memoria del receptor, individual y colectivo, puede cotejar tras la asistencia a un montaje. Además, en no pocos casos, la publicación resulta la única salida que halla el autor para transmitir el resultado de su labor, ya que gran número de piezas se editan sin llegar a conocer las tablas. A estas razones obedece que la inmensa mayoría de los estudios teatrales existentes versen sobre textos, más que los menos objetivables

---

<sup>2</sup> No me extenderé en los muchas y valiosas aportaciones sobre el particular de autores como Sanchis Sinisterra, Jesús Campos o Antonio Onetti, entre otros, así como en compendios de entrevistas y testimonios –como el imprescindible volumen *Dramaturgia española de hoy* de Fermín Cabal, Madrid, Ediciones Autor, 2009–. No obstante, por su relevancia, por tratarse del trabajo más amplio, profundo y genérico dedicado a la escritura teatral, creo que merece destacarse el fundamental y acertado *La escritura dramática* de José Luis Alonso de Santos (Madrid, Castalia, 1998), así como la precisa síntesis, amén de extenderse a todos los aspectos y las especialidades del hecho escénico, que nos ofrece el mismo Alonso de Santos en su *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007.

y recurribles espectáculos.

De vuelta al texto espectacular, y sin alejarme de esta simplificación extrema (¿tal vez excesiva?) en que me muevo, podríamos acordar un esquema elemental que, en esbozo sintético máximo, define y caracteriza el objetivo de estas líneas:

Mentira + técnica + lenguaje = teatro

Antes de alarmar a nadie, apuntaré que «Mentira» resultaría sinónimo de «convención», entre quienes dan forma y vida al espectáculo y aquéllos que lo reciben. Lo que sucede sobre el escenario se sabe que no es real, mas de forma implícita se acuerda con el espectador considerarlo un trasunto de la realidad, en la medida en que la propuesta lo requiera, o un sustituto (aun parcial y temporal) de ella. La ficción se constituye en realidad en sí misma. Por «técnica» me refiero (aquí se impondrían unas palabras relativas a todos los constituyentes del acto escénico. Me limitaré a lo tocante a la pieza escrita) a los procedimientos utilizados para el máximo alcance y desarrollo de la acción o «mentira»; esto es: estructuras, ritmos, tonos... Tratamientos (realismo o sus variantes y contrarios)... Géneros a los que se recurre (comedia, drama, farsa, tragedia, etcétera). Y en cuanto al «lenguaje» –y me reitero en mi dedicación exclusiva al texto teatral–, abarca todos los registros del espectro: la caracterización verbal y psicológica de los personajes, expresa en los diálogos; sus distinciones y diferenciaciones de nivel a través de la definición lingüística; la precisión y funcionalidad de las acentuaciones, si las hay, etc. Y este elemento indispensable resulta la herramienta específica propia del autor, que es quien más, mejor y con mayor rigor lo utiliza y adecúa a las diferentes necesidades. Las llamadas gramáticas espectaculares, los efectos visuales y acústicos, etc., corresponden a otros especialistas, otros profesionales de lo escénico. Pero el lenguaje en sí, el verbal y el

escrito, se integra de lleno en el ámbito de la autoría.

Y, a propósito de profesionales, llegamos a la interrelación profesional que se genera en el panorama de lo escénico, en especial a la que se establece entre el autor y el resto de integrantes del espectáculo. Procederé de menos a más, en tanto creo más efectivo y útil abreviar y limitarme a mencionar (o ni eso) a aquellas especialidades en que apenas contactan con el autor, para detenerme algo en aquellos con quien se produce mayor y más decisiva relación.

El autor no interviene en la creación de espacios escénicos. En el texto podrá sugerir atmósferas, indicar connotaciones, además de precisar los lugares en que se desarrolla la acción dramática. Pero, a no ser que asista a ensayos y exponga su opinión (en el caso de que se le permita y, aún más, se le haga algún caso), de ello se encargan escenógrafos, diseñadores de iluminación, constructores de atrezzo... Con los intérpretes sucede algo bastante similar. Salvo su expresión de preferencias por nombres determinados (al inicio del proceso de puesta en escena) o alguna sugerencia –no siempre atendida– de actitud en algún momento concreto de ensayos, su intervención es irrelevante, cuando no inexistente. De ello se ocupa el director de escena. Como debe ser.

Horas y horas, torrentes de páginas y tinta se han invertido en comentar, analizar, debatir sobre la relación existente entre el autor y el director. En discusión comparable a aquella que pretende establecer que fue primero, si la gallina o el huevo, cada cual tiene sus opiniones, sus argumentos y sus razones, más convergentes o más opuestas... Esto debe abordarse en otro lugar. Yo me limitaré a esbozar mi opinión, que no es más que la perfectamente asumible aproximación de criterios, la aceptación mutua de acuerdos. Con sus exigencias y sus concesiones, debería buscarse la flexibilidad razonable por ambas partes. En definitiva, estamos ante dos visiones (más próximas o distantes) de enfrentar, acometer y actualizar un mismo fenómeno: la acción desarrollada en el texto teatral. En mi opinión, debe des-

terrarse la imagen del dictador plenipotenciario. Ni el director (más frecuente) ni el autor (más insólito) deben erigirse como tales. Merece alcanzarse el acuerdo colegiado, nunca la imposición. Converger y complementar las perspectivas para potenciar todo lo positivo del texto, por mediación de la creatividad de ambos (autor y director), y construir el mejor espectáculo posible.

Por lo general se atiende a estas relaciones entre autor y director de escena, esenciales en la propuesta definitiva de espectáculo artístico escénico. Pero ello implica contar con una realidad anterior a un montaje o su posibilidad *de facto*. O de otro modo, para que dicha relación ocurra, se requiere un paso previo necesario e inevitable: la relación que se establece entre el autor y el productor.

El productor o empresario es quien decide qué montajes se llevan a cabo y cuáles no. Invierte su dinero, con incuestionable y legítimo afán de obtener beneficios. Sin él, la realidad de cualquier espectáculo resulta inviable.

Ante este hecho creo que, desde la perspectiva del autor español de hoy, habría que establecer una serie de actuaciones y comportamientos, comprobables sin dificultad, que mantienen los productores que van en perjuicio de dicho autor, y, si parece oportuno, obrar en consecuencia. No se entienda como un ataque (porque no lo es. En última instancia, todo es lícito, razonable y comprensible) sino como constatación de una realidad que implica una propuesta de cambio, una invitación a la reflexión y, quizás, a cierta modificación de algunas actitudes, realizadas desde la cordialidad, el respeto, el reconocimiento e incluso el aprecio.

Los productores buscan textos para llevar a escena. Con frecuencia, textos que conlleven el menor riesgo posible; y no me refiero al artístico o estético, sino al crematístico. El beneficio económico está por encima, en no pocas ocasiones, de las virtudes o méritos que puedan valorarse. Esto conduce a una realidad

plagada de reposiciones poco o nada novedosas, montajes que duren una semana o diez días en los teatros, piezas de complicación escénica cero y pocos personajes (dos mejor que tres). Para terminar con la proliferación de monólogos de micrófono y taburete a cargo de chistosos humoristas en sustitución de espectáculos escénicos más complejos y completos.

Por otra parte, parece constatable que los productores muestran preferencia por textos escritos y estrenados en el extranjero sobre los creados aquí. ¿Es un desprecio hacia el autor español? No lo creo. La razón a la que obedece esta conducta la encontramos, una vez más, en la pretendida ausencia de riesgo y la obtención de éxito económico. Estas piezas procedentes de más allá de nuestras fronteras vienen precedidas por el aval del espectador del país de origen. Es decir, ya conoce confrontación con el público. Pero, con la vista puesta en la situación del teatro en España, esta realidad implica dos consecuencias muy negativas: por un lado, no se entra en la consideración local del espectador (que no es el mismo en España que en Inglaterra o Francia, por ejemplo). Al público, así, se le condiciona a conocer lo que proviene de fuera e ignorar lo propio... O a desinteresarse, ya que se le oferta algo que le suena a ajeno, y no acude a las representaciones. Y, a un tiempo, y como consecuencia directa, se dificulta sobremanera o, sin más, se excluye al autor español de la posibilidad de subir a escena su propuesta textual.

Lo mismo puede aducirse, con salvedades y variaciones, a propósito de la eventual recurrencia a autores clásicos en lugar de estrenar a autores en activo. Y por autores clásicos entiendo los que desarrollaron su labor creativa en un pretérito más o menos remoto. Por razones prácticas, centrémonos, en ejemplaridad aplicable al resto, en nuestro Siglo de Oro. Por todos resultan conocidos sus méritos y sus hallazgos, siempre enriquecedores y objeto de deleite. Es incuestionable, pero ¿no lo es también que al espectador le interesan los temas, más cotidianos o excepcionales, de la actualidad en la que vive? El autor en activo, que está

creando, ¿no puede divertir, conmover, «despertar», etc., desde su perspectiva creadora, y desde el conocimiento de lo anterior, igual o mejor que aquellos que le precedieron? Lo clásico merece todo el respeto, amor y aprecio que se le quiera dar. Mas no debe ser al coste de desterrar o aniquilar al creador de hoy, de sacrificarlo por la rememoración y preservación del ayer.

Otra estrategia no infrecuente consiste en adaptar una obra narrativa, película o serie de televisión, siempre de éxito, al teatro. Se contrata a unos buenos intérpretes, de reconocidos talento, solvencia y oficio (o, en su defecto, famosos, rostros televisivos populares), y a sumar otro triunfo. Y volvemos a lo mismo... Este *modus operandi* garantiza cierta asistencia de público, tanto por ver a las conocidísimas celebridades como por la curiosidad de comprobar cómo han modificado el original, ya conocido por el receptor. La originalidad, los proyectos novedosos, el rigor autorral carecen de trascendencia. No existen para nada.

En este mismo sentido, cabe meditar sobre el hecho patente que, en ocasiones, impera quién está en escena sobre aquello que se aborda y cómo. No hay premisas conceptuales ni formales. No hay poema dramático, a menudo ni texto definido. Todo se reduce a un mero pretexto para subir a las tablas a personajes populares, reconocibles gracias a los medios de comunicación, que divagan, cuentan chistes y anécdotas, etc. La celebridad, sobre todo televisiva, parece generar más poder de convocatoria entre el público por sí misma que el mejor de los espectáculos. Ese famoseo despertará cierta expectación entre determinado sector de espectadores, que se desvanecerá al poco de comprobar la insustancialidad de las propuestas, en el mejor de los casos y en el supuesto de que éstas existan. Lo superfluo, lo accidental y fenoménico se antepone a lo esencial, a lo auténtico y valioso. El receptor, el asistente al espectáculo debe poder decidir, en igualdad de condiciones, aquello que quiere ver. Y no se le permite.

También cabría plantear la cuestión de los medios de difu-

sión, la publicidad que el productor proporciona a los montajes de obras clásicas o extranjeras y aquellos que destina a los de autores españoles vivos. El agravio comparativo (e incomprensible, ya que, en los casos en que se llega a montar a éstos, la inversión ya está realizada) es notable y salta a la vista.

No olvidemos, por otra parte, que los productores, en un elevado porcentaje, son quienes se benefician de las subvenciones, directas e indirectas, así como otras modalidades de apoyo. Tal vez resultaría de interés que volvieran la mirada a lo que se escribe en este país para devolver, al menos en parte, el respaldo que ellos reciben de instituciones, ministerios, consejerías, etc.

Creo, aun siendo más parte que juez, que el autor merece esa atención, ese apoyo, ese riesgo, si se quiere, que le permita avanzar en su trayectoria creativa, a un tiempo que contribuye a la evolución del arte escénico español, europeo y universal. Sus obras contienen tanto interés y atractivo como las de cualquier otro país u otro tiempo. El teatro español actual goza de textos espléndidos, llenos de connotaciones y sugerencias, de diversión y de tensión, de reflexiones y hedonismo... Hay talento, originalidad y buen quehacer. Pero hay que intentar hallarlo... O recibirlo con actitud positiva si se nos presenta delante.

Y ya concluyo. Ojalá estas reflexiones generen una pizca de inquietud y sirvan de estímulo para profundizar, matizar, corregir y (sobre todo) superar lo aquí expuesto. Resultaría un indicativo interesante del momento vital, múltiple, rico, variado y plural por el que atraviesa nuestro arte escénico. Y ningún ámbito más indicado y oportuno para tratarlo que nuestra Academia, así como nadie más preparado, mejor conocedor y más interesante para llevarlo a cabo que el colectivo de académicos.

# El teatro joven en España: un puente por construir

Por Juan Luis Mira  
Autor

## 1.- El puente

Ese puente que nunca ha existido y cuya construcción ha ido aparcándose generación tras generación. Un puente que nuestros jóvenes puedan recorrer, en el ámbito teatral, desde que abandonan la niñez hasta que acceden a la etapa que sigue a la adolescencia. El mismo que sirviera para cruzar el gran vacío de la escena que cubre la parcela de la vida que suele apodarse «juvenil» y cuyas fronteras podemos delimitar, entre los doce y dieciocho años, un segmento borrosamente definido y, a la vez, definitivo para comprender en general muchas de las historias que salpican la sociedad y –en particular– que explican una parte de nuestro lamentable panorama teatral.

Al contrario de lo que sucede en otros países, en el que desde hace muchas décadas el denominado *Young Theatre* –como referencia más notable– se ha consolidado como una sana tradición, en España nunca ha perdurado un teatro específico «joven». Es muy raro encontrar compañías que se planteen montar trabajos concebidos para y por ellos. A pesar de los intentos de la Asociación de Autores de España (AAE) por promover una dramaturgia que atienda este segmento, apenas hay autores interesados en recoger en sus textos una problemática tan particular como la que un joven quiere y necesita encontrarse en un escenario.

Es la pescadilla, joven, que se muerde la cola: no existe oferta significativa porque tampoco hemos creado la demanda que lo impulse, y viceversa. Por otra parte, la actividad teatral tanto en centros educativos como en otros ámbitos es muy escasa y se reduce a la voluntad aislada de unos pocos.

Afortunadamente nuestro teatro para niños y niñas parece despertar y hoy podemos encontrar numerosos colectivos en España que lo trabajan cada vez mejor. Existen, al mismo tiempo, festivales estables y hasta importantes ferias de teatro, algunas internacionales y consolidadas como Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas (FETEN), que sirven de escaparate de los últimos montajes realizados. No es todo lo que quisiéramos, pero la evolución en este aspecto ha sido evidente en los últimos años. Es verdad que esos festivales o muestras suelen reservar un apartado destinado a recoger propuestas de teatro para jóvenes, aunque estas terminan derivando en prácticamente residuales.

Sucede, pues, que las niñas y niños de nuestro país tienen un acceso al teatro –si no todo lo deseable– sí posible. En algunas ciudades de España ese acceso es algo regular y hay pequeños que cuando llegan al instituto han asistido asiduamente a representaciones que le han despertado el interés por la escena. Y ahí se suele acabar su incursión en el hecho escénico. Al llegar a Secundaria y embarcarse después en el Bachillerato los chavales van a atravesar una etapa, en lo que se refiere al teatro –en otros campos también– de auténtico abandono. Encontraremos así que aquel niño que sale del colegio va a toparse con la paradoja de que la magia del teatro, como por arte de magia, desaparece. Y posiblemente cuando vuelva a aparecer ya sea demasiado tarde.

Es imprescindible, por tanto, construir ese puente de una vez por todas. Nuestros teatros se parecen a las iglesias (y viceversa): es raro ver algún chaval en el patio de butacas. Y ya es hora de que la gente de teatro nos preguntemos no solo por qué sucede

esto, sino algo más rotundo y urgente: qué podemos hacer. Llevo más de treinta y cinco años defendiendo, contracorriente, el teatro en las aulas y he podido comprobar que el trabajo escénico interesa a los jóvenes cuando entra en sus coordenadas, cuando pisa el suelo que ellos pisan. Sé también que aquellos que durante su adolescencia han descubierto el teatro, no sé si llegarán a entrar en el oficio, pero seguro que van a ser futuros espectadores para siempre. Y de los buenos. Al mismo tiempo he comprobado que para el Ministerio de Cultura y Educación y las distintas administraciones autonómicas esta problemática no existe porque ni se plantea. Los bachilleratos llamados «artísticos» tenían una presencia escasa en muchas ciudades y, aunque planificados adecuadamente hubieran supuesto un principio de solución, solo atendían un ámbito vocacional o especializado que no resolvía el grueso del problema, aunque algo era. No se trata de que unos pocos puedan dirigir su currículo hacia el teatro, sino que este entre en los centros de enseñanza como ejemplo de cultura viva que mejore nuestra formación integral. De todas formas, la ley Wert se la ha cargado en su variante «escénica». Por otra parte, la asignatura de Dramatización ha ido languideciendo en los planes de estudio hasta prácticamente desaparecer. La LOMCE amaga con que pueda impartirse, como asignatura optativa, pero solo en los cursos superiores. Es decir: levantar la casa teatral por el tejado.

Merece la pena echar la vista atrás y recordar la única experiencia que afrontó la construcción del puente al que me refiero y que terminó siendo un sueño a medias. En los años ochenta, dentro de un plan global de dinamización del teatro joven, al calor del Instituto de la Juventud, el actor y director Jesús Crecio diseñó un ambicioso proyecto destinado a recoger, estimular, orientar y acrecentar las inquietudes teatrales de los jóvenes. Su propuesta se concretó en seis actividades: talleres y seminarios, concurso de textos teatrales Marqués de Bradomín, Encuentro Nacional de Teatro Clásico, Encuentro Nacional de Teatro

Contemporáneo, Muestra de Teatro Joven Español y Joven Escena Libre. De todas esas líneas de actuación, sin duda, la que más trascendencia iba a tener –entre otras cosas, porque es la única que ha perdurado– fue el concurso de textos.

De esta forma surgieron “Los encuentros de Cabueñes”, que tuvieron su origen en un seminario de reflexión teatral, celebrado en 1983, en el que un grupo de profesionales, en su mayoría jóvenes, entre los que se encontraban Guillermo Heras, Carlos Marquerié, Carla Matteini y Angel Facio, procedentes de diferentes disciplinas relacionadas con el hecho escénico y que iban a desempeñar una labor fundamental en el desarrollo del teatro en nuestro país, se reunieron para sentar las bases de lo que, en 1985, se convirtió en la Muestra de Teatro Joven Español, un concurso de proyectos abierto a todas las compañías del territorio nacional dispuestas a mostrar sus trabajos en el trascurso de aquellas Jornadas.

Entre estos colectivos hemos de hablar de Ur, de la mano de Helena Pimenta, que desde su grupo «escolar» Atelier, en Rentería, iba a forjar una de las agrupaciones más fructíferas del teatro vasco y español de las últimas décadas; la catalana Mal Pelo, con María Muñoz al frente, que empezaba a sorprender por su concepción tan íntima y personal de una danza contemporánea, que tenía otros compañeros de viaje como la valenciana Vianants o, desde Cataluña también, La Dux; o colectivos que –también en provincias– apuntalaban su profesionalidad con espectáculos que propiciaban particulares dramaturgias generadas desde ellas mismas, como Bekereke, Sarabela, La Carnicería, La Jácara, Jácara –distintas compañías aunque casi homónimas–, Toaletta... llegadas desde Vitoria, Orense, Madrid, Sevilla, Alicante o Gijón, que hacían realidad una descentralización que constituyó una de las señas de identidad del Festival y de la política cultural en general llevada a cabo. Llama la atención, por otra parte, la participación en alguno de estos frentes de jóvenes creadores, habitualmente

vinculados a compañías que no resistieron el paso del tiempo, que hoy reconocemos como nombres importantes de nuestra escena: Nancho Novo, Ignacio del Moral, Daniela Fejerman, Pedro Casablanc o Francisco Ortuño. En el año 1990, Jesús Cracio deja la dirección artística del Departamento de Teatro del INJUVE, coincidiendo con el paso de este organismo del Ministerio de Cultura al de Trabajo y Asuntos Sociales. Al año siguiente, todo este plan de choque de reforzamiento del teatro joven en España se frena en seco. Al político de turno no le resultaba lo suficientemente «rentable».

Por otra parte, desde el controvertido Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas creado a mediados de esa década, Guillermo Heras había promovido talleres y actividades en los que muchos jóvenes descubrieron nuevas vías de integrarse en aquello que luego hemos reconocido como artes escénicas: danza, teatro, performance...

De todo ello, repito, solo nos ha quedado el Premio Marqués de Bradomín. Autores como Belbel, García, Ortiz de Gondra, Pallín, Zarzoso, Mayorga, González, Sanguino, entre tantos otros, son los frutos de aquella única iniciativa que la política no consiguió eliminar.

Casi tres décadas después, a excepción de algunas propuestas enmarcadas en territorios muy concretos de nuestra geografía, a nivel estatal solo los Premios Buero pelean por avivar la llama de un teatro joven que necesita –como siempre, como nunca– unos cimientos sólidos que garanticen el presente y el futuro de nuestro teatro.

## **2.- Los cimientos: un plan global**

Ese puente debe estar construido desde un planteamiento aglutinador, que permita consolidar una apuesta seria –y, por lo tanto, de futuro– por nuestro teatro joven. A continuación expongo

una serie de medidas que, en mi opinión, debían constituir sus pilares fundamentales:

### 2.1.- Formación

Educandos. La asignatura de Dramatización/ Teatro/ Artes Escénicas, o como quiere llamarse, debe estar presente en nuestros planes de estudio. No vamos a insistir en las excelencias de la enseñanza del teatro, algo que está más que demostrado por pedagogos y psicólogos. Solo es cuestión de pasar de la teoría a la práctica. Ya es hora de que se nos tenga en cuenta a quienes nos hemos dedicado a esto durante tantos años y los «cerebros pensantes» (¿?) de los currículos escolares se dejen aconsejar a la hora de diseñar el marco de esta parcela en la nueva estrategia educativa.

Educadores. Se debe reglar la formación del profesorado de cara a la respuesta pedagógica que requiere la enseñanza teatral. Es decir, desde las diferentes ESADs, hasta la grados universitarios que puedan tener relación con el hecho teatral (véase Facultades de Filología o de Ciencias de la Educación) han de contemplar asignaturas que incidan directamente en la didáctica de la escena. Al mismo tiempo, se deben fomentar, contemplar y regular los másters y títulos de especialista que ofertan las diferentes universidades en este campo educacional.

### 2.2.- Fomento de la práctica escénica

Se deben impulsar y coordinar campañas que fomenten tanto la práctica escénica (teatro, danza) como la asistencia a espectáculos diseñados expresamente para el público joven. Para ello apunto las siguientes ideas:

- Convocatoria de un festival/ feria nacional de escena joven que tendría una periodicidad anual, coincidiendo con cada

curso escolar, dirigido específicamente a aquellos trabajos de práctica escénica realizados en las aulas.

- Campañas escolares para que el teatro joven pueda recalcar de forma habitual en los centros de enseñanza, para lo cual se debe desarrollar un plan de incentivos y ayudas a la creación de espectáculos específicos que tengan como primeros destinatarios compañías profesionales interesadas en trabajar en este campo.
- Convocatoria de un premio nacional de dramaturgia de escena joven, que pueda contemplar un doble ámbito: tanto los textos escritos para jóvenes como los que surjan desde las aulas de creación.
- Ayudas a la edición (impresa y digital) de propuestas escénicas dirigidas a los jóvenes.
- Realización de montajes y campañas dirigidos al público joven tanto desde el Centro Dramático Nacional o la Compañía Nacional de Teatro Clásico como desde los respectivos centros dramáticos autonómicos.
- Convocatoria de un congreso nacional de teatro joven que ayude anualmente a coordinar y regular inquietudes, experiencias, propuestas e iniciativas de los profesionales del sector y promueva contactos y relaciones a nivel internacional.
- Elaboración de un libro blanco de la escena joven, que se redactaría a partir de las ponencias y trabajos realizados en dichos congresos.

### **3.- Puentes y apuntes para una dramaturgia imprescindible**

Actualmente en nuestros centros de enseñanza apenas se lee teatro y cuando se lee, se lee mal. Todavía cuesta hacer entender a algunos profesores de literatura que hay teatro más allá de *Luces de Bohemia* o *Historia de una escalera*, maravillosos textos

que hoy le suenan a chino a chavales de la ESO, FP o Bachillerato y hasta consiguen que nuestros estudiantes terminen pagándola con Valle o Buero. Pero, claro, es más fácil recurrir a lo de siempre que plantear en las aulas, al menos, una lectura acorde con impulsos que puedan reclamar la atención de nuestros chavales, como *El enemigo de la clase* o *La noche del oso*, por citar solo algún ejemplo. Entre otras cosas porque estos títulos ni les suenan a la mayoría de nuestros profesores.

Los pocos docentes que intentan mantener la llama escénica añaden a los escasos medios con los que cuentan y las lógicas fisuras en su preparación, la falta de textos teatrales específicos que incidan en el segmento joven y faciliten su tarea.

Una de las posibles soluciones para empezar a dar algo de luz a tan deprimente estado debe incidir en la práctica escénica entre los jóvenes con parámetros diferentes a los que se suele hacer y llevarla a un terreno que presente las artes escénicas como lo que es: una reflexión que les acerque el mundo que les rodea. Lo que sucede es que, aparentemente, el teatro de siempre parece trasportarles a un mundo ajeno, el mundo de los adultos. La clave, pues, es conseguir hacerles ver –descubrirles– que el teatro, el viejo y el nuevo, también puede hablar de ellos. Y que el teatro es un arte más de lo que hoy conocemos como artes escénicas, donde caben inimaginables propuestas abiertas a todo tipo de inquietudes.

Para eso es inevitable abandonar la pereza y el pudor habitual y enfrentarse a la práctica escénica desde planteamientos dramáticos valientes y creativos. Hacer teatro, crear proyectos escénicos en las aulas es, a mi entender, plantear cada nuevo montaje como una re-escritura *ad hoc*. Empezando por una premisa más incuestionable que nunca: no existen personajes, existen actores. En este caso: jóvenes actores. Los nuestros tienen 12, 15, 18 o más años, quizás; suele haber más chicas que chicos, al contrario de los rígidos *dramatis personae* al uso, y, por supuesto, tienen una mirada muy diferente a la de su director.

Los jóvenes –espectadores o actores– quieren que se les hable de frente. Ya sea tomando como punto de partida *Romeo y Julieta* o *El despertar de la primavera*. Tienen derecho a que el teatro se reinvente para ellos. Y se puede conseguir. Como ya he apuntado, la preparación del profesorado interesado en desarrollar la vía escénica en sus centros es crucial, ya sea a través de asignaturas específicas, másters o cursos de especialización.

Una de las premisas desde la que debemos partir es entender que la dramaturgia en el teatro joven constituye el inicio de todo el proceso. El director debe ser consciente de que la propuesta o el texto que tiene en sus manos –nuevo o viejo; moderno, clásico o posmoderno– requiere de una reubicación. Que la escritura vertical está condicionada por un *casting* que nos viene dado. Y hay que reconducirlo. En esta ocasión, el *casting* no contempla solo las características de nuestros actores y actrices, sino también la del público. No hacemos teatro joven para que los padres y amigos acudan el día del estreno a apoyar incondicionalmente un trabajo que se ha realizado a lo largo del curso. Hacemos teatro para que otros jóvenes espectadores compartan esa experiencia y sientan lo que todo espectador es: parte esencial del proceso creativo.

En los más de cincuenta trabajos que he desarrollado desde las aulas, tanto en el instituto como en la universidad, he intentado replantear una escritura que emanara de los mismos actores. Siempre han sido ellos los que, año tras año, me han trazado el camino a seguir. El director de una compañía de teatro joven se convierte a la fuerza en un dramaturgo al que le crecen las orejas. Algo así como un médium que utiliza la voz de sus actores para perfilar la suya.

Entre las líneas maestras que han ido consolidando esa particular dramaturgia, surgida de forma natural en cada montaje, la necesaria brevedad que me pide este artículo me exige destacar, en primer lugar, el distanciamiento, que subraya el tránsito desde la realidad del actor a la ficción del personaje. Es, para

mí, el elemento cardinal de este particular proceso dramatúrgico. Los jóvenes actores se transforman en personajes a la vista del espectador, entrando y saliendo de la ficción cuando convenga: actor y personaje conviven en el espacio escénico como el marco donde se desarrolla el juego teatral. Este distanciamiento da pie a múltiples variantes, tanto desde el punto de vista narrativo como escénico. El código metateatral como elemento de dramatización y desdramatización.

En segundo lugar, el acercamiento léxico se revela, quizás, como el asunto más delicado, que requiere un equilibrio no siempre fácil de lograr. Este acercamiento o adecuación no consiste en vulgarizar el texto o hacerlo coloquial, sino en hacer que este «comunique» actualidad (tanto a quien lo interpreta como a quien lo recibe).

La economía, por último, comporta otro de sus puntos vitales. La complicidad que surge en el triángulo actor/personaje/espectador puede hacer de la necesidad virtud, una vía para potenciar la imaginación y reforzar la labor del actor por encima de todo, priorizando la esencia del teatro: la palabra, la fisicidad, el trabajo interpretativo más allá de lo accidental, el envoltorio. Esta economía también atañe a la propia estructura del espectáculo, simplificando las líneas dramáticas (eliminando subtramas, condensando la acción dramática principal, acotando la duración de la representación en lo posible, eliminando cualquier complicación técnica) y nos enseña a optimizar medios con el fin de lograr la máxima sencillez en el resultado final, lo que facilitará su exhibición e itinerancia y hará que el montaje pueda llevarse a distintos espacios.

Así, mis jóvenes actores tienen, sobre el escenario, 15, 17, 20 años... y, cuando se hacen personajes, juegan, a cara descubierta, a tener los 60 de Argan o Polonio. Sin maquillajes ni afeites. Mi *Julieta* trasladaba su personal drama desde las mismas circunstancias que vivía ese momento el elenco que le rodeaba: Romeo era realmente un magrebí que había tenido la osadía

de enamorarse de ella. Los desahucios y las desvergüenzas bancarias reivindicaron el vigor de Macky Navaja. La fulminante guerra de Irak propició que hiciéramos una reflexión sobre la sinrazón de cualquier conflicto bélico a través de textos de Jellicoe, Arrabal o Gila, que los mismos actores destriparon para crear su particular propuesta. En ocasiones, textos como *Antígona*, *Rebelión en la granja*, *El sueño de una noche de verano*, *El buscón*, *Hamlet*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *El enfermo imaginario*, *La cantante calva*... servían en bandeja escénica conflictos que a los jóvenes les interesa tratar, como son la fidelidad, la amistad, la justicia, la libertad, la educación, la hipocresía social, el compromiso... siempre desde la perspectiva de un nuevo talante creativo. Otras, la propia dramaturgia nos venía rebotada desde la misma calle o la misma aula. Así surgieron, por ejemplo, trabajos como *Esperando el bus*, *Muñequita linda*, *Abuelos*, *Maletas*, *Beca y Eva dicen que se quieren*, *Litrona*, *Repetidores*, *Ojos de Lluvia*... donde los jóvenes actores compartían con los jóvenes espectadores historias que sintonizaban con todos porque formaban parte de su imaginario colectivo, inmediato o no, como fue la repentina muerte de un estudiante en accidente de moto o la marginación en las aulas, la discriminación de la mujer, la inmigración, la homosexualidad, los conflictos generacionales, la religión...

Porque de lo que se trata, en definitiva, es de subir al escenario la vida que a ellos les interesa. El teatro y las artes escénicas en general tienen muchas cosas que aportarles, —aunque la mayoría de nuestros jóvenes no lo sabe todavía—. Y para despertarles de la abulia teatral imperante, el proceso dramaturgico se convierte en una medicina indispensable.

Es, en definitiva, parte imprescindible de la estructura de ese puente que hemos de empezar a construir. Ya.



# Reflexiones en torno a una esperanza. La nueva Academia de las Artes Escénicas

Por José Monleón  
Crítico y ensayista

Son tiempos inciertos y difíciles para la vida española. Si, tras la muerte de Franco, llegó, con la Transición, un período en el que recuperamos una cierta normalidad, de entonces a hoy las cosas han empeorado sensiblemente, tanto en el estado material de la situación social española –más paro, más hambre, más desahucios, etc.– como en el tejido formalmente político. Hoy, en plena campaña electoral, todos los partidos andan desplegando sus banderas, mientras se suceden las idas y venidas de unos y otros, junto a los procesos judiciales por corrupción.

Naturalmente, de la cultura no se habla. O se habla muy poco. No ha sido ése un tema que preocupara nunca demasiado a los gobiernos de nuestra actual democracia. Quizá esta desatención a la cultura constituya uno de los orígenes de nuestra confusión política, que ha reducido tantas veces la ordenación social a una cuestión de lucha por el poder. Pese a ello, nuestra lista de artistas e intelectuales respetables y democráticos es amplia, con el consiguiente número de fusilados y maltratados.

Un problema difícil ha sido siempre la asociación entre los creadores, sometida a esquematizaciones ideológicas o a rivalidades personales. Aún así no han faltado, aunque las más de las veces, han sido absorbidas por fuerzas o individuos concretos

privándolas del atractivo y la fuerza del debate y la pluralidad. Ahora, una iniciativa acaba de mostrar nuestra vieja resistencia a la inanidad cultural. Se trata de la creación de la Academia de las Artes Escénicas de España, de la que he tenido el privilegio de ser nombrado Académico de Honor.

Es triste y significativo, en todo caso, lo habitual que ha resultado en la moderna historia de España, que la cultura ocupase un lugar a la vez menesteroso e invertebrado, poblado de héroes que han hecho de su obra, a menudo ignorada, el principal objetivo de su vida. Por eso, el nacimiento de la nueva Academia, por su planteamiento plural y aglutinante en un tiempo tan segregacionista como el nuestro, adquiere un doble valor que, como ha ocurrido tantas veces, conjuga su dimensión estética con su solidaridad política. Hoy no nos juntaría el ansia de notoriedad o de éxito, sino la necesidad y la satisfacción de saber que formamos parte de un grupo de españoles que intentan contar o reflejar las vivencias de su sociedad a través del teatro. Un cauce que si tantas veces el comercio convirtió en una sonriente banalidad, tiene también el camino marginal de los que fueron capaces de escribir textos importantes y desconocidos como si fueran la historia de ese gran país que ha tenido en el *Quijote* y en tantos textos el sueño de sus esperanzas y frustraciones.

Ojalá encuentre en la época actual el modo de dar una respuesta consecuente. Ojalá seamos muchos los dispuestos a ayudarnos y colaborar en sus iniciativas. Ojalá seamos una aportación a esa exaltación de la reflexión y la belleza que ni entienden ni cuidan los responsables políticos de la cultura.

Sabemos que detrás de una iniciativa como ésta ha de existir una ambición importante que afecte a todos los aspectos de la creación teatral y a su difusión entre todos los ciudadanos. Hay que evitar que, como ha ocurrido tantas veces, magnifiquemos una visión minoritaria de las grandes obras, que tracemos un muro entre lo comercial y popular y lo selecto. Ésa ha sido una de las características de mucho del llamado arte: malo y barato

para el pueblo, y caro y fino para la alta burguesía. Discurso que nos ha empobrecido a todos y ha reducido nuestra percepción de la complejidad y grandeza de la vida.

Esto no supone una invitación a politizar la expresión dramática como nos ocurrió a todos los que empezamos a escribir teatro en los años del franquismo. Es la pérdida del ser humano, de nuestro amor a la existencia y a sus infinitos caminos lo que contribuyó a empobrecer nuestro entusiasmo. Sé que invocar el amor y la solidaridad en lo que, al mismo tiempo, quiere ser un oficio, puede parecer una ingenuidad. Creo yo, en cambio, que esa es una de las grandezas del teatro: que sin amor a la gente, sin integrarnos a sus situaciones, sin vivir sus carencias, es un arte imposible, una pieza más del gran museo de las apariencias y los beneficios.

Es evidente, por lo demás, que el teatro es uno de los caudales destruidos por nuestra democracia, pensando en lo que fue en la época de la transición. Siempre ha existido una diferencia entre el teatro para la pequeña burguesía –caro, fino y brillante– y el popular –cómico, de sal gorda y utilizado con fines festivos–. Y un tercer teatro, reservado a un reducidísimo grupo de creadores, generalmente poco conocido por la sociedad española y citado sólo en libros minoritarios. De todos esos teatros se hablaba más o menos en sus círculos correspondientes. Pero sólo muy poca gente seguía los movimientos del gran teatro europeo por escribir un teatro ajustado al curso de la historia.

Fue en la España de la transición, acuñado ya el lenguaje de la dictadura, cuando el teatro español comenzó a respirar un aire de lozanía que venía de la sombra de la II República y del movimiento universitario que surgió en el 39. De pronto, comenzamos a leer a los grandes autores europeos y americanos que, lejos de contar argumentos con sorprendentes desenlaces, se acercaron a los personajes de un modo bien distinto a los tipos –el gracioso, la damita, el galán, etc.– que nos proponía la vieja escena española. Fue cuando Alfonso Sastre destapó el

término realismo y comenzamos a entender que nos estaba referido a los sainetes y fiestas dominicales. En condiciones difíciles, buena parte de esos autores se estrenaron. Se organizaron compañías independientes y el teatro en su conjunto fue un tema que muchos se tomaron en serio. Si, por definición, el teatro era el arte de representar pasó a ser básicamente el camino para desvelar las relaciones humanas con la sociedad de su tiempo.

Ese movimiento trajo aparejada la necesidad de una nueva formación teatral, porque si hasta entonces el teatro se entendía generalmente como una manera de llenar la escena de lo que, para diversión y gloria de los españoles, no teníamos, ahora se trataba de descubrir a muchos de los personajes escondidos en nuestra realidad. Desde la construcción del texto al trabajo de los actores y los directores, con raíz española o de inspiración euro americana, asistimos al nacimiento de un nuevo teatro español lleno de iniciativas y nombres con talento, que hoy vemos empobrecido, asfixiado por cambios fiscales y cierre de locales.

Nada parece tan oportuno que unir las fuerzas de la gente que está luchando por recuperar y elevar el camino de los últimos años. Son muchos los nombres de personas (autores, directores, actores y compañías) que necesitan un estímulo y la posibilidad de construir el gran teatro que necesitamos. Un teatro donde el público español y los escenarios alcancen esa capacidad de diálogo que toda sociedad necesita. Nunca hubo tanta brutalidad política generalizada, tanto pensamiento político y cultural confundido como en el último siglo.

Construir un programa atento al teatro que solicitan las noticias a menudo dolorosas que recibimos, sentirnos más cerca unos de otros, compartir un esfuerzo en la aclaración de una cultura de la atención respetuosa a la divergencia, sacar de la realidad a tantos personajes escondidos, es una hermosa tarea a la que deberíamos mostrar nuestra fidelidad en otra escuela de teatro que fuera también escuela de la vida, con el viejo propósito

de que la ficción nos descubriera tantas verdades enmascaradas o encubiertas por la corrupción o la simpleza.

Si tuviera salud sería el primero en ofrecerme. Así sólo puedo decir que haré cuanto esté en mi mano seguro de que diseñaréis un esperanzador programa de trabajo, que abarque las formas y caminos del mejor teatro que necesita nuestro tiempo.



# Escena española actual y llegada de la Academia

Por César Oliva  
Catedrático de universidad

Este artículo intenta ser una reflexión sobre la realidad del teatro español actual, como contexto en el que aparece la Academia de las Artes Escénicas de España, con el fin de explicar el marco real en el que se sitúa el significado de nuestra recién creada institución.

## 1.-Antecedentes

La industria teatral siempre ha sido un referente imprescindible para todo el que haya querido acceder al estudio de la escena. Hasta hace no mucho, parecía que bastaba dominar los secretos de la dramaturgia para poder decir la última palabra sobre un poeta del Siglo de Oro. Ahora bien sabemos que el teatro, el clásico y el contemporáneo, no sólo es eso, sino una considerable red de dependencias de todos los que participan en el hecho escénico de la representación. Ciertamente unos cometidos son más determinantes que otros, pero nadie niega a estas alturas la relación entre producto artístico y producto manufacturado para entender cómo la presencia de la obra dramática no depende sólo del genio creador sino que se somete a determinadas leyes del mercado.

Sin tener que entrar aquí en el detalle de los precedentes, conocemos la atención que en los corrales de comedia le prestaban

los poetas a la recepción. No pocas veces Lope de Vega alude al vulgo, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, como referente al que tiene que atender a la hora de redactar sus comedias. Es decir, no se escribe ni se produce teatro metido en urnas de cristal, sino con un ojo puesto en el folio y otro en el consumidor, con todas las consideraciones de dependencia que queramos manejar. El teatro, de siempre, ha sido un instrumento para mostrar con materiales artísticos historias de hombres y mujeres para ser vistas por hombres y mujeres, no sólo para ser leídas. Y para ser vistas se han necesitado escenarios, auditorios, actores, sistemas de publicidad, códigos de valoración..., una serie de cuestiones que se resumen en el servicio a la clásica ley de la oferta y la demanda que caracteriza cualquier negocio mundano. Esta tosca descripción sirve, por supuesto, para definir el noble arte escénico, que, además de arte, no deja de ser una normal y común industria.

Por eso hemos dicho en más de una ocasión que, desde el magnífico Siglo de Oro hasta mediados del XX, el teatro ha sido una actividad dependiente de los ingresos de taquilla. De manera que, a más éxito, más beneficios, y mejores estímulos para poetas y actores, principales ejes sobre los que giraba la industria teatral. Y, por mucho que nos extrañe, esto era así hasta hace relativamente poco. Ciertamente el mecenazgo jugó un papel crucial en muchas incipientes dramaturgias europeas, y que nobles y reyes colaboraron al desarrollo de ingenios que, de no contar con tales ayudas, no hubieran podido mostrar su arte. Pero hablamos de ellos en los orígenes de tales dramaturgias, que, al consolidarse, pasaron a depender de manera casi exclusiva de la industria cultural (por llamarla de alguna forma), es decir, insertada en la citada ley de la oferta y la demanda. El núcleo duro de la historia del teatro, desde Lope a Buero Vallejo, o desde Molière a Jasmina Reza, es la taquilla.

En este sentido, la experiencia de los teatros nacionales españoles recién terminada la guerra civil fue un cambio absoluto

respecto a lo que la producción teatral había vivido. Aunque se tratara de una proporción muy pequeña, el sector público irrumpió en un medio hasta entonces privado. Imitando patrones italianos y alemanes, poniendo en práctica la administración franquista un modelo absolutamente novedoso, con directores, actores y técnicos contratados por largos períodos, con una programación de eminente talante cultural, que obtuvo resultados bastante positivos, a la vista de las revisiones y estudios que se están efectuando en los últimos años. A pesar de que los presupuestos eran realmente precarios, los directores escénicos de aquel tiempo rezumaban entusiasmo con la posibilidad de poder llevar a cabo proyectos casi imposibles para la empresa privada. Fue la primera acción que se llevaba a cabo de intervención pública en los escenarios españoles, aceptada sin más por la profesión.

En este sentido debemos añadir las subvenciones más tempranas que se concedieron a empresas privadas españolas, en un intento de apuntalar la cada vez más difícil pervivencia de las compañías profesionales. Esto se produjo en 1970, gracias a las llamadas Campañas Nacionales de Teatro que promovió el Ministerio de Información y Turismo. Un jurado decidía qué elencos de los que se presentaban a concurso recibían ayudas para actuar en provincias. Una media de tres compañías recibieron, durante unos pocos años, apoyos para efectuar casi un centenar de actuaciones por temporada. Empezaba a notarse la subida de gastos que suponía representar fuera de Madrid, y el Estado intentaba, con aquella medida, favorecer a las empresas más consolidadas, que eran las que tenían capacidad de salir de gira con espectáculos de primer nivel.

Pero la gran metamorfosis de la producción escénica española hay que encontrarla en el cambio político que se produjo en el cruce de los años setenta con los ochenta. Varios grupos independientes pasaron a ser teatros estables, incluso algunas compañías profesionales al uso, con el deseo de obtener un patrocinio

así mismo estable, siguió parecido camino. El Teatre Lliure de Barcelona, con modelo de funcionamiento europeo, similar a un teatro *stabili* italiano, fue tomado como principal referente para otras compañías centrales o regionales. También cualquier elenco profesional se creyó en el derecho de ser subvencionado para acometer montajes que, muy poco antes, sólo realizaba con su propio esfuerzo.

Con los errores y problemas que originaron tantas novedades, se vio la necesidad de que el sector público intensificara la dotación de sus presupuestos a la cultura, y, en ellos, a las artes escénicas. El Estado transformó sus viejos teatros nacionales en un Centro Dramático Nacional, una Compañía Nacional de Teatro Clásico y un Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (que apenas duró una década), instituciones que, pese a su voluntad por salir a provincias, nunca terminaron de quitarse el marbete de centralistas. Por lo cual tuvieron sus correspondientes réplicas, sobre todo en autonomías de mayor significado histórico: Cataluña, Galicia, Andalucía y Valencia, sin olvidar el País Vasco, aunque aquí el modelo varió hacia un apoyo más generalizado a compañías autóctonas.

Tampoco podemos olvidar el importante papel que las administraciones municipales jugaron en este tiempo. No había ayuntamiento que se preciara de tal que no tuviera un teatro para la programación, empezando por el Teatro Español de Madrid, que tras su rehabilitación de 1980 se constituyó en espacio dedicado a la representación de grandes compañías extranjeras, cuando no a la producción propia. También Barcelona y otras capitales españolas siguieron los pasos de un teatro municipal de primer orden; incluso pueblos que, al no poder llegar a la realización de montajes propios, al menos alimentaban a sus ciudadanos con espectáculos de primer nivel. Las compañías aprovecharon cierta bonanza económica pidiendo unos cachés que, a veces, no estaban en consonancia con la calidad y volumen del espectáculo. Este sistema servía no sólo

a los profesionales de la escena sino a los mismos municipios, que podían presumir de una programación de gran nivel fuera al precio que fuera.

Además de estos beneficios, las empresas privadas pidieron al Estado su parte del pastel mediante un sistema de subvenciones que las beneficiaran, y así, gobierno tras gobierno, fuera de un signo o de otro, siguió estableciéndose un régimen de subsidios que siempre fue criticado por parte de quienes quedaban más desfavorecidos. No sólo el Estado central inició planes de subvenciones que jamás se habían visto, sino que la mayoría de las comunidades autónomas que se acababan de constituir hicieron lo propio. Esto llevó a un incremento extraordinario del dinero público dedicado al teatro, que tuvo su punto culminante en la Exposición Internacional de 1992, así como en la Olimpiada de Barcelona del mismo año. Sin embargo, a partir de allí, con la crisis económica en 1993, los presupuestos bajaron, aunque manteniendo siempre una serie de hábitos que parecían impecederos, como fue el régimen de subvenciones. Este período empieza a contar con estudios serios, a los que aquí nos remitimos, porque nos basta con saber de dónde venimos, para mejor diagnosticar en dónde estamos.

Es evidente que tantas novedades en tan poco tiempo hizo que muchos de esos esfuerzos artísticos y comerciales murieran a lo largo de la batalla. Únase a ello la enorme competencia de la televisión, que privó al teatro de sus rostros más conocidos, gracias a unos salarios mucho más altos que los que podía ofrecer cualquier compañía dramática. Esto, más la llegada de la gran crisis económica de 2008, ha supuesto una de las más grandes depresiones en la producción y exhibición escénica española de mucho tiempo atrás.

## **2.- Panorama de la producción escénica actual. Hacia unos criterios comunes de programación**

En este punto vamos a repasar los distintos paradigmas de producción escénica, así como los modos de programación más

habituales en nuestros escenarios. La intención no es otra que conocer la realidad en la que se mueve el teatro español, en términos de gestión; esa gestión que permite al público ver unos determinados espectáculos, seleccionados siempre según ciertos criterios.

Entrados en la segunda década del siglo XXI, perviven los tres modelos de producción habituales a finales del anterior, con interesantes intersecciones de unos en otros que merecen ser comentados. El *teatro público* y el *teatro privado* siguen siendo los más convencionales, aunque se combinen en varios casos para conformar un variopinto *teatro semipúblico*. Es evidente que el debate entre la bondad de un sistema frente a otro ha supuesto siempre cierta polémica, motivada por la influencia de algunas tendencias políticas. En cualquier caso, está claro que el sector público ha superado en número al sector privado, invirtiéndose un sistema que había caracterizado la industria teatral durante siglos. Por otra parte, no parece adecuado ahora inclinarse por un modelo único; resulta razonable que convivan los tres en la variedad de escenarios que ofrece el mercado. Lo importante es que cada uno de esos modelos se desarrolle dentro de sus posibilidades, sin invadir terrenos que no le sean propicios.

Los modos de producción deben estar en consonancia con el tipo de público al que se quiere llegar. Aunque lo habitual es que sirvan para una mayoría de espacios, no deja de ser cierto que los espectáculos, sobre todo los de mayor formato, tienen que adecuarse a las medidas de los escenarios. Cada vez es menos frecuente cancelar una función porque los decorados no quepan en un teatro más o menos convencional. Esto motiva una pluralidad de formatos que tiende a enriquecer la oferta comercial.

Más unificados parecen los modelos de programación en los distintos tipos de salas. Los teatros en general, y los municipales en particular, al rebajar sus presupuestos buscan cada vez más una mayor rentabilidad en taquilla, con el consiguiente peligro que supone que el sector público se convierta en privado, si el beneficio económico se convierte en objetivo prioritario. El

modelo actual de teatros públicos, en teoría, debería facilitar el acceso a la cultura a todo tipo de espectador, pero esto no siempre es así. Por eso la figura del programador se ha convertido en adalid de la calidad de una oferta teatral. Es él quien tiene que analizar la realidad y manejar el máximo de información posible, tanto en lo referente al mercado de las artes escénicas como a la realidad en la que se trabaja, llevando a cabo una programación acorde a las necesidades de su entorno, y a los objetivos estratégicos y experiencias vividas en el pasado.

Existen modelos de gestión en los que el puesto de programador lo ocupa una persona del sector con experiencia en el ámbito escénico, lo cual facilita el conocimiento exhaustivo del mercado. Pero no siempre el perfil elegido por el político se ajusta a criterios profesionales. No pocas veces, esos programadores desempeñan un papel más de asesoramiento y evaluación, sin que puedan tener la última palabra sobre las contrataciones. La figura del programador funcionario no está exenta de polémica.

En las grandes ciudades han aparecido modelos de espacios privados que funcionan con presupuestos públicos (verdaderos ejemplos de teatros semipúblicos). Entre estos están el Teatro de La Abadía, Teatre Lliure o Mercat de les Flors, donde se pueden ver programaciones de un alto nivel, aunque no siempre sea así. En cualquier caso, algunos de estos teatros actúan con un abstracto concepto de lo público. En ocasiones son locales municipales que quedan en manos de productoras privadas, pues los ayuntamientos prefieren el modelo de concurso público (Auditorio El Batel de Cartagena); en otros casos, los municipios lo entregan directamente a empresarios privados para que lo gestionen a su antojo (Teatro El Musical de Valencia, en pasados años). Ejemplos no menos interesantes son los de asociaciones de vecinos que gestionan un local con el objetivo de ofrecer un servicio público que la administración no hace (Teatro Apolo de El Algar). En el Kursaal de Manresa es una asociación cultural la que gestiona la sala.

Punto crucial en el tema del funcionamiento de los teatros es el de los criterios de programación. En teoría, el sistema actúa así: un político o un grupo político propone (o sugiere) una línea de actuación. Ésta se discute con los posibles directores-programadores de los espacios en cuestión, para que se concrete en un programa de actuación determinado. Lo normal es que se parta de unas directrices y bases para el proyecto de programación, siendo el director-programador el encargado de llevarlas a cabo. Pero esto no siempre es así, ya que a veces se eliminan pasos en la selección de los profesionales, dependiendo de la mayor o menos amistad o proximidad ideológica entre políticos y responsables de los teatros.

Una cuestión paralela, que establece de manera precisa los criterios de programación, es hasta qué punto es importante el papel del público. ¿Se programa lo que quiere el programador o lo que el ciudadano quiere ver? Parece evidente que, en este punto, el director marque los principales criterios de programación, y que éstos estén en consonancia con la naturaleza del medio en el que desarrolla su trabajo. Es distinto programar para una capital de tres millones de habitantes que para un pueblo de diez mil. Pero, tanto en uno como en otro caso, siempre queda el dilema de qué prima sobre qué, el público o el programador. De ahí que el éxito de una programación no sólo se pueda medir por número de espectadores o rendimiento de taquilla, sino que hay otros factores en los que basar dichos resultados. De entre estos: las novedades presentadas, los riesgos asumidos con trabajos de poca tradición, la diversidad de géneros ofrecidos, los precios de las localidades, etc.

Por supuesto que hay elementos que ayudan a consolidar criterios de programación estables, como es la presencia de asociaciones de espectadores, o sistemas de abonos flexibles, que amplíen los límites del público habitual. Estos colectivos también pueden ser consultados a la hora de valorar los trabajos ofrecidos, así como tener en cuenta sus preferencias en futuras

programaciones. En cualquier caso, es evidente que el criterio superior que prima a la hora de programar es el de calidad, con todas las dificultades que eso entraña, ya que, a pesar de que la crítica diaria o la opinión de expertos pueda ayudar, es innegable que estamos hablando de juicios de cierta subjetividad. Como lo es la trayectoria anterior del artista o compañía seleccionados: un espectáculo programado años antes, y que tuviera cierto éxito, ayuda a que sus responsables repitan con nuevos y desconocidos trabajos. De ahí que las propuestas de autores, directores o intérpretes nuevos, o poco conocidos, tengan más difícil acceso a las programaciones habituales de los teatros.

La programación de teatros, en la actualidad, se apoya en una serie de iniciativas que sirven para intercambiar experiencias, abaratar costos y tener un conocimiento más amplio del mercado, en toda su extensión. Entre ellas destaca la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, asociación cultural sin ánimo de lucro constituida en febrero del año 2000, en convenio de Colaboración con el INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Hoy día, la Red Española de Teatros cuenta con 131 asociados, espacios de exhibición de artes escénicas de titularidad pública de todo el territorio nacional. Dentro de esta cifra se incluyen los principales teatros y auditorios del país. Además de 14 redes y circuitos de artes escénicas de las comunidades autónomas y provinciales, que a su vez aglutinan sus espacios dependientes. De esa manera, la Red reúne más de 450 espacios de exhibición públicos.

Dicha Red tiene vocación de independencia y profesionalidad, estando asociados a ella todos aquellos teatros del Estado que lo deseen, siempre que sigan unas líneas de actuación comunes marcadas por dicha Red. Dentro de ella hay programas, como Danza a Escena, en la que cada año un comité especializado en el género selecciona una serie de espectáculos de danza cuya programación cuenta con una ayuda del Ministerio, habida

cuenta el carácter minoritario de dicha modalidad escénica. La Red dispone, así mismo, de Comisiones de trabajo, como son la de teatro y circo, o de música y de danza, que estudian la actualidad para cada tres o cuatro meses publicar un cuaderno de espectáculos recomendados para los espacios de la Red.

Existen también Circuitos en varias comunidades autónomas, y hasta de provincias, en los que pueden participar compañías de dichos lugares, o de otros, previamente seleccionadas. Así tenemos la Red de Andalucía, Sarea (País Vasco), la Red de Castilla-La Mancha... en las cuales una serie de profesionales deciden qué trabajos pueden formar parte de dicho circuito en base a unos criterios de calidad objetivos y transparentes.

Los fines generales de la Red se pueden resumir en:

- El fomento de la creación y formación de públicos en el ámbito de las artes escénicas y musicales en España.
- Garantizar la calidad y estabilidad de la programación de los teatros y auditorios de titularidad pública, potenciando la cooperación y colaboración entre ellos, así como con los circuitos de las Comunidades Autónomas.
- Establecer vías de comunicación entre los diferentes agentes que intervienen en el desarrollo de las políticas sectoriales del teatro, la música y la danza (creadores, productores, distribuidores y gestores culturales) en la perspectiva del mantenimiento y consolidación del sector.
- Promover mecanismos de comunicación y colaboración con la profesión.
- Ayudar a las administraciones públicas en el desarrollo técnico de la intervención y gestión en el ámbito de las artes escénicas y musicales.

En sus catorce años de vida, la Red, por encima de los lógicos cambios habidos en la política estatal y no estatal, sigue siendo sinónimo de seriedad y rigor a la hora de afrontar los distintos

tipos de producción que surgen en territorio estatal, con el fin de situarlas en los espacios adecuados en el momento adecuado.

Otra iniciativa, esta muy reciente, que puede incidir de manera notable en las programaciones actuales, es el llamado Proyecto Platea, propiciado por el Ministerio de Educación y cultura en 2014. Aunque aún no contamos con datos suficientes para valorar las ventajas de este proyecto, sí podemos adelantar algunos de los beneficios obtenidos, así como determinadas limitaciones que en un primer momento no se supieron advertir.

El Proyecto Platea ha activado notablemente la contratación de compañías de teatro, circo y danza, sobre todo en ayuntamientos que habían reducido su volumen de programación por problemas presupuestarios. Hablamos de más de seis millones de euros que se invierten en el sector en una primera temporada, aunque no sin algunas críticas por parte de compañías y empresas. A Platea se le reprochó ser un programa muy a medida de las grandes productoras, por ser estas las principales interlocutoras a la hora de elaborar las bases del proyecto. También se criticó el sistema de selección para elaborar el listado de los espectáculos que habían entrado en Platea. Se echaba de menos un proceso previo en el que se presenten proyectos y que, en torno a unos criterios fijados, se realice el listado definitivo de participantes. También se advirtió el poco margen de tiempo que hubo a la hora de trasladar la información a las compañías. Por último, se consideró que había habido escaso rigor a la hora de supervisar los planes de comunicación de los locales seleccionados y su programación en años previos, lo que provocó que en algunas ciudades se dieran casos de muy poca afluencia de público a las representaciones, con la consiguiente pérdida económica para las compañías al no recuperar apenas nada del 35% previsto sobre el ingreso de taquilla. Finalmente, tampoco se vio bien en el sector que el riesgo absoluto lo asumiera la compañía, y que los ayuntamientos no tuvieran gasto alguno. Con la enseñanza de aquellos primeros pasos, el Ministerio incorporó

una serie de elementos correctivos con el fin de paliar errores iniciales, y poder dar continuidad a un programa que ha significado mucho para las artes escénicas, sobre todo por el daño que les había producido el 21% de IVA aplicado a los productos culturales.

### 3.- Y aparece la Academia

En este panorama aparece la Academia de las Artes Escénicas de España, que se constituye el 28 de abril de 2014. Con ello, se cumplía una de las máximas aspiraciones de los profesionales de la escena españoles: tener un elemento de unión entre las diferentes especializadas del mundo del teatro, que sirva para «potenciar, defender y dignificar las artes escénicas de nuestro país». A pesar de la necesidad de contar con una institución así, una de las cuestiones que más revolotearon en el entorno de la profesión fue su utilidad. Cuando hablamos con colegas, deudos y amigos vinculados a esto del teatro y de la danza, esperábamos con cierta inquietud la pregunta: ¿Y para qué sirve vuestra Academia? A muchos nos parecía tan obvio que el teatro español tuviera una Academia de las Artes Escénicas, un algo que una y cohesione a la profesión, que no nos paramos a buscar una razón metafísica que la justifique: había muchas y no parece tampoco que fuera tan necesario acreditarlas. Ni dar demasiadas explicaciones, habida cuenta el momento en el que vivía la escena española. Sin embargo, bastó una primera reunión abierta de sus socios y afiliados para que el debate surgiera como propio: ¿Para qué sirve una Academia o, mejor dicho, nuestra Academia?

Vamos a intentar contestar a la pregunta, aunque me imagino que habrá tantas respuestas como miembros somos en esta institución. Alguien podrá decir que el teatro español ha vivido al menos siete siglos desde *La Celestina* sin que hiciera falta una Academia. Cierto. En eso nos separamos radicalmente del mundo del cine. El cine americano apenas necesitó unos

pocos años para formalizar un instrumento de unión que les dio por llamar Academia, como podría haberlo hecho con términos como Club, Asociación o Centro. En 1927 se creó la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas en la ciudad de Los Ángeles, que por entonces ya se vislumbraba como capital de la producción fílmica de aquel país. ¿Qué era aquella Academia? Una especie de organización cuyo primer y más urgente objetivo consistía en promover la industria del cine. Así lo dijeron y así fue: 36 profesionales (entre actores, directores, abogados, productores, técnicos y escritores) firmaron el acta de constitución, nombraron un presidente y tuvieron la feliz idea de establecer unos premios (los Oscar) que enseguida calaron en el imaginario colectivo, pues hacía gracia que los mismos compañeros de fatigas fueran quienes designaran los galardones. El primer año que se entregaron fue en 1929, casi recién creada la Academia. Y de eso han pasado ochenta y seis años. Hoy día, la Academia de Hollywood es conocida sobre todo por sus premios. Nadie sabe para qué sirve además de eso; al menos yo no lo sé.

Nuestros colegas, los profesionales del cine españoles, tardaron mucho más que los americanos en crear una Academia. Concretamente, el 8 de enero de 1986 ochenta y siete profesionales firmaron el acta de constitución. Fue concebida como una «asociación de carácter no lucrativo» de gentes de los distintos sectores de la industria cinematográfica, con personalidad jurídica propia, y «regida por los principios de democracia, pluralismo, transparencia y participación», principios que aunque hoy puedan sonar un tanto obvios, hay que recordar que, a mediados de los ochenta, todavía era necesario machacar que estábamos en un Estado democrático. Su primer presidente fue José María González Sinde, hombre de reconocido prestigio en el medio, como han solido ser los distintos presidentes desde entonces hasta ahora. Por cierto, nada menos que trece en treinta años de vida.

Pero vayamos a su utilidad, que es lo que debatimos. Los objetivos principales de la Academia del Cine están bien claros:

«impulsar la promoción nacional e internacional del cine español, defender a sus profesionales y analizar la situación de la industria y del propio cine español». Los americanos habían otorgado especial énfasis al primero de los objetivos, dando por hecho que todos estarían de acuerdo en la defensa de los profesionales y en el análisis casi diario de la situación de su industria. Por la identidad de los fines, son evidentes las dependencias de la Academia del Cine española con respecto a la americana, a pesar de que entre el nacimiento de una y de otra han mediado casi sesenta años. La cuestión es qué nos llega, a los ciudadanos de a pie, de la Academia española del Cine. Y a poco que escarbemos nos encontramos con una actividad muy destacada y conocida; tan destacada y conocida que oculta quizás las restantes. Se trata de los Premios Goya, premios que los colegas de la gran pantalla han conseguido situar en un alto nivel mediático, pero premios al fin y al cabo. ¿Como los Oscar? Como los Oscar. Todos los años, los profesionales del cine, y los simples aficionados, esperan con su pizca de suspense, los nominados, primero, y los premiados, después. Es así, y su trabajo les habrá costado. La pregunta que se me ocurre de inmediato es si la Academia del Cine español justifica su creación con los premios Goya. Que seguro que será que sí, pero, ¿es suficiente para acreditar la presencia de una Academia? Dejemos este debate para ellos, que bastante tenemos nosotros con el nuestro.

Y el nuestro no es otro que contestar para qué debería de servir una Academia de las Artes Escénicas. Es evidente que para más cosas que para dar premios, premios que, por otro lado, ya están establecidos por instituciones hermanas mayores a la nuestra, siquiera sea por edad. Los cómicos tenemos los Max gracias a la SGAE, que en un momento dado ocupó todas o casi todas las modalidades y funciones de la escena nacional. Tampoco en eso hemos sido demasiado originales. Copiamos sin más los galardones Tony de Nueva York, los Molière franceses o los Olivier británicos. Bendita copia, por otro lado.

De manera que tenemos una Academia de las Artes Escénicas ¡que no da premios como todas las academias! No sé si eso debería regocijarnos o, por el contrario, entristecernos, por no tener la herramienta básica de toda institución pariente de la nuestra. Tampoco sé si alguna vez iniciaremos conversaciones con SGAE para llegar a un acuerdo al respecto. No sería de extrañar, ni mucho menos negativo.

Pero, ¿acaso todas las academias otorgan premios como elemento básico de su existencia? No, ni mucho menos. Aún no he citado, y hora es de hacerlo, la gran Academia que debería servirnos de referencia básica, que no es otra que la Real Academia Española. Por veteranía, por prestigio, y, sobre todo, por tener unos objetivos clarísimos, tanto, que no creo que el debate de su utilidad esté entre los más frecuentes. Y es que la Academia Española, que además es Real, poco tiene que ver con la nuestra. Y si hago referencia a ella es, sencillamente, porque ambas son Academias, y quiero saber qué puedo sacar de aquélla que nos pudiera venir bien a ésta. También la RAE tenía un precedente inmediato, que en aquel 1715 de su nacimiento gozaba de todas las bendiciones del poder. Su gestación se inspiró en la Academia Francesa que fundara Richelieu en 1635. Es normal que habiendo accedido a la corona española la saga de los Borbones, el primero de ellos, Felipe V, quisiera traerse debajo del brazo los hábitos y costumbres aprendidos en su país natal. ¿Sabemos cuál fue el principal objetivo de la Real Academia Española? Claro que lo sabemos: hacer un diccionario. Toda la vida se la ha pasado haciendo diccionarios, cosa que no está nada mal, por cierto. En Navidades, uno de los regalos más apreciados es la última edición del *Diccionario de la RAE*, lleno de nuevos términos, lo que demuestra la vitalidad de nuestra lengua y, por ende, la de la Academia. Añadamos que en los estatutos vigentes, aprobados en 1993, se ampliaban sus objetivos de manera admirable: «Velar por que la lengua española, en su continua adaptación a las necesidades de los hablantes, no quiebre su esencial unidad». Estupendo.

Pero volvamos a nuestra Academia. Con las referencias que hemos indicado anteriormente, ¿seríamos capaces de abrir un debate sobre el papel de nuestra Academia de las Artes Escénicas dentro del teatro español? En nuestros propios estatutos figuran muchos de tales objetivos. Los vemos en la parte del Título I dedicada a los fines de la Academia. De todos ellos me quedo con una proposición muy concreta: «estimular la comprensión en la sociedad del valor fundamental de las artes escénicas». Si consiguiéramos eso, merecería la pena los esfuerzos que han costado poner la Academia en marcha. Es una frase lapidaria que resume de manera espléndida el momento en el que vivimos, nosotros y las artes escénicas, y que ocupa dos terceras partes de esta aportación. Vivimos un momento de incompreensión, de despego, de ignorancia de nuestra existencia. Empezando por los propios partidos políticos, para los que apenas si significamos un grupito de inquietos cómicos que quieren vivir de sus actuaciones, y terminando por una sociedad para la que el teatro es una pequeña parte del uso de su ocio. Las mayorías se han dedicado a los grandes acontecimientos festivo-deportivos, aunque, mucho me temo, con el horizonte puesto en usos muy particulares de dispositivos electrónicos que fomentan el individualismo y hacen mil pedazos la idea colectiva que era el teatro en sus orígenes.

Por eso es necesaria la Academia. Además de organizar estudios sobre cuestiones relacionadas con las artes escénicas, además de facilitar a la Administración informes que no sé si solicita, además de establecer intercambios con otras instituciones de parecido jaez, la Academia tiene que «estimular la comprensión en la sociedad del valor fundamental de las artes escénicas». Es lo que nos diferencia de manera radical de instituciones tan próximas como las que unen y representan a actores, directores o técnicos. Éstas tienen la obligación de defender a sus asociados, velar por sus derechos, formarlos. La nuestra, no tiene por qué repetir esas tareas; ha de buscar otras, quizás más generales

pero no menos interesantes. Nuestra Academia no es una institución reivindicativa, salvo en lo relativo a la defensa de la profesión ante la sociedad. Que no es poco.

¿Y cómo se consigue eso de «estimular la comprensión en la sociedad del valor fundamental de las artes escénicas»? Yo no lo sé de manera precisa, pero imagino que saldrá del debate, del contraste de pareceres, de reuniones que se están organizando para algo tan hermoso como «hablar de teatro». Si los primeros pasos que ha dado la Academia de las Artes Escénicas los ha gastado en ordenarse, que no es flaca labor, los siguientes deberán tender a dignificar la profesión. Hacer ver que la gente de teatro formamos parte de una sociedad necesitada de conocimiento, de cultura, de educación, de arte. Que los detalles que destaca la prensa rosa, por no decir amarilla, no dejan de ser eso: detalles. Lo importante es hacer comprender por qué un autor escribe de la manera como escribe, un actor interpreta como interpreta y un técnico se inspira de una determinada forma de expresión. Que todos son procesos creativos, porque somos una profesión creativa. Eso es lo que debemos transmitir a la sociedad: que hacemos un trabajo cuya principal misión es, precisamente, transmitir emociones haciendo pensar. Aunque sea para encontrar el contrasentido de una escena de humor o la elegancia de un paso de danza.

Lo demás (favorecer la creación escénica, colaborar con la Administración, realizar estudios, hacer intercambios, dar premios...) es tan importante como secundario. Y es tan importante que, en apenas un año, la Academia forma parte ya del tejido social de unas profesiones que viven y conviven en ese difícil contexto que describimos al principio, y que caracteriza la vida teatral española en la mitad de la segunda década del siglo XXI.



# Las artes escénicas en España a través de sus indicadores

Por Antonio Onetti

Autor

En las siguientes páginas intentaremos mostrar una visión general y rigurosa del estado de las artes escénicas en nuestro país utilizando para ello los principales indicadores de los que disponemos. Esta visión, lamentablemente, será incompleta y, en algunos casos, carente de los siempre necesarios matices. Sin embargo, nos será útil para conocer la dinámica de este sector, analizar cómo ha evolucionado en los últimos años y establecer un diagnóstico básico. Pero antes que nada, quiero agradecer a la Fundación SGAE su generosidad a la hora de compartir los datos que se reflejan en este artículo, y en especial a Rubén García Gutiérrez, máximo responsable en dicha Fundación de la publicación del Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales.

Para conseguir este objetivo serán analizados indicadores que corresponden a tres grandes ámbitos. En primer lugar, aquellos relacionados con la actividad, con la coyuntura del sector (número de representaciones, número de espectadores y recaudación por venta de entradas). En segundo lugar, mostraremos una serie de datos relativos a la *demand*a de las artes escénicas, es decir, a cómo la sociedad española participa, como público, en el teatro, la danza y la ópera en sus más diversas manifestaciones. Por último, nos centraremos en los indicadores macroeconómicos, que definen

la aportación de este sector al conjunto de la economía española medida a través del Producto Interior Bruto (PIB).

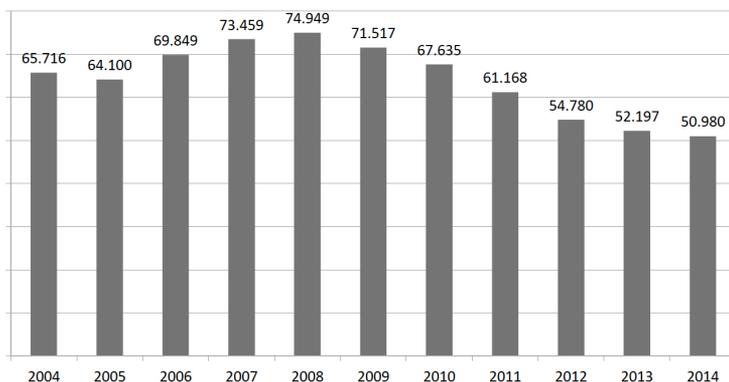
### **1.- Evolución de las artes escénicas en España: número de representaciones, espectadores y recaudación**

Los datos que a continuación mostramos definen el estado coyuntural del sector de las artes escénicas que se define, y no destapo sorpresa alguna, por una evolución negativa de los principales indicadores en los últimos años. Si bien desde finales de los años noventa del pasado siglo las artes escénicas en España habían mostrado un importante incremento en lo que a su actividad se refiere, desde el año 2008 hasta el 2013 todos los indicadores muestran importantes descensos. Aún es pronto, debido a la ausencia de datos históricos, para atribuir con rigor estadístico estos descensos a unas causas determinadas, pero poco nos equivocaríamos si situáramos a la crisis (mediante el descenso de presupuestos públicos por un lado y a través de sus efectos en la renta disponible de las familias por otro) como una de las principales causas. Dinámica que, por si fuera poco, tiene su guinda en el incremento de los tipos impositivos del IVA aplicados a las entradas de eventos escénicos, incrementándose del 8% al 21% actual. Los datos del año 2014 muestran, afortunadamente, cierta reactivación en lo que a asistencia y recaudación se refiere.

Pues bien, veamos detalladamente cómo han evolucionado los principales indicadores de la actividad escénica en nuestro país. Si comenzamos por el número de representaciones, podemos observar que éstas descendieron (Gráfico 1), desde 2008 hasta 2013, un 30,4% (74.949 en 2008 frente a las 52.197 representaciones de 2013). El descenso en la actividad continuó en 2014, alcanzándose un descenso total del 31,9%. Si analizamos con detalle esta cifra dentro de los ámbitos que configuran el agregado de artes escénicas, vemos cómo este descenso ha sido

del 30,4% en el caso del teatro, del 32,5% en el caso de la ópera y zarzuela y, lamentablemente, del 53,6% en lo que a las diferentes manifestaciones de danza se refiere. Es el ámbito de la coreografía el que ha sufrido con una mayor intensidad los efectos de la crisis en, prácticamente, todos sus indicadores. Si introducimos un matiz en estos datos, consistente en aislar la información correspondiente a la Comunidad de Madrid y Cataluña, veremos que los descensos en el número de representaciones son aún mayores en lo que al teatro y la ópera se refiere, alcanzando respectivamente decrementos del 39,1% para el caso del número de funciones en toda España menos Madrid y Cataluña o del 34,3% en el caso de la ópera. La danza, sin embargo, muestra descensos ligeramente inferiores (un 51,8%).

**Gráfico 1. Número de representaciones de artes escénicas (2004-2014)**

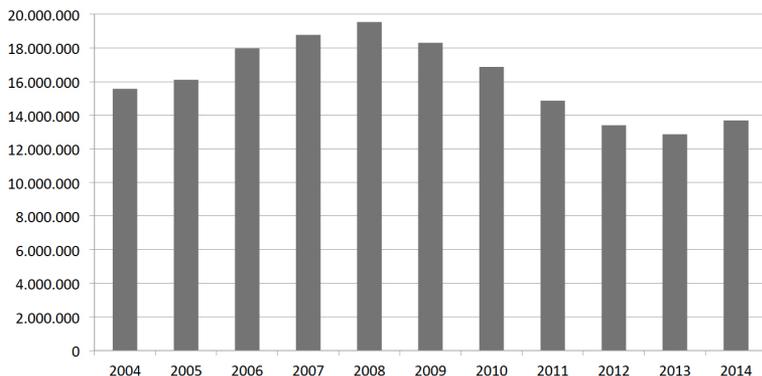


Fuente: Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Fundación SGAE. Varios años.

Si estudiamos ahora el número de espectadores, observamos cómo éste ha sufrido un descenso del 34% desde el año 2008 hasta el 2013 (Gráfico 2), pasando de los iniciales 19,5 millones a los más recientes 12,8 millones de espectadores para el conjunto de las artes escénicas. Gracias al incremento experimentado en 2014 de un 6,4%, ese descenso global del 34% se ve ahora ligeramente atenuado, siendo el dato acumulado del 29,9%.

Este descenso es del 27,5% en lo referido a los espectadores de teatro (el crecimiento del público se da en 2014 únicamente en el ámbito del teatro, el resto de las artes escénicas continúa en descenso), del 44,1% en el caso de la danza y del 44,7% en el caso de la ópera y zarzuela. Si aislamos los espectadores correspondientes a Madrid y Cataluña, el descenso de espectadores resulta mucho mayor en lo que se refiere al teatro (alcanzado un descenso del 36,4%), mientras que los experimentados en el caso de la danza (41,2%) y ópera (41,7%) son ligeramente inferiores, lo que pone de manifiesto, como en el caso del número de funciones, la mayor importancia relativa del sector público en lo referido a la danza y la ópera respecto al teatro fuera de Madrid y Cataluña.

**Gráfico 2. Número de espectadores para las artes escénicas (2004-2014)**

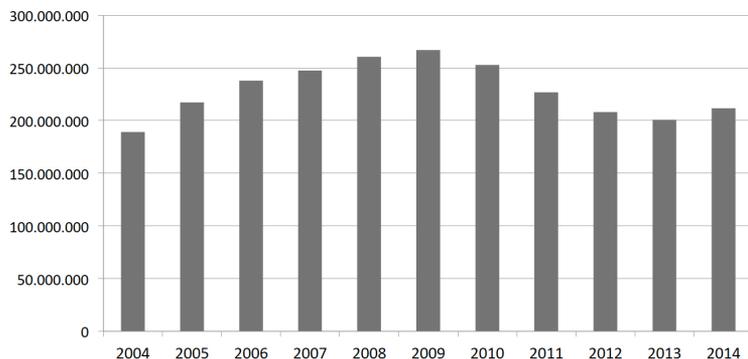


Fuente: Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Fundación SGAE. Varios años.

La recaudación en taquilla por venta de entradas pasa, para el conjunto de las artes escénicas, de los 260 millones correspondientes a 2008 a los 200,7 millones de euros de 2013, lo que supone un descenso total del 22% (Gráfico 3). Los datos de 2014 muestran un ligero incremento para el total de artes escénicas, procedente exclusivamente del teatro (danza y lírico continúan descendiendo), acumulando un descenso del 18,8%.

Debemos notar que estos datos incluyen el IVA, por lo que, realmente, la recaudación neta ha sufrido unos descensos aún mayores. Durante estos años, la recaudación obtenida por el teatro ha descendido un 9,5% (gracias a la recuperación de 2014), mientras que la obtenida por la venta de entradas en la danza ha bajado un 53% y la de la ópera y zarzuela lo ha hecho en un 48,3%. El análisis de la evolución de la recaudación si aislamos la Comunidad de Madrid y Cataluña nos permite concluir que los descensos, en todos los casos, son menores, lo que pone una vez más de manifiesto la mayor importancia relativa de la oferta pública en estos territorios, frente a la oferta privada que principalmente se desarrolla en la Comunidad de Madrid y Cataluña.

**Gráfico 3. Recaudación por venta de entradas de las artes escénicas. Euros. (2004-2014)**



Fuente: Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Fundación SGAE. Varios años.

Los datos que aquí hemos presentados han sido elaborados a partir de la información recogida en el Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales que, en sus distintas ediciones, ha sido desarrollado desde la Fundación SGAE. Datos, debemos recordar, que son utilizados por el propio Ministerio de Educación, Cultura y Deportes para la confección de su propio Anuario de estadísticas culturales.

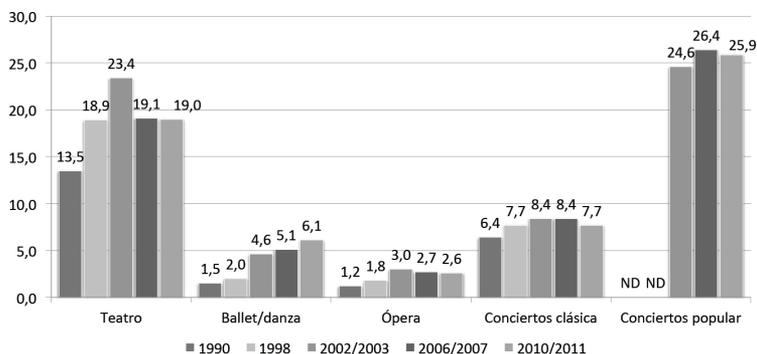
## 2.- Hábitos y prácticas de consumo de artes escénicas en España

Tan importante como mostrar la evolución de la actividad resulta analizar cuáles son los hábitos de prácticas culturales, en este caso aplicadas a las artes escénicas, en el conjunto del estado español. Si bien resulta complicado establecer una continuidad entre las diferentes macroencuestas realizadas, tanto desde diferentes encarnaciones del Ministerio de Cultura como por parte de la Fundación SGAE (aún denominada Fundación Autor en el momento de realización de esta encuestas) si podemos, con ciertos matices, comparar los datos correspondientes a los estudios realizados en el año 1990, 1998-1999, 2002/2003, 2006/2007 y 2010/2011, siendo el primero y los dos últimos responsabilidad directa del Ministerio de Cultura, el segundo de la entonces Fundación Autor y el tercero de responsabilidad compartida entre ambas instituciones (Gráfico 4). El estudio correspondiente a 2014/2015 se encuentra en su fase final y los resultados serán a lo largo del último trimestre de este mismo año, por lo que, en el momento de redactar estas líneas, debemos conformarnos con los últimos datos de 2010/2011. Pues bien, si comparamos la evolución la asistencia al teatro, podemos observar que mientras que en el año 1990 un 13,5% de la población española decía haber acudido al menos una vez al año a un espectáculo teatral, este porcentaje crece hasta el 19% en el año 2010/2011. Este evolución aparentemente positiva tiene sus sombras pues, además de apenas suponer un incremento inferior al 6% en más de 20 años, el último dato es inferior al mostrado en la macroencuesta de 2002/2003, en la que se alcanzó el máximo, con un 23,4% de la población española que decía haber acudido al menos una vez al teatro en el último año.

Los datos correspondientes a la asistencia a la danza presentan una dimensión aún más preocupante. Si bien la tendencia ha sido en este caso creciente, al final del periodo analizado nos encontramos con que tan sólo un 6,1% de la población española acude al menos una vez al año a un evento de danza. Cierta es

que en 1990 el dato era mucho peor, tan sólo un 1,5%. Datos parecidos, aunque mostrando un perfil aún más minoritario, son los correspondientes a la ópera. En el año 1990 el 1,2% de la población manifestaba haber acudido al menos una vez a un espectáculo de ópera en el año anterior a la realización de la encuesta. El dato crece hasta el 3% correspondiente a la encuesta de 2002/2003 y sigue bajando hasta llegar al 2,6% correspondiente a la última macroencuesta disponible, la de 2010/2011.

**Gráfico 4. Evolución de la asistencia (%)**



Fuente: Varias fuentes.<sup>1</sup>

Antes de concluir este apartado me gustaría mencionar otro dato que podemos encontrar en estos estudios, y es el referido al interés que muestra la población española por estas disciplinas artísticas. Así, si nos concentramos en la última encuesta,

<sup>1</sup> Fuente: Ministerio de Cultura. Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles. 1993; Fundación Autor/SGAE. Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural. 2000; Ministerio de Cultura/Fundación Autor. Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España. 2005; Ministerio de Cultura. Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España. 2007. Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España. 2011 Nota: Los datos de 1998 se refieren al hábito de la asistencia (suele acudir), mientras que el resto de datos se refieren a la práctica de la misma (acude). 2. Los datos de las encuestas de 1990 y 1998 no presentan información agregada sobre conciertos de música popular, si bien, la asistencia en el año 1990 a conciertos de pop-rock era del 16.3% y en 1998 del 18.8%.

podemos ver que el 41% de la población española declara tener un muy alto interés por el teatro (7 o más puntos en una escala de 0 a 10). En lo referido a la danza nos encontramos con un 19,7% de la población que declara también un muy alto interés. Y, para la ópera, nos encontramos con un dato similar aunque ligeramente inferior: un 15,3% de la población española declara un interés muy alto por esta manifestación artística. Pues bien, si enfrentamos estos datos de interés con los de asistencia nos encontramos con que una parte muy importante de la población española que manifiesta interés por estas disciplinas no acude finalmente a los espectáculos. Recordemos que frente a un elevado interés por el teatro, la danza y la ópera cifrados en un 41%, un 19,7% o un 15,3%, respectivamente, nos encontrábamos con unos índices de asistencia del 19%, 6,1% y 2,6%.

Respecto a cuáles pueden ser las causas que explican la diferencia entre interés y asistencia o que impiden una asistencia mayor según los casos nos encontramos en el último de los estudios con que son la falta de interés, la falta de tiempo, el precio y la falta de oferta los factores que aparecen como principales barreras al consumo, factores con una importancia similar en tanto en el teatro como en la danza y la ópera. Todo ello nos lleva, una vez más, a señalar la importancia de la educación en las artes y de las medidas de desarrollo de audiencia que permitan una democratización del acceso a las artes escénicas en nuestro país, tema éste que debería ser desarrollado con la importancia que presenta en otro momento.

### **3.- La importancia de las artes escénicas en la economía española**

Para concluir, consideramos significativos los datos referidos a la aportación al Producto Interior Bruto por parte de las artes escénicas en nuestro país. Según los datos correspondientes a 2012, ofrecidos en la última edición disponible de la Cuenta Satélite

de la cultura, realizada por el MECD para medir la aportación a la economía española de los sectores de la cultura y de la propiedad intelectual, las artes escénicas fueron responsables de añadir al PIB un total de 2.172 millones de euros, lo que supone el 0,21% del PIB. Debemos señalar también que, al igual que los datos referidos a la actividad, este indicador también experimenta un significativo descenso desde 2008. En aquel año, las aportaron a la economía nacional un total de 2.334 millones euros, lo que supone que en apenas cuatro años se perdió un 10% en la generación de PIB. En este punto debemos recordar que la suma de las actividades culturales y de propiedad intelectual suponen en el año 2012 el 3,6% del total del PIB.

#### **4.- A modo de conclusión**

Según los indicadores analizados, las artes escénicas en nuestro país han mostrado un importante retroceso en los últimos años. La conjunción de una serie de factores, enmarcados en la crisis económica y política que lamentablemente ha caracterizado a este país en los últimos años ha traído como consecuencia la interrupción de la tendencia de crecimiento de este sector, ofreciendo descensos importantes en todos los indicadores de actividad, así como en la aportación del mismo al Producto Interior Bruto. Confiamos en que los datos correspondientes al año 2014 puedan confirmar un leve incremento y que supongan una ruptura de la tendencia a la baja experimentada en los últimos años, pese a los obstáculos que, incomprensiblemente, se encuentra el sector por parte de las administraciones públicas a través de las políticas fiscales y presupuestarias.

En cualquier caso, debemos reflexionar acerca de la democratización del acceso de la ciudadanía a las artes escénicas. Siendo estas unas disciplinas que, por sus propias dinámicas económicas (y eso sería tema para otra discusión), muestran además un relación importante con la actividad pública, aún existe una parte

mayoritaria de la población española que no participa ni del teatro, ni de la danza ni de la ópera. Afortunadamente, el interés mostrado por parte de la ciudadanía es más elevado, pero este interés en muchos casos no fructifica en asistencia. Debemos ser conscientes de este hecho y promover, además de las necesarias políticas de *oferta* que permitan el desarrollo de este sector, políticas de *demanda* que, a través de la educación, la formación y el desarrollo de audiencias, contribuyan a que las artes escénicas constituyan una parte importante de la vida de un segmento mayoritario de la ciudadanía española.

# Teatro contra el miedo

Por Lluís Pasqual

Director de escena

Yo no sé por qué las personas acuden al teatro. Podría, a duras penas, explicarme a mí mismo por qué lo sigo practicando aunque sé que siempre lo he hecho para esas personas. Recuerdo un día en el que, asistiendo a una magnífica y gozosa representación (¡a veces ocurre!) y observando sobre todo al público, me dio por pensar que tal vez acudieran a esa mentira compartida, que no engaño, para que les contaran una historia «sin efectos especiales.» O tal vez acudieron porque en el teatro, a modo de refugio, encuentran reflejados sentimientos y pulsiones que han desaparecido, amputados por nuestra embrutecida y codificada realidad retransmitida. Por supuesto que también esos sentimientos los refleja el cine de un modo sublime, pero tal vez sea porque el espectador al tener enfrente a alguien de carne y hueso como él le otorgue su confianza: todo lo que le ocurre a un actor le puede ocurrir biológicamente a un espectador... Y ese raro momento de empatía —exclusivo del amor y del teatro— reconforta. También podría ser que acudan porque en el teatro uno se siente menos solo (las butacas de un cine sirven para aislar, incluso para comer, y en el teatro, en cambio, una cierta incomodidad y el roce de los codos es fundamental). O quizás porque, en este mundo de atropellos verbales que nos rodea, el teatro es uno de los últimos espacios donde uno puede y debe ejercer individual y colectivamente el derecho a escuchar hasta el final los sentimientos y las razones de los personajes sin que nadie interrumpa

a los pocos segundos. Y así poder comprender... Una manera de sentir viva la inteligencia... ¡No estaría mal!

La mayoría de nosotros, no específicamente la gente del teatro sino todos juntos, vivimos estos últimos tiempos envueltos en todo tipo de inseguridades que afectan nuestro presente y afectarán todavía más, intuimos, nuestro futuro. Palabras y conceptos que no acabamos de entender –y que intentamos explicarnos para comprender qué nos pasa– nos van hiriendo en nuestra vida diaria: bajo el nombre de la crisis tenemos la impresión de estar viviendo una tercera guerra mundial que ya no se hace con bombas y fusiles, sino con sofisticadas operaciones financieras que producen la misma miseria física y moral y, al fin y al cabo, también muertos, muchos muertos, algunos de ellos con la irónica desdicha de estar biológicamente vivos. La situación, como nos repiten constantemente es muy compleja, pero las consecuencias son más simples: una de ellas, quizás la más inmediata, es que la gente tiene miedo, tenemos todos, (corrijo: casi todos) mucho miedo. Y este miedo no es sólo un acto reflejo, un sentimiento irracional o fundamentado ante un factor desconocido o intuido; el miedo en este caso –y yo que soy un hombre de pocas certezas, esta vez estoy muy seguro– es provocado. Provocado para llevarnos deliberadamente en un estado de shock; provocado día tras día, minuto tras minuto y acompañado de amenazas y culpabilizaciones constantes porque los que lo provocan saben que así consiguen lo peor que le puede pasar al ser humano: la inmovilidad, la parálisis y por lo tanto la inacción, la sumisión. Jean Genet me dijo ya hace unos cuantos años que, aunque parecía que aparentemente el mundo se encaminaba hacia una organización más democrática, en realidad los países acabarían convirtiéndose cada vez más en estados policiales. Quizás se refería a lo que nos está pasando.

Ya sé que la gente se mueve, que intentamos movernos, que las acciones de los indignados, el 15-M o las valientes palabras de

Baugman o de Edgard Morin son intentos para ayudarnos a salir de esta inmovilidad, pero en realidad, si lo miramos desde fuera, son movimientos casi imperceptibles frente al peso y las huellas gigantescas del monstruo de mil caras que tenemos delante que es quien nos paraliza, quien nos provoca este miedo letal, moral y físico. Las redes tecnológicas facilitan nuestra capacidad para convocarnos y ocupar –sólo por ahora– las calles y las plazas para convertirlos en lugares de debate, ahora que los parlamentos se han vuelto casi inútiles o cuando menos estériles, pero a mí me parece que en realidad cuando nos convocamos y nos reunimos lo que hacemos es compartir nuestros miedos, porque, con ellos llegamos a nuestros actos reivindicativos y al acabar, con los mismos miedos nos volvemos a casa, quienes todavía tenemos la suerte de tener una. Porque el miedo produce encogimiento y desconfianza, envilece el individuo y provoca como consecuencia inmediata, cierre, intolerancia y agresividad hacia cualquier otro persona. El miedo es enemigo de la comunidad y de la colectividad. Permite, quizás, una solidaridad pasajera pero va minando los individuos uno por uno hasta aislarlo en una falsa comunidad hecha de individuos prácticamente anestesiados obligados a luchar por separado para mantenerse en movimiento ellos mismos y por lo tanto siempre alerta frente a los otros.

Por eso proponemos a los ciudadanos la práctica del arte, y en nuestro caso del teatro, siempre humildemente, siempre sólo el breve rato de la representación como un antídoto contra el miedo justamente porque es un ejercicio de libertad colectiva, un ejercicio de libertad poética que sólo se puede vivir en colectividad y como una exaltación y afirmación de esta colectividad.

El teatro es siempre una experiencia comunitaria que nos obliga a compartir los sentimientos, el placer y la peligrosa inteligencia. Parece ser que la humanidad empieza una nueva etapa y es probable que nos hayamos de reinventar tanto los artistas como el público. No dejan de repetírnoslo, y yo contestaría que

en el teatro no dejamos nunca de hacerlo; desde siempre. La palabra crisis no nos da miedo porque forma parte del propio teatro y de nuestro trabajo diario para no hacer un teatro sólo para convencidos, para no remachar el clavo sobre lo que cada día ya nos explican de mil maneras –casi siempre con mentiras– y viviéndolo en carne propia, algunos de una manera intolerablemente desesperada. Ya lo he dicho antes: los que nos quieren inmóviles no nos quieren en comunidad y, por lo tanto, no estiman el teatro o no se fían de él. Para ellos, la propia existencia del teatro ya es una provocación. Cuando apelando a la sensibilidad de nuestros gobernantes, que tendrían que cuidarlo –aunque sólo fuera para preservar los propios fundamentos espirituales de comunidad democrática que representa–, lo volvemos a reivindicar, con constancia, tenacidad y orgullo, como servicio público, tengo la impresión de que a menudo provocamos una desconfianza injusta y mezquina de la cual no somos merecedores. Pero esto no es nuevo, el teatro ha tenido siempre enemigos entre los poderosos y los mercaderes, pero también siempre ha tenido amigos y seguidores que necesitan el silencio, la capacidad benéfica, curativa y revolucionaria de la palabra, el reconocimiento emocional de un gesto, el descubrimiento imprevisto dentro de uno mismo de una risa fresca, la piedad de una lágrima o la indignación compartida, el reflejo en el otro que te hace salir de ti mismo y te hace sentir que la palabra humanidad, en sus infinitas variantes, como el verbo, se hace carne y existe y todavía tiene un sentido.

Si es cierto que nuestro cerebro tiene un grado de plasticidad importante, es decir que en cierta manera con nuestro comportamiento podemos llegar a modificar las pautas de nuestro propio comportamiento, me parece un buen símil para aplicar a la actitud que, en estos momentos, debe adoptar un teatro. Y hemos de tener muy presente que las estructuras son tan solo herramientas y que la sociedad, en estos momentos, está sometida a cambios muy rápidos: nosotros hemos de trabajar

y modelar constantemente esta herramienta para ofrecer respuestas, y tenemos que dar a su estructura humana y física la versatilidad que exige el gran momento de transformación que estamos viviendo.

Quizás, a veces, el teatro no ha estado a la altura de lo que nos pasaba, pero en estos tiempos que corren, y para ayudar a hacernos pasar el miedo... siempre.



# Encuentros y desencuentros del periodismo y la cultura

Por Liz Perales  
Periodista y editora

De siempre los medios de comunicación y la cultura han mantenido una alianza de conveniencia: los medios se alimentan de la cultura, le prestan atención y recursos, –quizá no tantos como muchos desearíamos–, y ganan interés y prestigio informando de sus actividades y protagonistas; y los artífices culturales, por su parte, saben que sin los medios sus manifestaciones difícilmente podrían difundirse, encontrar eco y ganar valor. Pero, esta relación ¿es hoy satisfactoria para ambos?

A diferencia de otros contenidos, la cultura, y en concreto las artes escénicas, ha venido recibiendo hasta ahora un trato favorable en los medios de comunicación. No me refiero al siempre discutible espacio o grado de atención que acapara (hay estudios minuciosos que analizan la importancia jerárquica que tiene la cultura en relación a otros temas y en los que casi siempre sale perjudicada), sino a la actitud o predisposición con la que la abordan y que, en mi opinión, difiere bastante del tratamiento que dan al resto de asuntos que suelen atender.

Tengo la impresión de que en los tiempos actuales el periodista dedicado a informar de las actividades culturales se confunde más con un publicista que con un informador. Desde las redacciones la cultura tiende a ser evaluada como una materia «amable», como un ámbito con escasos recursos que, de entrada,

hay que apoyar. Y quizá por ello el periodista cultural se olvida de que es un investigador que, entre sus cometidos, figura el de formular preguntas incómodas al artista. En su lugar, se comporta como un buen aliado de los gabinetes de prensa y promoción y pasa así a ser un altavoz de lo que el artista y el promotor dicen. Es cierto que las condiciones en las que el periodista desarrolla hoy su trabajo no son las mejores, sometido al ritmo infernal de la actualidad, presionado por temas de diversa índole que debe atender, y en permanente formación, ya que la tecnología no deja de transformar su oficio. Disponer entonces de tiempo para educar su criterio sobre la cultura le exige, por tanto, un esfuerzo notable.

Cultura y periodismo han sido dos aliados naturales. De las redacciones han surgido célebres escritores y también desde allí se han impulsado proyectos culturales de calado. Son habituales los periodistas con aspiraciones artísticas y algunos están vinculados a la élite cultural de la sociedad. Y también ocurre a la inversa, por razones de prestigio, los medios de comunicación necesitan contar con intelectuales afines a su línea editorial, a los que dan ayuda y soporte, además de garantizarles la promoción de sus obras. Por no hablar de los casos en los que los medios son propietarios también de empresas culturales como editoriales o productoras de cine y televisión. Hay pues una identificación del periodista cultural con los autores o artistas que es rara de ver en otros ámbitos del periodismo y que, por tanto, también dificulta la independencia.

La debilidad económica de gran parte de las empresas culturales las lleva a buscar aliados afines. Y así, por ejemplo, presenciemos una práctica muy extendida que da buena prueba de esta relación: la de establecer acuerdos de colaboración y patrocinio entre medios de comunicación e instituciones culturales. Los primeros se garantizan una presencia publicitaria en el evento (son el «diario oficial» u otra fórmula que se arbitre), los segundos un tratamiento informativo y publicitario favorable. Un

sistema de patrocinios que cada vez es más habitual y que veremos crecer en los próximos años y para el que se exigirá una adecuada ley de mecenazgo que lo regule (el gobierno conservador de Rajoy no siguió adelante con su proyecto de ley).

Esta relación cómplice tiene sus zonas de sombra y puede tener un coste para el periodista y para el medio de comunicación que representa, pero también para los autores y artistas. A veces, la información cultural tiene un sesgo publicitario tan acentuado que se pone en juego la credibilidad tanto del informador como del producto. Y por otro lado, no creo que sea síntoma de una cultura fuerte y libre que los medios ofrezcan publicidad disfrazada de información, con escasa valoración y crítica de los acontecimientos culturales que tratan.

### **1.- La crítica, ese género mítico**

Hay algunos medios de comunicación que todavía preservan un espacio para el análisis y la valoración de las actividades artísticas y mantienen así una posición más independiente. Pero, desengañémonos, son habas contadas. En nuestro país la crítica ha quedado reservada a los grandes diarios y a suplementos especializados. Y, por lo general, se trata de medios escritos, porque los audiovisuales apenas se atreven con el género. La presión de los índices de audiencia en televisión es brutal, y los contenidos culturales arrastran pocos espectadores, causa que explicaría la poca atención que les prestan.

Pero incluso en los medios impresos habría que preguntarse por qué la crítica prácticamente ha quedado confinada a una periodicidad ridícula y a un espacio reducido. Por qué los suplementos culturales, y concretamente en las artes escénicas, apenas la contemplan; por qué han desaparecido revistas especializadas de artes escénicas, pero también de literatura o cine. ¿No hay público que las sostenga? Parece que la dictadura de los números es implacable.

El género de la crítica, que tanto prestigio tuvo en su momento, ha perdido terreno frente a otros géneros como el reportaje, la entrevista o la información o «previo» del espectáculo, género este último menos comprometido, y que quizá estimen mucho más los empresarios y agentes culturales. La crítica es un género exigente, necesita del periodista especializado de largo recorrido, bien informado, con ganas de meterse en problemas, y que también tiene algo de autor. El personaje no abunda, precisamente, y descrito así resulta casi una figura mítica en el periodismo actual. Que el crítico es incómodo para los productores y los artistas ya lo sabíamos, pero da la impresión de que ha llegado a serlo también para los medios.

Sorprende pues comprobar cómo la labor del crítico, y concretamente la del crítico de teatro, ha quedado relegada en la mayoría de los casos a la de mero notario que da fe ante políticos y programadores de los teatros de la calidad del espectáculo de turno. Sus registros, si son positivos, sirven a las compañías de cartas de recomendación ante los programadores de los teatros; y es también la manera que tiene el teatro público de medir su éxito.

Pero hay esperanza, porque mientras la crítica languidece en los medios impresos, la tendencia en los medios digitales es la contraria: crecen las webs y las revistas culturales digitales, y en ellas abundan las opiniones sobre cualquier evento cultural.

## **2.- Cultura o entretenimiento**

Los contenidos culturales en los medios se clasifican tradicionalmente en cinco grandes áreas o secciones: literatura, artes plásticas, cine, música y artes escénicas. Pero esta clasificación se da en grandes cabeceras, principalmente diarios y cadenas de televisión que pueden permitirse disponer de periodistas especializados para cada sección. En los medios más humildes, la cultura se organiza como una gran cajón de sastre en torno a tres áreas

(literatura, cine y música), atendidas por periodistas todo terreno dispuestos a cubrir puntualmente otras materias.

Asistimos en los últimos años al surgimiento de otras actividades que, a veces, se integran bajo la rúbrica «cultura», y que han ido ganando gran popularidad. Son las relativas a gastronomía, diseño, televisión, y en ocasiones también se incluyen asuntos relacionados con la tecnología (videojuegos, aplicaciones, internet...).

En lo relativo a las artes escénicas, hay una categoría de espectáculos que son apreciados por los medios como cultura y en otras ocasiones como entretenimiento. Esta consideración es importante, ya que decide el tratamiento de la información y los cauces por los que discurre la promoción y publicidad del espectáculo y también la consideración social que se le asigna a los artistas que se ven implicados en él. Si es un espectáculo de entretenimiento, con artistas procedentes del mundo de la televisión, es posible que se informe de él en las páginas llamadas del «corazón». En la práctica, las dudas al respecto surgen con los espectáculos que se programan en los teatros comerciales, porque los que se ofrecen en los teatros públicos y las salas alternativas están libres de sospecha. La oficialidad o la marginalidad del contenedor (es decir, del teatro) aprueba automáticamente la entrada de la obra y de sus intérpretes en la categoría de «cultura».

En Estados Unidos se emplea el término *show business* para referirse a la industria del espectáculo en su conjunto, no se establecen distinciones. Aquí, difícilmente creo yo que podríamos referirnos al sector como *industria del entretenimiento*, y preferimos hablar de *industrias culturales*. Más que como un concepto antropológico, la cultura parece entenderse en nuestro país como un concepto político-administrativo, ya que son las administraciones públicas quienes al final otorgan la consideración de «cultura» o de «entretenimiento» a artistas y obras.

### 3.- La jungla digital

Los medios de comunicación españoles han sufrido una reconversión brutal en los últimos dos lustros. La revolución digital ha llevado a algunos gurús a predecir el fin de los medios escritos, pero tal vaticinio está por ver y lo que se intuye es una convivencia todavía larga de los dos formatos. En cualquier caso, este nuevo contexto ha obligado a modificar los usos y maneras de operar de las empresas de comunicación y de sus periodistas. Las empresas viven en una cierta neurosis, propia de períodos revolucionarios: mantienen el marco y la estructura del antiguo régimen mientras facilitan la entrada y ofrecen el apoyo a los elementos desestabilizadores que les llevarán a un cambio de paradigma. Es por tanto un momento de debilidad e inestabilidad, algunas compañías se han arruinado, especialmente de publicaciones impresas.

Estos cambios estructurales están teniendo una influencia decisiva en la manera de trabajar de los periodistas, ya que ahora deben hacer frente a múltiples tareas: conocimiento de lenguajes web, locución, dominio de varios idiomas, grabación de videos... además de las tradicionales de su oficio de buscar la noticia y documentarse, contrastarla y escribirla. Nuevos oficios han hecho su aparición, como el de *community manager*, o experto en el manejo de redes sociales. Asaeteado por los nuevos medios técnicos que debe usar y las múltiples funciones que se le exigen, el periodista es un mutante que ignora cuál será su forma final. Por el momento, se aproxima a la de un buscador y editor de contenidos cuyo cometido es saciar el hambre infinita de esta especie de hidra de varias cabezas que son los medios digitales.

La revolución digital también ha afectado a los productores, autores y artistas, que llamaré «artífices culturales», en el sentido de que son los que originan los contenidos. Hoy, internet facilita que cualquier persona pueda publicar lo que se proponga de forma fácil, rápida y económica. Esta es una labor que antes

estaba reservada a los medios. La situación, aparentemente, resulta favorable para el consumidor y para el artífice cultural. La red da una gran libertad, permite presentar el producto sin intermediarios y entrar en contacto directo con los consumidores/usuarios a través de las redes sociales. Sin embargo, la eficacia y alcance que se obtiene en las redes depende de muchas variables y la mayoría de las veces no se consigue la difusión y divulgación esperada.

La libre circulación de información y de publicación ha originado un exceso de oferta informativa, devaluando el producto. Está claro que las nuevas herramientas nos permiten ver y difundir lo que queremos, todo a nuestro alcance con un clic o un toque en la pantalla, no importa el idioma ni el país en el que estemos. Podemos ver en directo (*streaming*) un estreno en Londres o en Singapur. Lo global ha entrado en nuestros hogares. Pero la jungla digital crece y crece. Y se necesitan más que nunca de buenas cuadrillas que desbrocen y limpien los caminos hacia la información clasificada y organizada, singular y de calidad. Parece lógico que ese debería ser entonces el nuevo papel asignado a los medios de comunicación: o sea, el de editores que seleccionan los temas con criterio, los producen y les dan un tratamiento adecuado a los gustos de su audiencia para distribuirlos por canales de pago o gratuitos. De ser así, ¿hay muchas diferencias entre el editor de publicaciones tradicional y el que se calibra será el editor digital? ¿Cambiarán mucho las relaciones del mundo de la cultura con los nuevos medios de comunicación?

También los artífices culturales y los usuarios adoptan nuevas tareas en este escenario. Y son grandes los desafíos que se les presentan. Como ya se ha dicho, las redes sociales permiten jugar un papel más activo, ganar difusión a una velocidad mayor (aunque también perderla a igual o más rapidez), identificar uno por uno a los usuarios e, incluso, incidir en los contenidos de los medios de comunicación como nunca antes los habían hecho: una noticia *trending topic* en Twitter puede tener su acogida en

un periódico o informativo. En cualquier caso, la comunicación ya no se produce en un único sentido, puede haber respuesta de los receptores. Vivimos años de cambios drásticos, los artistas y los autores pueden dirigirse y contactar directamente con sus seguidores, y estos les pueden contestar. Esto permite conocer los gustos de su audiencia con mayor definición y encaminar sus productos hacia ella. Al mundo de la cultura, como ocurre en otros ámbitos, se le ofrecen nuevas oportunidades de comunicarse con su público. Y creo que ese es uno de sus grandes desafíos, muy especialmente de las artes escénicas, tan necesitadas de nuevos y jóvenes espectadores.

# Economía y artes escénicas

Por Pau Rausell Köster<sup>1</sup>

Profesor universitario

Sobre Europa se ha abatido un *tsunami* que ha trastocado, sumergido, subvertido, arrancado la mayoría de aquellas certezas que sustentaban aquel condescendiente eurocentrismo de finales de los 80, que vio en la caída del muro de Berlín el fin de la Historia, y en la integración económica el triunfo definitivo de lo que el comediante intelectual Jeremy Rifkin denominó el «sueño europeo». El sociólogo americano en 2004 llega a afirmar que «la Unión Europea es el ejemplo más avanzado del nuevo modelo de gobierno transnacional. La Unión Europea es en la actualidad la primera institución de gobierno realmente posmoderna» y la psique colectiva, entre el individualismo extremo de Estados Unidos y el extremado colectivismo de Asia, la más adecuada para encabezar la marcha hacia la nueva época.

La promesa europea es un espacio de prosperidad compartida, dotado de una robusta red de bienestar donde la sanidad, la educación y la protección social nos igualen ante el infortunio. Es un espacio de estilo de vida y sociabilidad donde de las ciudades, no son sólo concentraciones geográficas de factores de producción, sino que conforman ingenios sofisticados de interacción social, donde la naturaleza no sólo es un depósito de recursos sino

---

<sup>1</sup> Parte de los datos y los argumentos que sustentan este artículo han sido financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad en el marco del Plan Nacional de I+D+i, 2008-2011 a través del proyecto CSO2012-39373-CO4-3.

un bello lugar en el que cohabitar respetuosamente, donde los mercados no se limitan a procesos de compraventa de derechos de propiedad sino que conforman espacios relacionales y de intercambio y donde uno de los principales objetivos de la acción colectiva persigue satisfacer los derechos culturales de la ciudadanía en la construcción de las identidades individuales y colectivas, posibilitando la participación y el acceso a las expresiones culturales de una comunidad y lo que nos parece cada vez más importante, garantizando la satisfacción del derecho de todo ciudadano a emocionarse, compartir, expresarse a través de las expresiones culturales y las disciplinas artísticas. Es en este contexto del sueño europeo donde se deben ubicar las artes escénicas.

Es en esta Europa donde cada vez son más necesarias las políticas que posibiliten que muchas personas, cuantas más mejor, encuentren oportunidades profesionales dignas en el campo de la cultura y la creatividad. No sólo porque esta circunstancia mejoraría notablemente la capacidad de satisfacer los derechos culturales de los ciudadanos sino porque cada vez tenemos más evidencias de que la dimensión de nuestros sectores culturales y creativos tiene una influencia mayor en la capacidad de generar crecimiento en nuestras regiones (Marco-Serrano Rausell-Köster, 2014), provocar notables incrementos en la productividad global del sistema económico (Boix Doménech Soler i Marco, 2014), constituir una de las vías más rápidas de salida de la crisis (Rausell Köster, 2013) y conformar uno de los vectores más plausibles de especialización europea en un marco de competitividad global (Rausell Köster Abeledo Sanchís, 2013). Y esto no sólo lo decimos nosotros –que también– sino que lo manifiestan con rigor y profundidad instituciones tan diversas como la propia Comisión Europea (Comisión Europea, 2010), la OCDE (OCDE, 2005), la UNESCO (Unesco, 2013a, 2013b), la UNCTAD (UNCTAD, 2010), la OEI a través de la Carta Cultural Iberoamericana o la organización mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos mediante la Agenda 21 de la Cultura.

En este contexto, en la España postcrisis es tan necesario un sistema financiero saneado como un ecosistema escénico musculado.

## 1.- ¿Qué ha quedado del ecosistema escénico después de estos años de crisis?

La verdad es que la crisis ha golpeado con fuerza a todos los sectores económicos y entre ellos también al de las artes escénicas. En estos momentos disponemos de una creciente información sobre la dimensión económica de las artes escénicas, tanto a nivel nacional –a partir de las Cuentas Satélite de la Cultura– como de algunos espacios regionales a partir de las distintas investigaciones de la unidad de investigación Econcult en los últimos años.

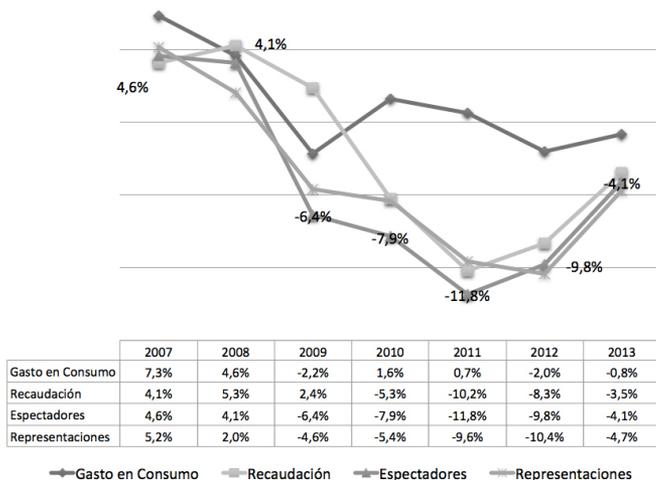
**Tabla 1. Aportación al PIB de los sectores culturales**

Total sectores culturales	Aportación al PIB							Tasa de variación media acumulativa
	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Total período con datos
España	30.524	29.285	29.446	28.224	26.031			-3,9%
Comunidad de Madrid	9.005	8.937	8.659	8.703	7.789	6.755	6.857	-4,4%
Canarias	889	914	868	813	817			-2,1%
Comunidad Valenciana	2.111	1.867	1.763	1.664	1.480	1.508		-6,5%

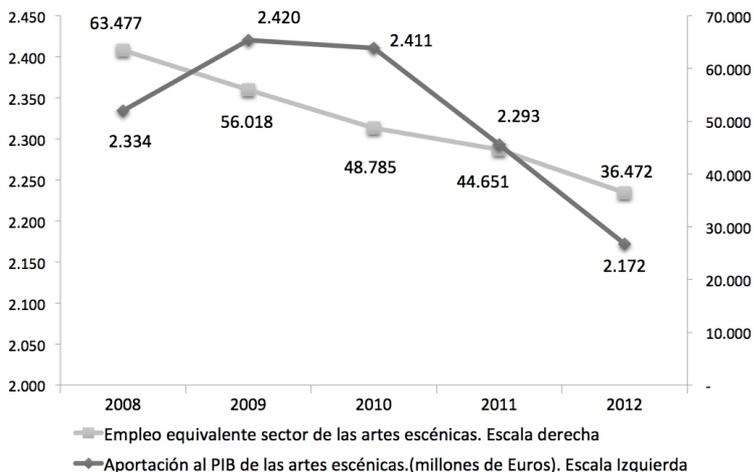
**Tabla 2. Aportación al PIB de las artes escénicas**

Artes Escénicas	Aportación al PIB. Millones de Euros							Tasa de variación media acumulativa
	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Total período con datos
España	2.334	2.420	2.411	2.293	2.172			-1,8%
Comunidad de Madrid	497	491	445	447	396	599	628	4,0%
Canarias	60	54	59	53	50			-4,8%
Comunidad Valenciana	253	250	237	227	208	208		-3,8%

**Gráfico 5. Tasas de variación 2008-2013. Indicadores de las artes escénicas y del gasto en consumo**



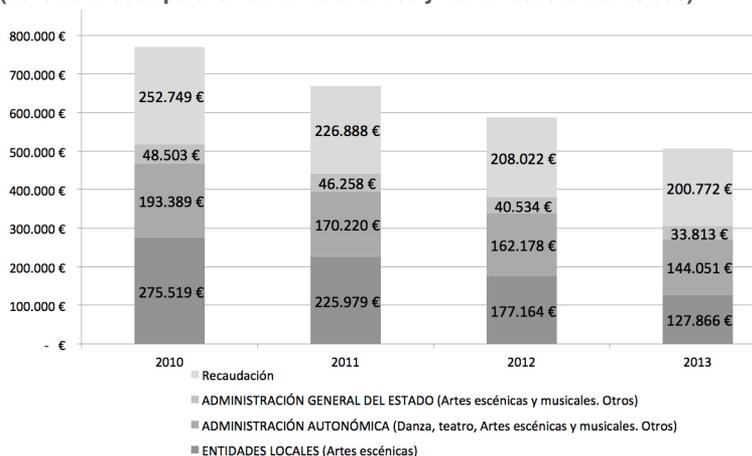
**Gráfico 6. Empleo y PIB de las artes escénicas. (Cuenta Satélite de Cultura)**



Como podemos comprobar en las tablas anteriores, los sectores culturales han sufrido un permanente retroceso tanto en los valores absolutos de su aportación al PIB como en sus cifras relativas. Si hasta 2010 el comportamiento de los sectores culturales se comporta mejor que el conjunto de la economía, a partir de 2011 y hasta hoy, su trayectoria es claramente peor que la del conjunto de la economía. Si vemos que ha pasado con el sector de las artes escénicas, podemos comprobar que, de media, se ha comportado mejor que el conjunto de los sectores culturales, aunque esto resulta cierto especialmente por el comportamiento claramente positivo de los espacios centrales como Madrid y Barcelona. Aun así en la mayoría de los espacios, las artes escénicas han incrementado su importancia relativa dentro del conjunto de los sectores culturales. En el conjunto de España, esta importancia se ubica un poco por encima del 8%, mientras que en espacios como la Comunidad Valenciana este valor se sitúa alrededor del 14%.

No hay ninguna duda que ha habido una debacle y casi 7 millones de espectadores se han perdido entre 2008 y 2013, es decir más de un tercio. Entender por qué se han perdido resulta más complejo. Si observamos el gráfico podemos comprobar que efectivamente la reducción de la renta disponible y del dinero destinado al consumo en el primer año de la crisis provoca una sobrerreacción tanto en la oferta (número de representaciones), como aún más exagerada en los espectadores, en cambio la recaudación sigue creciendo, por lo que la única explicación es que desaparecen de la oferta la parte con precios muy bajos o gratuitos, pero en cambio se mantiene la demanda sobre el segmento más profesional y con precios más altos (teatro en los espacios de Madrid y Barcelona, musicales, oferta lírica de excelencia, etc.).

**Gráfico 7. Recursos públicos y privados destinados a las artes escénicas. (2013 estimados para la Admn. Autónoma y Admn. General del Estado)**



Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Estadística de Financiación y Gasto Público en cultura, Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas. Estadística de Liquidación de los Presupuestos.

Lo que nos hace sospechar que se retiran de la oferta aquella franja menos profesional impulsada por el sector público en el ámbito de los gobierno locales (y mucho antes de la presión europea por la consolidación fiscal) y desaparece también de la demanda aquellas franjas socioeconómicas menos motivadas y con menor disponibilidad a pagar por las artes escénicas. Es por ello que los efectos sobre el PIB del sector son limitados, aunque no sobre el empleo. En los siguiente dos años 2010 y 2011 es cuando se consolida la catástrofe y la reducción de la oferta debido a las presiones de los recortes públicos como a los efectos sobre la demanda (reducción del sueldo de funcionarios públicos –un buen mordisco de los espectadores teatrales– y control del gasto de las administraciones locales y autonómicas). El resultado es, sin ninguna duda devastador, pero también refleja cierta descomposición de una burbuja artificial forjada sobre una oferta teatral hinchada por la presión de la oferta pública. Observando las tasas de variación, el suelo de la reducción de la demanda, por tanto, se manifestó en 2011

y desde entonces, parece que el rebote se inicia y es previsible que este año 2014 sea el primer año desde el inicio de la crisis en el que el número de espectadores no sea inferior al año anterior y se ubique superando los 13 millones de espectadores, dispuestos a pagar casi unos 16 Euros por función<sup>2</sup>. Desde el punto de vista de la oferta, a partir del análisis de la Cuenta Satélite de la Cultura, la caída del empleo persiste e incluso se acelera en 2012, pero es previsible que en 2014 haya detenido su deterioro. Todo esto en un contexto de un creciente interés por el teatro según muestran las dos encuestas de hábitos y consumos culturales de antes de la crisis y de después de la crisis.

Si podemos considerar que en estos momento acabamos de rebotar en el suelo, ¿cuál sería el nivel de flotabilidad adecuado? Si proyectamos los fondos desde las administraciones públicas y los recursos recaudados por taquilla, podemos estimar que en 2013 apenas se consiguieron los 500 millones de euros. En un contexto normalizado y a un plazo medio de menos de tres años quizás habría que pensar en un objetivos de 1000 millones de Euros, en los que la Administración General aportara unos 150, la administraciones locales y autonómicas 250 millones cada una, la recaudación otros 250 millones y finalmente encontraríamos unos 100 millones más de iniciativas como el patrocinio, el mecenazgo, el *crowdfunding* o la simple filantropía. Haciendo unos pequeños cálculos a partir de la Cuenta Satélite de la Cultura podríamos derivar que con unas aportaciones cercanas a los 1000 millones, el sector significaría entre 4000 y 4500 millones de Euros de PIB, y entre 100.000 y 125.000 ocupados, y que sería casi el doble de los ocupados actualmente, y los espectadores deberían superar los 15 millones, dispuestos

---

<sup>2</sup> Lo que resulta sorprendente es el escaso efecto visible de la variación del IVA en Septiembre de 2012. Ni en los precios ni en la evolución de la oferta o la demanda parece detectarse ningún factor disruptivo entre 2012 y 2013 que pueda ser atribuible a la subida del IVA desde el 8% al 21%, pero en aras a la prudencia sobre las conclusiones, quizás sea necesario analizar con detalle los datos, aún no disponibles, de 2014.

a pagar más de 16 euros por función... y esto nos proporcionaría un escenario de cierta solvencia y estabilidad para el sector.

Lo más sorprendente, y esperanzador, sin embargo, es el creciente interés de la demanda por el teatro. Según los últimos datos de la recientemente publicada *Encuesta de Hábitos y Consumos culturales* el interés por las artes escénicas sigue creciendo prácticamente para todas las franjas de edad. Especialmente significativo resulta que sean los jóvenes de 15 a 19 años (la generación nativa digital) la que muestra una mayor variación en su interés por el teatro ubicándose sólo por detrás de las mujeres.

## 2.- Los impactos de las artes escénicas

Más de 20 años de investigación nos lleva a afirmar, sin ningún lugar a dudas, que la densidad de las actividades culturales de un determinado territorio —entre ellas las relacionadas con las artes escénicas—, transforman la capacidad de desarrollo del mismo, y esto se produce a través de los complejos y sofisticados vínculos entre la cultura y el sistema socio-económico. Estas relaciones van mucho más allá del simple efecto multiplicador económico que ya ha sido fehacientemente constatado en numerosos estudios de festivales o temporadas estables de teatro. Con aproximaciones más complejas hemos constatado también efectos transformadores en el capital social y su interacción con el capital humano, en la capacidad de innovación y en la propensión al emprendimiento.

La manera de maximizar dicha capacidad transformadora se sustenta en la existencia de un ecosistema estable, solvente, que posibilitará proyectos profesionales con cierta continuidad y alejados de la precariedad permanente para aquellos que quieran orientar su vida profesional al mundo escénico —en estos momentos el sector de las artes escénicas es uno de los que sus miembros cuentan con una mayor edad media— que al mismo tiempo sostuviera la existencia de una comunidad de interés por

las artes escénicas apoyado en un denso entramado asociativo y amateur alrededor del teatro y que finalmente permitiera a las unidades productivas alcanzar una dimensión y estructura adecuada para acometer procesos de especialización, formación permanente, participación en redes, colaboración con agentes de otros sectores, innovación e internacionalización necesarios para garantizar su competitividad tanto en la esfera creativa como en la estrictamente empresarial. Como ya señalaron Bonet y Villarroya (Bonet, Villarroya, 2009), el ecosistema escénico español se caracteriza por su alta dependencia política y económica de los poderes públicos y por el papel determinante de los espacios teatrales –mayoritariamente de titularidad gubernamental– como intermediarios entre la producción privada y el consumidor final. En este sistema conviven dos mercados, el de la producción y el de la difusión, ambos imperfectos. En el primero de ellos, las compañías o unidades de producción financian su actividad fundamentalmente sobre la base del caché recibido por la venta de sus funciones a los teatros y de las subvenciones otorgadas por distintas administraciones. En el segundo, festivales y espacios escénicos, demandantes a su vez en el mercado de producciones, actúan como oferentes en el mercado de difusión. Sin embargo, los recursos para financiar dicha cadena proceden sólo limitadamente del consumidor final, ya que son las administraciones quienes aportan directa o indirectamente la mayor parte de los recursos.

¿Se puede conseguir esto confiando en la recuperación de la demanda y unas políticas públicas inteligentes y coordinadas entre distintos niveles de administración? Pensamos que sí es posible, si somos capaces de replantear desde cero todo el sistema de intervención pública y si articulamos otro nuevo modelo que atienda a la racionalidad instrumental, que analice con los datos disponibles las relaciones causa-efecto probadas del ecosistema escénico, que se aleje de tópicos, clichés y frases hechas y que sea reactivo y ágil ante el comportamiento de los

agentes. Y si fuera posible que fuera consciente de que los actores, directoras, u otros personajes del mundo escénico no siempre son los más adecuados para organizar las políticas públicas orientadas a las artes escénicas, como no lo son los taxistas para organizar las políticas de transporte.

Un sector de las artes escénicas solvente, dimensionado, innovador, conectado a las redes europeas y globales, al mismo tiempo que culturalmente anclado en los territorios en los que se asienta es uno de los factores claves para que la cultura satisfaga los derechos, amplíe la prosperidad y los grados de libertad culturales de la ciudadanía y mejore la competitividad de nuestro sistema productivo.

### 3.- Referencias

- Boix Doménech, R., Soler i Marco, V. (2014). Creative industries and the productivity of the European regions. In *International Conference on Regional Science* (pp. 1–36). En <http://www.uv.es/raboixdo/references/2014/14005.pdf>
- Comisión Europea. (2010). *Libro Verde. Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas* (p. 24).
- Marco-Serrano, F., Rausell-Köster, P. (2014). Economic development and the Creative Industries: a Mediterranean Tale of Causality. *Creative Industries Journal*, 7(2).
- OCDE. (2005). *Local Economic and Employment Development (LEED), Culture and Local Development* (p. 200). OECD. En [http://www.oecd-ilibrary.org/urban-rural-and-regional-development/culture-and-local-development\\_9789264009912-en](http://www.oecd-ilibrary.org/urban-rural-and-regional-development/culture-and-local-development_9789264009912-en)
- Rausell Köster, P. (2013). Understanding the economics of culture as a way to overcome the crisis. *El Profesional de La Información*. EPI SCP.
- Rausell Köster, P.; Abeledo Sanchís, R. (2013). La cultura, la innovación y la creatividad como retos y oportunidades

para el futuro de Europa. In A. (Cátedra U. Martinell (Ed.), *Impactos de la dimensión cultural en el desarrollo* (pp. 101–126). Girona: Documenta Universitaria.

UNCTAD. (2010). *Creative Economy. Report 2010*.  
[http://unctad.org/en/Docs/ditctab20103\\_en.pdf](http://unctad.org/en/Docs/ditctab20103_en.pdf)

UNESCO. (2013a). *Creative Economy Report. 2013 Special Edition. Widening Local Development Pathways* (p. 185).  
<http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>

UNESCO. (2013b). *Declaración de Hangzhou. Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible*.  
[http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final\\_hangzhou\\_declaration\\_spanish.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_spanish.pdf)



# Una dramaturgia del espacio. La plástica escénica

Por Juan Ruesga Navarro  
Arquitecto y escenógrafo

*Definir los términos del oficio, las ideas, las expresiones, restituirles su sentido original, sanearía singularmente al dominio dramático.*

Jacques Copeau

## 1.- Introducción

Desde hace algún tiempo parece haber alcanzado un cierto éxito en las artes escénicas el término plástica escénica para referirse a todos los elementos visuales de un espectáculo. Los que hemos reivindicado esta expresión durante años, vemos con cierta satisfacción que poco a poco se va incorporando al quehacer cotidiano de nuestro trabajo.<sup>1</sup>

El espectáculo teatral es una obra en colaboración, con distintos grados de participación de los diferentes autores. Este tipo de obras es el resultado unitario de colaboración de varios autores. No se puede aplicar ni el supuesto de autor único, ni el supuesto de «obra colectiva». En el resultado final de la obra colectiva no se distingue la autoría de cada uno. En una obra de teatro, nosotros mismos fijamos las distintas autorías en la ficha artística y técnica. Brecht (1963) escribió al respecto: «La

---

<sup>1</sup> Puesta en escena y plástica escénica: una relación creativa. Ponencia presentada en el XV Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España. Las Palmas de Gran Canaria. 29 Octubre- 1 Noviembre 2009.

fábula es explicada, construida y expuesta por el espectáculo en su conjunto, por los actores, los decoradores, los maquilladores, los vestuaristas, los músicos y los coreógrafos. Todos ponen su arte en esta empresa común, sin abandonar por otra parte su independencia». Ese es el teatro que permite dar a cada partícipe lo mejor de sí mismo, porque se lo exige el compromiso con los demás. Este matiz es esencial ya que plantea un plano de igualdad de los distintos autores del espectáculo, coherente con los postulados de Gordon Craig y posteriormente reformulado para la escenografía por Josef Svoboda:

«La escenografía es uno de los instrumentos de esa gran orquesta que forman los diversos medios de expresión del teatro. Puede tanto interpretar un solo, como formar parte del conjunto, como mantenerse en silencio» (Babiet, 1970).

La tarea de crear un espectáculo debe comenzar con un buen planteamiento dramático, explícito y coherente, que permita trabajar a todos desde un plano creativo individual y fraguar el espectáculo. El acuerdo de todos los creativos con el director de escena debe producirse sobre la mesa, antes de la primera puesta en posiciones. Aunque esto parece válido para cualquier tarea creativa dentro del espectáculo, nos ceñiremos en este escrito a los creativos responsables de la plástica del espectáculo: escenógrafos, iluminadores, diseñadores de vestuario, de maquillaje, diseñadores gráficos, responsables del diseño de imágenes proyectadas o no, etc.

Desde el cartel o programa de mano, hasta el concepto de la luz, pasando por las definiciones espaciales, todas estas expresiones plásticas deben ser coherentes con la propuesta dramática. El dominio del análisis dramático por parte de todos los miembros del equipo de creativos del espectáculo es el territorio común, donde establecer los acuerdos.

La cuestión es cómo establecer la mejor relación entre el análisis dramático y las propuestas plásticas de un espectáculo

escénico. Para ello se requiere tiempo, método y buenos profesionales. Pero los resultados son óptimos. Las nuevas tecnologías nos permiten seguir indagando en la búsqueda de la máxima sencillez, y se consigue que las ideas puedan realizarse sin pérdidas, sin tosquedades, aunque sin olvidar que hacemos teatro.

Nada es más lamentable que ofrecer al espectador productos teatrales con una correcta factura formal, pero sin vida, sin riesgo, sin emoción. El riesgo, por llamarlo así, consiste en idear una plástica escénica en la que la interrelación con la interpretación, con los actores es la clave de la expresión del espectáculo. Es decir, el final es resultado del proceso y no está controlado de antemano en un cien por cien. Hay riesgo y por tanto investigación, autenticidad, profundidad y emoción, que se la debemos al espectador. Todo ello para disfrute del teatro.

¿A qué condiciones sometemos a los diversos elementos plásticos que van a ocupar la escena? Todo en el espectáculo ha de ser concreto, útil, deberá marcar el desarrollo y perder su condición de cotidiano favoreciendo su análisis, tendrá que responder a un criterio previo, diseñado y concebido conscientemente. El proceso siempre es el mismo: depuración, eliminando todo lo accesorio, para alcanzar un nivel general; subrayado de los caracteres principales del elemento; economía de medios para cubrir los objetivos previstos; medida y equilibrio en las soluciones concretas que se adopten. Y todo ello a través de la imaginación, la inteligencia poética, y la estilización.

La función del trabajo plástico en el teatro es crear una estética con poética propia, pero al mismo tiempo revelar y, por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico. La función del diseñador es lograr pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante. Como ya hemos comentado, del escenario debe eliminarse lo anecdótico, lo banal. Únicamente han de figurar en escena una serie de elementos plásticos que deben alcanzar su pleno sentido a través del trabajo del actor.

## 2.- La plástica escénica

Considero la plástica escénica como el conjunto de elementos plásticos y visuales que están presentes en el espectáculo teatral: la escenografía, la iluminación, imágenes y proyecciones, el vestuario, el maquillaje y hasta el diseño gráfico; puesto que, en mi opinión, el espectáculo comienza para el espectador desde la visión del cartel y la lectura del programa de mano. Para que alcancen la condición de plástica escénica debe existir una coordinación y coherencia entre todos los elementos antes mencionados. No es la práctica habitual, en que cada uno de los diseñadores se relaciona con el director de puesta en escena o con el productor por separado, sin que exista una coordinación mínima en el trabajo de todos ellos, que debe estar garantizado por la metodología de producción. Es fácil recordar carteles que anuncian un espectáculo sin que tenga nada que ver con lo que nos encontramos sobre el escenario, o planteamientos estéticos o cromáticos disonantes entre escenografía y vestuario, por ejemplo.

El objetivo primero y último es conseguir el mayor grado de coordinación y equilibrio entre todos los componentes del espectáculo sin que el trabajo de los demás reste el menor grado de creatividad al de cada uno. Para ello me gustaría comentar esta relación y establecer algunas pautas de coordinación y organización en la misma que parten, sin duda, de un territorio común muchas veces ignorado: la dramaturgia. La consecución del acuerdo en sus inicios y sobre la mesa de análisis es lo más fácil y práctico, pero, ¿cómo conseguirlo si todo el equipo del espectáculo no habla el mismo idioma?

A menudo ni los escenógrafos ni otros diseñadores tienen nociones de dramaturgia y el director de puesta en escena no ha redactado su propuesta o análisis dramático por escrito, de manera que los diseñadores lo podamos tener como documento de partida. Hasta el productor artístico debe poder expresarse en

términos dramatúrgicos cuando ejerce de tal, organizando equipos y dirigiéndolos a un fin teatral específico: un espectáculo.

En los últimos años del siglo xx tomó cuerpo una tendencia en la que la escenografía se considera una auténtica «dramaturgia del espacio», concebida como un medio activo y no un soporte pasivo de la acción. Integra el sonido y la luz y pone en relación estrecha las artes de la escena (teatro, danza, ópera, variedades, circo, etc.) con las artes del espacio-tiempo (arquitectura, pintura, escultura, dibujo, fotografía, etc.) a los fines de una representación o de una presentación.

Es Richard Wagner quien alienta la idea de una nueva dramaturgia, que surge de la íntima unión de la música, la palabra y, subsidiariamente, la imagen. «Wagner da un giro importante en la elaboración de una nueva dramaturgia que sirve de nexo hacia el experimentalismo del siglo xx» (Sánchez, 1994). Por esa puerta abierta por Wagner, y a partir de esa nueva interpretación del hecho escénico, hemos transitado todos los demás, hasta llegar a la formulación contemporánea de la escenografía como una dramaturgia del espacio.

A pesar de ello, no todo el teatro que se hace en estos momentos entiende como necesaria esta opción escenográfica. Seguimos asistiendo a espectáculos en los que los elementos que ocupan el escenario son decorados ilustrativos, descriptivos, narrativos, pero en ningún caso acompañan a la acción dramática, ni tienen como objetivo desvelar la propuesta dramatúrgica. Optar por la realización de decorados en un espectáculo teatral, no es una opción desdeñable, pero no la comparto. Existen decorados teatrales de una gran calidad, pero que son, dramáticamente hablando, poco más que un buen telón de fondo, aunque tengan un gran contenido tecnológico.

Esta no es solo una preocupación de diseñadores y arquitectos, directores de escena como el chileno Ramón Griffero (1999), explican así su concepto de una dramaturgia del espacio:

«En la construcción de este concepto están las visiones narrativas del espacio elaboradas por el escenógrafo Herbert Jonckers; el inicio de una reflexión inconclusa de Oscar Schlemmer, que en su deseo de reelaborar otro arte escénico retoma como elemento primario las líneas y formas del espacio escénico; los conceptos de filosofía del espacio de Heidegger; la teoría del cine de Eisenstein sobre el montaje; el imaginario de Meyerhold, una visión o mirada personal de cómo se construyen los espacios públicos y cómo estos reflejan civilización y poder; la composición fotográfica de las fotonovelas y cómics en su narración; y la evolución de la plástica al interior de su formato espacial».

En realidad, es la búsqueda de la definición de «qué» queremos decir con el espectáculo. ¿Para qué lo hacemos?, ¿cómo se inserta en nuestras preocupaciones teatrales e ideológicas? Para esta tarea cuentan con ventaja los profesionales que colaboran habitualmente, que sintonizan en sus propios planteamientos. Volvemos aquí a la importancia de la continuidad en el tiempo de los equipos teatrales, cuestión que en nuestros días parece no valorarse. Parecería que la cohesión y coherencia de los equipos creativos es necesaria para cualquier disciplina artística de carácter colectivo, pero no es imprescindible para el trabajo teatral. Desde luego no es así. Y basta comparar los resultados artísticos de los equipos que se mantienen juntos espectáculo tras espectáculo y de los que se juntan unos pocos días para afrontar una producción, así como comprobar su trascendencia en el arte escénico y, lo que es más importante, en el disfrute del público.

Estas tareas de la búsqueda y concreción del «qué» queremos decir con el espectáculo son desde luego anteriores a fijar las fechas de estreno y ensayo. Y son esenciales, sin importar el tiempo. Son las tareas más relevantes, aún antes de fijar los parámetros de preproducción.

Después de la fijación del análisis dramaturgico conjunto, y solo después, vendrán las primeras definiciones del «cómo», en forma de

bocetos ligeros, sinopsis, esquemas, etc. Estas se aportarán por todos los profesionales, en un trabajo personal de cada uno de los creativos. Aún hoy me parece que hay que repetir una y otra vez las palabras de Craig (1942):

«El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que componen cada uno de ellos: el gesto, que es el alma del juego; las palabras, que son el cuerpo de la obra; las líneas y colores, que son la existencia misma de la escenografía; el ritmo, que es la esencia de la danza».

Con los bocetos, figurines, dibujos, etc., todos los diseñadores plásticos del espectáculo, con el director de la puesta en escena y el músico, deben poner en común sus trabajos. Es el momento de la definición paulatina, sin prisa, del proyecto dramático, ese documento en el que están plasmados todos los elementos del espectáculo, a un nivel suficiente de definición, pero que debe ser contrastado con los ensayos.

Respecto a la cuestión planteada anteriormente sobre cómo se compatibiliza el método de diseño escénico con el trabajo de puesta en escena Giorgio Strehler dice:

«La relación entre escenógrafo y director es, al mismo tiempo, extremadamente simple y extremadamente compleja. Creo que la manera más fecunda de enfrentarse al trabajo es la de ponerse en igualdad frente al texto dramático y preguntarse cuáles pueden ser las imágenes, los sonidos y el movimiento capaces de transformar ese texto en un poderoso acto de comunicación estética, emotiva e intelectual».

Con respecto al espacio imaginado por el director de la puesta en escena, pienso que no debería existir más que como herramienta personal para el propio análisis dramático. El escenógrafo, por su parte, tal como yo lo veo, no debe dibujar inmediatamente después de la lectura del texto. Debe realizar su análisis dramático y confrontarlo con el análisis dramático

del director de la puesta en escena y ambos con el dramaturgo. Es en esa mesa de debate, con ideas y conceptos, donde debe producirse el acuerdo base.

Todo este proceso de ajuste y coordinación entre dramaturgia, puesta en escena y plástica del espectáculo se simplifica extraordinariamente cuando los profesionales que intervienen en el espectáculo teatral colaboran habitualmente. Recordemos algunos ejemplos de relación fructífera entre directores de puesta en escena y escenógrafos, que han colaborado habitualmente, para tratar de entender la importancia de esta cuestión. Comenzando por Bertold Brecht y Caspar Neher, Giorgio Strehler y Luciano Damiani en el *Piccolo de Milano*, el fértil período de Luca Ronconi y Gae Aulenti en el *Laboratorio di Progettazione Teatrale en Prato*, la ejemplar colaboración durante años de Patrice Chereau y Richard Peduzzi, etc.

Una vez terminado el trabajo de diseño, con la escenografía construida y en los ensayos finales siempre está la duda de si el camino escogido ha sido el adecuado, si la solución formal es la idónea. ¿Cómo estar seguro? Svoboda (1984) lo aclara: «La escenografía perfecta es aquella que se diluye en el espectáculo, hasta el punto de que el director y los actores la sienten como necesaria, como único espacio dado para expresar el significado de la obra».

La metodología de la «plástica escénica» no es más que una parte de la metodología necesaria para la producción de un espectáculo teatral.

Francis Reid (2001), en su obra de referencia *The Staging Handbook*, nos dice:

«En un mundo ideal, la preparación de una representación teatral sería un proceso de gradual evolución desde el texto hasta el espectador. La palabra hablada o cantada sería revestida en movimiento y gradualmente todos los elementos, escenografía, vestuario, *atrezzo*, sonido, iluminación, etc., serían añadidos.

El proceso completo tendría lugar en el escenario a utilizar en la representación y sería un delicado proceso creativo libre de una programación y un presupuesto rígido, un tierno brote que se revela a su audiencia cuando, y solo cuando, estuviese listo a juicio de sus creadores».

Lo más importante del concepto organizativo y metodológico es tener conciencia de que la organización y los cometidos los desarrollamos siempre en el proceso de la producción de un espectáculo, por básica que sea nuestra compañía y elementales nuestros medios de producción. Puede ocurrir que una sola persona desarrolle varias de las funciones o cometidos, pero debería ser consciente cuando actúa en calidad de uno u otro cometido.

Por ejemplo, es habitual en una pequeña compañía de teatro que el dinamizador de la compañía sea director de puesta en escena; y es muy posible que actúe de productor, productor artístico, autor/dramaturgo, director de puesta en escena y alguna otra función más. En ese caso, conviene tener claro en calidad de qué actúa en cada ocasión (productor, dramaturgo, director, etc.) para no producir en el resto del equipo la sensación de que no hay manera de acertar. Es como tirar al blanco con los ojos vendados y con una diana que se mueve. A eso le llamamos en diseño «el tiro al mono loco». No es lo mejor. Aunque a veces no hay más remedio que trabajar así y ver si por casualidad acertamos.



# La enseñanza universitaria, una oportunidad para la dramaturgia actual

Por Josep Lluís Sirera<sup>1</sup>  
Autor

La reforma de los planes de estudios universitarios puesta en marcha en 1990 ofreció la posibilidad de que cada Universidad diseñase sus planes de acuerdo con los intereses académicos, culturales y territoriales de la institución y de la autonomía en la que estaba emplazada. Dio la oportunidad también de planear la enseñanza no solo mediante materias de tipo generalista cursadas habitualmente de forma obligatoria por todos los matriculados, sino también con cursos monográficos y con un notable nivel de optatividad. Esta ampliación de las posibilidades de elección que tenían los estudiantes abrió las puertas a que algunas universidades se planteasen enriquecer los nuevos planes con materias que se apoyaban en las trayectorias investigadoras de sus docentes, así como en la misma demanda social.

En el caso de la Universitat de Valencia, la larga tradición de la práctica escénica y de los estudios teatrales en la Facultad de Filología y que se remontaba por los menos a la existencia de una Aula de Teatro en la antigua Facultad de Filosofía y Letras

---

<sup>1</sup> El presente texto es reelaboración del que se leyó en el el congreso de Urueña, en mayo de 2015. He incluido en él, en efecto, información de hechos que en aquel momento no habían tenido todavía lugar.

desde los años cuarenta del pasado siglo, facilitó que en muchos de sus nuevos planes de estudio (y muy en especial en el de Filología Española) se diese acomodo a asignaturas de tema específicamente teatral: Teoría del Teatro y, por supuesto, Historia del Teatro Español. De forma paralela, en otros departamentos de la misma Facultad se incluyeron materias teatrales o, por lo menos, se dotó a la Historia del Teatro en las diversas lenguas de personalidad propia y no se le redujo a ser un capítulo más (y no de los relevantes) en las historias literarias de carácter más generalista.

No se trataba de un caso aislado, ni mucho menos: en Valencia seguíamos los pasos de la Universidad de Murcia, y con ellas se alineaban las de Barcelona, Complutense, Sevilla, Granada, Islas Baleares, Alicante, Alcalá de Henares, la UNED, la Carlos III, etc. En todos los casos, esto significó que bastantes docentes e investigadores pudiesen desarrollar sus respectivas trayectorias profesionales en áreas teatrales. Y, consecuentemente, que fuesen muchos los estudiantes que se sintiesen atraídos por el teatro como materia de estudio: una rápida ojeada a las bases de datos de tesis doctorales, como, por ejemplo, *Teseo*, permitirá sin mucho esfuerzo comprobar hasta qué punto es ya normal que en la universidad española se lean desde hace unos años una apreciable cantidad de tesis de doctorado sobre aspectos de Historia y Teoría Teatral.

Esta situación favorable para los estudios teatrales empezó a ser cuestionada en la reforma de los planes de estudio que tuvo lugar en el año 2000. Frente a la especialización que había guiado la reforma anterior, se giraba ahora hacia unos planes progresivamente más generalistas, en los que esa especialización no tenía prácticamente cabida como no fuese en los estudios de posgrado, los famosos másteres. Aun así, en aquellas universidades donde los estudios teatrales habían adquirido ya carta de naturaleza, se buscaron –y se encontraron, eso es lo realmente importante– salidas a las enseñanzas de aquellas materias teatrales

que habían tenido que abandonar los primeros ciclos de las diferentes carreras universitarias, o sea los grados en la terminología actual. Empezaron a proliferar entonces los posgrados más específicamente teatrales o, incluso, los títulos propios. Que, en general, gozaran de buena aceptación en la comunidad universitaria y que incluso atrajesen estudiantes interesados de otros países no era sino una muestra de que esta apuesta por los estudios teatrales tenía una innegable razón de ser, y máxime cuando podían erigirse en un puente que pusiese en relación los estudios universitarios con los de arte dramático, uno de los problemas pendiente todavía (a mi entender, desde luego) de resolver en el mapa de las enseñanzas artísticas<sup>2</sup>.

No se me oculta, es verdad, que en bastantes casos esos estudios teatrales (y, en especial, los que se originaban en ámbitos universitarios más convencionales) ponían el énfasis en la historia del teatro anterior al siglo XX. Y nada había que objetar a ello: la extraordinaria riqueza del teatro isabelino en el ámbito del teatro inglés, o de nuestro teatro áureo por ejemplo, justificaban *per se* cuantos esfuerzos se pudiesen hacer desde las universidades para su mayor conocimiento y difusión; en especial, claro está, en el campo de la Literatura Española, ya que el teatro de los Siglos de Oro continúa siendo, pese a todos los pesares, un gran desconocido para la sociedad española... e incluso, y si mucho se me apura, para una parte de la profesión teatral.

---

<sup>2</sup> No insistiré en este tema al que he dedicado algunas intervenciones en jornadas diversas. Valga como ejemplo *histórico* por lo ampliamente superado a causa de las modificaciones legales: “La enseñanza del teatro en la Universidad: marco legal”, en *Teatro. Revista de estudios teatrales*, nº: 5 (1994), Universidad de Alcalá de Henares, págs. 17-36. Mucho más reciente (y relacionado con lo que aquí expongo) es: “Del aislamiento a la transversalidad: las enseñanzas de teatro ante los nuevos retos académicos y laborales”. Conferencia leída el día 16 de mayo de 2015 en el marco del *II Jornadas de Escuelas de Teatro* organizadas en Cuenca por el Instituto de Teatro de Castilla La Mancha (actas pendientes de publicación). Es cierto (no pretendo engañar a nadie) que, en general, mis posiciones a este respecto han despertado una cierta polémica al ser tildadas de demasiado proclives a los puntos de vista universitarios.

En algunos otros, sin embargo, esta reforma se vio como una ventana de oportunidad para introducir en el ámbito universitario los estudios sobre el teatro más reciente. En el caso concreto de Valencia he tenido ocasión —a lo largo de más de veinte años— de proponer a mis estudiantes el análisis de decenas de textos de autores posteriores a la Guerra Civil. Más aún: me he servido de dichos textos para explicar también teoría y práctica de las artes escénicas. Una teoría que, por otra parte, gracias a esta flexibilidad antes aludida, no se detenía en el texto dramático sino que incluía asimismo el análisis de la representación teatral en todos sus facetas. Además, el estudio sistemático de textos actuales me permitió no solo profundizar en las características del lenguaje teatral actual sino también plantear la práctica de la escritura dramática como una materia más, ligada a las asignaturas de Historia del Teatro y de Comentario de textos dramáticos.

Por otra parte, el hecho de que una parte de los autores estudiados, dada su (relativa) juventud, tuviesen una bibliografía bastante abarcable facilitaba que quienes les encargase dichos estudios no se sintiesen cohibidos por el peso de la bibliografía preexistente y presentasen trabajos personales y, por lo general, muy interesantes, incluso para los propios dramaturgos. No nos equivoquemos, por cierto. No me estoy refiriendo tan solo a dramaturgos que se encuentran en los albores de sus carreras profesionales sino también a otros con una trayectoria más que consolidada, como (y cito al azar y sin pretender ser exhaustivo) Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, Ignacio Amestoy, José Sanchis Sinisterra, Itziar Pascual, Yolanda Pallín, Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Laila Ripoll, Abel Zamora, Paco Zarzoso, Paloma Pedrero, Antonio Onetti, José Luis Alonso de Santos, Lluïsa Cunillé, Josep Maria Benet i Jornet, Jorge Picó, Rodolf Sirera, etc.

Así las cosas, el interés que los estudiantes han manifestado durante todos estos años hacia la dramaturgia actual no puede sino calificarse de excepcional cuando no de entusiástico. Un

factor que contribuyó a ello fue que, al tratarse en su gran mayoría de autores vivos, se hacía posible contar con la presencia de algunos de ellos en las aulas. Y lo mismo puede decirse de los directores de escena y los actores que participaban en los montajes recomendados, a los que asistían los estudiantes para después ser comentados en clase. Soy consciente, desde luego, de que este contacto directo del mundo teatral con los estudiantes es el pan nuestro de cada día en las escuelas de teatro, pero no deja de ser menos frecuente en facultades como las de Filología. No exagero, al respecto, si afirmo que uno de los primeros ejercicios prácticos de las asignaturas que yo he impartido consistía en algo tan sencillo como acudir a diversas representaciones teatrales. Por cierto, si algo hay que agradecer a la conocida como *reforma Bolonia* es que nos permite a los docentes integrar actividades prácticas como la citada dentro de las programaciones de las respectivas asignaturas.

Sea como sea, el caso es que por las materias que impartí mientras estuve en activo han desfilado, por ejemplo, dramaturgos como Antonio Onetti, Paco Zarzoso, Alejandro Jornet, Rodolf Sirera, Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Jorge Picó, Ignacio López Murriá o Jerónimo Cornelles. Y más que hubiesen pasado de haber contado con recursos para ello ya que aunque la práctica totalidad de los autores citados se prestaron siempre a asistir a las clases y a participar en seminarios con estudiantes de forma totalmente gratuita, me impuse como tarea irrenunciable conseguir financiación para esas actividades ya que me negué a *explotar* (si así puede decirse) a mis invitados. Haber logrado por lo general dicha financiación fue, desde mi punto de vista, un claro triunfo.

Ahora bien, los que hemos hecho de la docencia nuestro modo de vida sabemos perfectamente que hay que tener una sana desconfianza hacia los excesos de entusiasmo que muestran los estudiantes antes de su calificación final. Por esta razón quiero precisar que no me refero solo a manifestaciones de interés más

o menos *espontáneas* (quiero decir: con el objetivo de obtener la mejor calificación posible) sino muy en especial a otras de consecuencias más duraderas: muchos estudiantes he tenido en mis aulas que, una vez incorporados a la docencia en secundaria o en bachillerato, han transmitido hacia sus estudiantes la pasión por el teatro: no solo han incluido obras dramáticas de autores contemporáneos (amén de textos clásicos, como es obvio) entre las lecturas de sus alumnos sino que han programado su asistencia a diversos espectáculos. Más aún: han propiciado en más de una ocasión puestas en escena como parte de las actividades docentes de sus respectivos centros.

Otros egresados de mis aulas han ido más allá y han llevado su interés al terreno de lo profesional. Así, una sala alternativa de la ciudad de Valencia está creada y mantenida por antiguos alumnos míos que han hecho del teatro su actividad preferente, si no exclusiva, pese a no haberse formado en ninguna escuela de arte dramático. Valga pues aquí el valenciano *Teatro de lo Inestable* como ejemplo. Otros de mis alumnos, además, se han convertido en dramaturgos con trayectorias consolidadas: Xavier Puchades, Jacobo Pallarés, Maribel Bayona o Gabi Ochoa, por ejemplo... Y el logro que para mí es el fundamental: se ha estimulado la aparición de decenas, si no centenares, de espectadores conocedores de los nuevos lenguajes escénicos y, a la par, capaces de tender puentes entre estos y el teatro de otras épocas. Un excelente ejemplo de interacción entre la enseñanza universitaria y la práctica de las artes escénicas lo encontramos, sin ir más lejos, en los proyectos europeos y en los talleres que los últimos cursos ha realizado el *Teatro de lo Inestable* y en los que han participado estudiantes de mis asignaturas no solo como espectadores privilegiados sino también como miembros de las comunidades virtuales a partir de las cuales se han elaborado algunas de esas propuestas... Ah, e incluso como intérpretes.

No negaré que, examinado todo lo anterior con perspectiva, se trata de logros modestos, y que en cambio muchos otros

objetivos nunca llegaron a materializarse, como –refiriéndome siempre al caso del *Teatro de lo Inestable*– conseguir *fidelizar* un segmento relativamente considerable de espectadores. Sin embargo, no tengo derecho a quejarme por el trabajo que todavía no se ha hecho desde la Universidad en pro del teatro en general y del contemporáneo en particular<sup>3</sup>. Y esto por una razón muy simple: la nueva reforma de los planes de estudios anunciada por el ministro Wert hace unos meses amenaza con cerrar esa ventana de la que hablaba antes. Al acortar los estudios de grado en un curso (léase: seiscientas horas menos de docencia, como mínimo) las materias incrementarán forzosamente su carácter generalista. Un panorama en el que las enseñanzas de Historia y Teoría del Teatro tienen mucho que perder ante las de narrativa, lenguajes audiovisuales o las mucho más pragmáticas de lengua... Derivar las materias teatrales al posgrado, como se ha venido acostumbrando desde por lo menos hace una década, no puede ser la solución: el paulatino encarecimiento que han ido experimentando desde hace unos años no solo aleja a muchos interesados de cursar posgrados teatrales sino que, además, les resta competitividad a dichos cursos ya que retrae la posible demanda de estudiantes de otros países, singularmente de Latinoamérica en el caso de los posgrados de teatro hispánico.

¿Qué hacer entonces? Está claro que los profesores universitarios de teatro contemporáneo no piensan, no pensamos, cruzarnos de brazos; por ejemplo, desde la recién creada *Asociación Teatro Siglo XXI* vamos a coordinarnos entre nosotros para

---

<sup>3</sup> Un trabajo en el que, de ninguna de las maneras, me he encontrado solo: son muchos los colegas, en mi Universidad y en bastantes otras, que hemos caminado en la misma dirección. Y en no pocas ocasiones con resultados más halagüeños que los que yo haya podido obtener en mis años como docente en activo. Valgan como simples ejemplos los profesores: Nel Diago, Ferran Grau, Juli Leal, Juan Vicente Martínez Luciano o Ramon Roselló.

tratar de contrapesar ese carácter generalista mediante actividades conjuntas específicas que mantengan abiertas las puertas de la universidad a las artes escénicas y que atraigan a los estudiantes que, pese a todos los pesares, continúen sintiéndose atraídos por el mundo del teatro. Actividades docentes e investigadoras, pero también de divulgación y de difusión en el conjunto de la sociedad española.

Como se indica en los Estatutos, que hemos aprobado provisionalmente la comisión gestora, los fines de esta asociación son facilitar y difundir la información científica entre todas/os sus miembros, y facilitar y ampliar los contactos entre las/os que se dedican al estudio de la literatura dramática y la cultura teatral hispánicas del siglo XXI. Igualmente, contribuir al desarrollo de dichos estudios y reflexionar sobre los problemas y métodos de las investigaciones sobre el teatro de nuestra época y, sobre todo, organizar congresos en los que se examinen temas de interés general sobre este campo. Para lo que, por cierto (y pensando en la Academia lo digo) es voluntad de esta asociación colaborar con las asociaciones de índole semejante. De momento, se ha convocado ya un congreso internacional, que tendrá lugar en Strasbourg entre el 15 y el 18 de marzo de 2016 y en el que la Asociación se constituirá formalmente<sup>4</sup>. Ni que decir tiene que las jornadas del Congreso serán el marco idóneo para estudiar las estrategias a desarrollar para impedir que se malogren los frutos que, a pesar de todos los pesares, se han obtenido en estas últimas décadas en el camino de incrementar las relaciones entre la Universidad y el mundo de las artes escénicas. O lo que es lo mismo: para que esa ventana de oportunidades a la que aludía en el título de mi comunicación no solo no se cierre sino que se mantenga bien abierta.

---

<sup>4</sup> Sobre este Congreso se puede visitar la web: <https://theatre-plateau.unistra.fr/ii-congreso-teatro-siglo-xx1/>

Esperamos que para todo ello contemos con la colaboración de los profesionales y las asociaciones vinculadas a las artes escénicas. Y en primerísimo lugar, y como ya he indicado, por supuesto, con nuestra Academia.



# El teatro en estado líquido

Por Antoni Tordera

Director de escena y profesor

## 1.- Primero, un suceso que me ha hecho pensar

Entré hace poco en unos grandes almacenes, tanto que, con una excelente imitación inglesa, disponen de una sección de libros a la que me encaminé ingenuamente, pues necesitaba adquirir una versión actualizada de la *Odisea*, según parece escrita por Homero.

Para facilitarle el trabajo a la señorita dependienta, le dije apenas dos palabras sobre el argumento de la *Odisea*, escuchado lo cual, con el rostro iluminado por la posible venta, me condujo a la sección de guías de viaje.

Salí como pude, sin mostrar en mi rostro desencanto, burla o ira, pero no tan contrariado que desechara la idea de buscar, por mi cuenta y riesgo, la sección de libros de teatro, cosa también ingenua, pues ya se sabe que en ese estante (no suele tener la sección más de uno) sólo es posible encontrar los libros recomendados o exigidos, al margen de sus obvios méritos, por el plan de lecturas escolar del año, esto es, Calderón, Lope, Mihura, Lorca o Alonso de Santos.

Pero yo buscaba a Ibsen. Al no encontrar ni siquiera la oculta sección, corrí discretamente a la calle. Yo necesitaba regalar *Casa de muñecas*, pero no quise tentar mi templanza preguntando a la hermosa dependienta, no fuese que me llevara a la sección de libros infantiles.

Y este es el suceso que me ha hecho pensar, al recibir la propuesta de escribir algo para el presente libro blanco, cosa que voy a hacer intentando aparentar, ya que no una estructura expositiva, al menos una costura de ideas, zurciendo, quiero decir numerando lo que se me antoja síntomas de la situación actual del arte teatral. Y la coartada intelectual, puesto que voy a escribir desde diferentes lados, es el gusto que por esta expresión y método tenía Don José (Ortega y Gasset).

## 2.- El misterio del libro escondido

Por un lado, y aparte de las condiciones de trabajo de las dependientes de la sección libros, o por eso mismo, el libro de teatro es una mercancía en trance, o así lo parece, de caducidad. Y no porque se venda poco, sino también porque se vende mal.

O dicho de otra manera, que el libro de teatro es un objeto que es difícil descifrar, quiero decir, claro, de leer. La gente entenderá más o menos una novela o un poema, pero sabe cómo leerlo. En cambio, el libro de teatro no. A pesar del teatro escrito para ser leído, en su mayoría es algo que *aún hoy* se escribe para otro destinatario, en este caso, todos los agentes de la puesta en escena. Así que es un proyecto o un objeto construido (por eso decimos una «obra» de teatro, y no obra de poesía o de novela) en clave profesional, algo de lo que el lector común carece.

No es aquí el momento y espacio para enumerar y describir todas las piezas de ese artilugio llamado libro de teatro, tanto si, por ejemplo, está trufado de instrucciones/acotaciones sobre el modo, sentimientos, gestualidad, mundo interior, intención, etc. etc., que debe acompañar a la palabra del personaje y, por si faltara algo más, a la del actor, o como si estamos ante el caso opuesto, hoy imperante, desde Bernhard y otros, de un texto corrido, sin puntuación ni otros consejos sobre cómo se quiere decir lo que se quiere decir. Pero, repetimos, eso es sólo una parte de la complejidad del texto teatral, lo que redundará en la

dificultad para identificarlo, o por seguir la imagen, para saber cómo funciona este motor.

Resultado: pocos compran teatro por el placer de leer teatro. Y eso repercute en la relación entre el dramaturgo/autor y el director de escena. O aún más: el libro de teatro, como me aconteció en los grandes almacenes y le ocurre a la hermosa dependienta, tiende a hacerse invisible.

### 3.- Leer no es juntar letras

Por otro lado, hoy se lee y escribe más que nunca, a la vez que se imprimen muchos libros (en el 2013 se editaron 49.001 títulos, sólo contando los de más de 49 páginas y publicados en España) que pronto se demuestran obsoletos, como fruta a la que se le ha pasado el tiempo, y los libreros cruel, pero sensatamente, los retiran del escaparate, los devuelven al editor o, en el caso de ediciones institucionales, se amontonan en un infernal almacén mucho más siniestro, por lo monótono de su apariencia y textura, que los sótanos de Xanadú, la suntuosa finca de Kane.

Se lee mucho, se lee apenas nada.

El oxímoron tiene fácil resolución: en el segundo caso, se trata del libro de papel. En el primero, estamos ante la pantalla líquida del ordenador, tablet, móvil, ipad..., (y me quedo anticuado en el listado). Se lee mucho, y se escribe (aunque atentando impunemente contra la ortografía) mucho.

El mundo es un fluido de letras. Textualmente: el mundo *es* un fluido de letras, un bucle sinfín de letras. Pero al contrario del adagio latino (*verba volant, scripta manent*), ahora (¿cuándo?) y aquí (no sé en dónde exactamente), lo escrito no permanece, porque unos mensajes se superponen a otros indefinidamente, cuando no se entrecruzan con los juegos, y porque bastaría con apretar una tecla para borrar todo.

Todo. Todo ese mundo que era una conversación de letras.

Y todo lo dicho y escrito así (inevitable seguir con la rememoración fílmica) caería de nuestras manos como una bola de nieve rota, a su vez, en infinitos añicos, mientras aquel que pudo apretar la tecla, tal vez pensaría o balbucearía: *Rosebud*.

En suma, a lo que quiero apuntar, antes de abandonar el tono apocalíptico, es al estatuto de la palabra, el arma principal del teatro. Pero antes quisiera seguir.

#### **4.- Siempre en crisis, siempre vivos**

De otro lado, está el asunto de la crisis del teatro. Al menos, en una de sus variantes, consistente en un doble y simultáneo síntoma: el teatro ya no interesa al poder, si no es para extraerle la sangre con el impuesto sobre el valor añadido, al que por eso vergonzosamente se le alude crípticamente como IVA, para no hablar de valores. Pero eso es sólo una novedad histórica, con efectos retardados, entre traicionar o retractarse (cuando tantos placeres le dió el teatro a los príncipes): durante siglos el teatro había sido protegido, financiado, por el poder (civil o religioso), no tanto para controlarlo –que también–, sino para beneficiarse del aura del teatro, el que brillaba en el reflejo del oro y estatuas de la *frons scenae* de los teatros imperiales de Roma y el que, durante siglos se derramaba desde el escenario sobre el príncipe de turno, situado en el palco real, no sólo tanto porque era el punto de vista privilegiado, sino porque –según una geométrica ley de la refracción–, llevaba hasta el príncipe el resplandor, a través del líquido expectante de los corazones de los espectadores, de todo lo que acontecía en la escena, que era y es el lugar por excelencia, junto a la liturgia, de la ficción que todo lo puede.

Pero hoy ese aura políticos y magnates ya no lo esperan del teatro. Tal vez, por recurrir a un ejemplo pedestre (pues se juega con los pies), todos ellos saben de un aura más poderosa en la tribuna de un campo de fútbol o en la presidencia de un club de fútbol (esta doble posibilidad explica por qué el Rey de España

no pudiendo presidir un club, se conforma, aun aburriéndose, con presidir una final de fútbol).

Hay más lugares de aura y prestigio, pero no son ya el teatro. Algún advenedizo, algún pequeño Nicolás sueña con ocupar el palco real de un teatro, pero no es el caso de los poderosos (políticos o religiosos). Además, en muchos lugares de representación, a lo largo del siglo XX, ya no hay sitio principal.

Todo ello, expuesto con cara de iluso, es compatible con el otro síntoma de la crisis actual que nos ocupa. Según Denis Guénoun, al preguntarse si el teatro es necesario, ha escrito que aquel descrédito ante el poderoso, viene acompañado actualmente por una efervescencia teatral nunca vista hasta ahora. Y en efecto, –lo hemos comprobado en Valencia, pero es generalizable–, nunca ha habido tantas escuelas de teatro, oficiales o privadas; nunca, o en los últimos cuarenta años ha habido tantos teatros –convencionales o alternativos–; y es también increíble la proliferación de grupos y compañías de teatro, y decimos que es increíble porque un cálculo de la potencial (y real) oferta de programación reduce las posibilidades de exhibición/contratación, y hace impensable la supervivencia económica de dichas compañías y sus gentes.

Tal vez, anotamos brevemente, tal efervescencia responde a una especie de ansia o necesidad de *vivir-el-con-en-teatro*, antes que una ocupación profesional, un *vivir-del-teatro*. Y por esa explicación, que no es la única, emerge otra dimensión del teatro que en vez de ser oficio y representación, opera como una vía de escape, una deriva en búsqueda de la intensidad vital, esa que, paradójicamente, la sociedad del espectáculo, principalmente político y/o audiovisual, hace imposible al ciudadano, recluido en vivencias por delegación, que no en primera persona. Lo que tal vez tantos jóvenes encuentran, o mejor dicho, buscan haciendo (?) teatro.

Y eso me lleva a otro lado del prisma que estamos garabateando sobre el papel.

## 5.- Licuefacion y entropía (¡vaya!)

Ese lado es contiguo al anterior, pero ya alejándose del arte teatral. Pues se trata de la mareante ubicuidad de lo que se llama teatro, cuando lo descubrimos, espeluznados, aplicado a una serie de actividades ajenas. Ya no hay negocio, por ejemplo, en los juegos de guerra de fin de semana para ejecutivos estresados ; ahora es el teatro o las artes del clown lo que más se cotiza; y del mismo modo, se puede atisbar teatro en las técnicas terapéuticas del psicodrama o en las clases de autoayuda. Podría alargar este artículo enumerando otros hechos insólitos, pero me limitaré a uno que enuncio así: *En la economía de la experiencia, el trabajo es teatro*, y estoy citando textualmente, a uno de los gurús de las empresas de consultoría dedicadas a ayudar, concebir y diseñar nuevas formas de añadir valor a sus ofertas económicas. Se trata de Joseph Pine II, fundador de Strategie Horizons, y del que transcribo, para despejar dudas, lo que parece el núcleo explicativo de la frase recién citada: «Esto no es una metáfora como ‘el trabajo como teatro’, sino un modelo: el trabajo realmente es teatro», lo que Pine II y James H. Gilmore ya desarrollaron en su libro *The Experience Economy*.

Si bastan estos ejemplos (a más de ser posibles salidas profesionales para las gentes del teatro en paro), se admitirá lo que detectamos en este lado del prisma: que todos estos procedimientos no corresponden a la esencia (si la hay, que Grotowski diría que sí) del arte teatral, sino que son técnicas teatrales aplicadas a otros fines. No son arte teatral (afirmación que no es ni fanática ni purista), pero se confunden con ese arte, al que le sería propio alguna especie de razón poética, puesto que explotan posibilidades de la relación teatral. Y que siendo válidos (porque parasitan el valor del teatro) tienden a desfigurar el arte del teatro, actuando como un disolvente que potencia lo que aquí hemos dado en titular «el estado líquido del teatro».

## 6.- Fecundación o contagio

A lo que también interviene el último lado que hoy se nos ocurre incluir. Que por deseo de abreviar describiré como el *mix* de los espectáculos propiamente teatrales, aunque mejor sería decir escénicos, si por tal entendemos algo más o mucho más que las tablas del escenario. Y eso es lo que, último factor, tiende a licuar la silueta, perfil o talle, como diría Lope, del arte teatral.

Nos hallamos ante una multiplicación de (peces, para comer) y géneros, con los que las gentes del espectáculo tratan de atender o crear las necesidades del público, sea desde el televisor, el ordenador, la tablet o, incluso, un teatro de paredes, por no hablar del teatro de la calle (tan peligrosamente tangencial con la animación de fiestas). O por no hablar de casos límites como los monólogos al modo club de la comedia, o los «matches» de improvisación, al modo de las velocidades del basket, dos ejemplos, de cómo las gentes del teatro, en vivo y en directo, compiten con las pantallas líquidas de la caracterización teatral (vg. *Tu cara me suena*), e intentan arrojarse por el frío que hace fuera del teatro.

## 7.- Del laberinto hasta la poesía y más allá

En fin, hemos intentado osadamente escribir con trazos de brocha gruesa sobre la blanca hoja de este libro. Humildemente, y con peligrosa presura o aprieto, nos habíamos hecho la ilusión de describir, siquiera sea superficialmente, el estado actual del teatro, disuelto o en peligro de licuefacción, lo que ahora definiré más rigurosamente como el *melting pot* del espectáculo hoy.

Recurrir a este tecnicismo antropológico me viene por una doble vía. Pues nos ha dicho Google que hubo, hacia 1908, una pieza teatral, en el repertorio judío, con el título *From the Ghetto to the Melting Pot*. Lo que, por cierto, es una interesante descripción de los trayectos que se producen, cíclicamente, en la renovación teatral.

Desde entonces, y en las ciencias antropológicas, el término, sinónimo al de crisol, se utiliza para describir, por analogía, el proceso por el cual las realidades heterogéneas se convierten en sociedades homogéneas.

Y no se me ocurre mejor palabra para nombrar los fines y objetivos, con respecto a la actual situación del teatro, de lo que vamos a tener que llamar «razón poética».

Porque es curioso —y dejemos que todo quede en ridículo, como dijo don Gonzalo de Trevélez, y no demos paso a la tragedia— lo que me aconteció cuando, escarmentado por las experiencias previas que he confesado al principio de este papel, entré en una librería universitaria, cercana a una Facultad de Filología. Esta vez me atendió en aquel comercio de libros, discos, dvd, libros, bluerays, cds, y... libros, un joven ya no tan joven. Y al pedirle *El método Grönholm*, escapé corriendo, por no asesinarlo, cuando vi que me conducía a la sección de libros sobre la pareja y la planificación familiar.

# La Academia de las Artes Escénicas de España

Por Rodolf Sirera y Rosángelos Valls

Autor y coreógrafa

Fue durante los últimos meses del año 2012 cuando la idea de crear una Academia de las Artes Escénicas empezó a tomar forma en el seno de un pequeño grupo de profesionales que habíamos comenzado a reunirnos periódicamente bajo los auspicios de la Fundación SGAE, institución que dirigía en aquellos momentos el dramaturgo Antonio Onetti, actual Secretario General de la Academia. No era la primera vez que se intentaba convertir en realidad una idea de esas características: a lo largo de los años se habían sucedido diferentes tentativas en la misma dirección, sin que en ningún caso los esfuerzos llegaran a fructificar. Con el paso de los años se habían ido creando Academias del Cine, de la Televisión, de la Música, pero seguía sin haberla de las artes escénicas, ni siquiera del Teatro. Sí que había muy activas y muy meritorias asociaciones profesionales de tipo sectorial (de autores —que incluye dramaturgos, coreógrafos y músicos escénicos—; de directores, de actores, de compañías profesionales de danza, etc.), y era a través de ellas desde donde intentó constituirse en varias ocasiones una organización superior, que las englobara a todas, aunque sin éxito, porque, como señala José Luis Alonso de Santos, presidente de la Academia, los intereses sectoriales se imponían a cualquier visión de conjunto.

Hacía falta, pues, encontrar un acuerdo de mínimos que permitiera a los profesionales avanzar unidos en una misma

dirección. Y esta sería la primera característica que debería tener esa nueva Academia: una reunión de profesionales a título individual, no una federación de asociaciones profesionales sectoriales. Y esa dirección no podía ser otra que reivindicar el carácter artístico y creativo de su trabajo, esforzarse porque fuera reconocido por la sociedad, y poner al alcance de los profesionales medios para mejorar su formación, y favorecer el estudio y la investigación sobre los instrumentos de la creación escénica. Y, sobre todo, como muy bien señala César Oliva en su artículo “Sentido y uso de nuestra Academia”, publicado en el nº 1 de *Artescénicas* (marzo de 2015) «la Academia tiene que ‘estimular la comprensión en la sociedad del valor fundamental de las artes escénicas’. Es lo que nos diferencia de manera radical de instituciones tan próximas como las que unen y representan a actores, directores o técnicos. Éstas tienen la obligación de defender a sus asociados, velar por sus derechos, formarlos. Nuestra Academia no tiene por qué repetir esas tareas; ha de buscar otras, quizás más generales pero no menos interesantes. Nuestra Academia no es una institución reivindicativa, salvo en lo relativo a la defensa de la profesión ante la sociedad. Que no es poco.»

Sin prisas pero sin pausas, ese grupo de profesionales de distintas áreas de la creación escénica debatieron, durante muchos encuentros celebrados a lo largo del año 2013, sobre qué debía ser y cómo debía ser esta Academia. En principio se asumió por todos, después de largas discusiones, que la Academia tenía que ser no del Teatro únicamente sino de las artes escénicas todas, sin exclusión y que este debía ser su nombre: Academia de las Artes Escénicas. Y de España, sin que esta denominación pretendiera ser excluyente ni exclusiva: en el caso de que cualquier otra de las nacionalidades del estado creara su propia Academia, no habría ningún obstáculo que impidiera a un profesional pertenecer a ambas, si así lo deseaba.

En ese mismo sentido, uno de los elementos positivos que tuvo esta fase inicial es que el primer andamiaje de lo que había

de ser la Academia fue levantado por creadores de distintas áreas profesionales –autores, productores, músicos, actores, directores, coreógrafos– pero también procedentes de distintas áreas geográficas, cuya aportación, la de estos últimos, fue muy importante para evitar que fuera dominante en la futura Academia una visión centralista. Y este ha sido, estamos convencidos de ello, uno de los factores que han ayudado de manera decisiva a su consolidación.

Una larga fase de preparación, pues. Volvemos a José Luis Alonso de Santos: «Lo hicimos [el proceso de creación] con el ejemplo de los principios de la Academia de Cine. Han sido ondas que han generado una segunda, luego una tercera. La primera onda fueron pequeñas reuniones, comidas o cafés con grupos reducidos, de diez o doce personas como máximo; gente significativa del mundo de la escena con una idea común: que era bueno que se creara una Academia, que era un magnífico elemento de defensa. En aquellas reuniones había varias palabras que estaban en boca de todos: dignidad, ayuda mutua, defensa de los intereses. Y la palabra clave, que da sentido a una Academia: excelencia. Una Academia nace para mejorar, y ésta nace para, concretamente, mejorar las artes escénicas.»

En esta fase inicial, como queda dicho, se trabajó sin apresuramiento. Fueron tres años de contactos, de reuniones, de valoraciones, de avances y retrocesos, hasta que se tuvo bien perfilada la idea. Se hizo labor de proselitismo, se recabaron adhesiones, se creó una Junta Directiva provisional que, entre otras cosas, se ocupó de redactar unos Estatutos y un Reglamento, pasos necesarios para solicitar la inscripción de la Academia en el Registro de Asociaciones, es decir para darle existencia legal. Durante este período fue fundamental el apoyo recibido de la Fundación SGAE, debemos señalarlo de nuevo, que puso a disposición de la naciente Academia los recursos que le permitieron llevar a buen término todo lo proyectado.

La Academia de las Artes Escénicas de España, a partir de ahora AAEE, nacía con la voluntad de acercar a los profesionales de todas las especialidades que convergen en cualquier tipo de creación escénica: productores, autores, directores, intérpretes, coreógrafos, compositores, escenógrafos, caracterizadores, figurinistas, iluminadores y también estudiosos e investigadores de las artes escénicas. Se empezó a conectar con profesionales, a exponerles la idea y a pedirles que se involucraran y ayudaran a que, lo que hasta entonces era sólo un proyecto, se convirtiera en realidad.

Por fin el 28 de abril de 2014 se celebró en la Sala Berlanga de Madrid la Asamblea Fundacional de la AAEE, en la que fueron aprobados los Estatutos y se convocaron elecciones a Junta Directiva. Dos meses después, el 23 de junio, y en el mismo lugar, los 162 Académicos fundadores elegían la primera Junta Directiva de la AAEE, que presidía el dramaturgo José Luis Alonso de Santos y en la que figuraba como Secretario General el también dramaturgo Antonio Onetti, y como vicepresidentes el productor José Cimarro, la coreógrafa Rosángela Valls, el escenógrafo Juan Ruesga y la directora Carme Portaceli. El tesorero era el compositor Mariano Marín, y los vocales José Carlos Plaza, Ana Belén, Rodolf Sirera, Magüi Mira, Fermín Cabal, Mónica Runde, Miguel Ángel Camacho y Pilar López.

Durante el año transcurrido desde entonces han sido diversas las actividades realizadas por la AAEE, que en el momento de escribir estas líneas ha duplicado el número de inscritos, que alcanza ya un total de 333 académicos. Y con el fin de darse a conocer, la Academia ha llevado a cabo actos de presentación en diversas ciudades españolas, actos que seguirán realizándose durante el siguiente ejercicio, y ha puesto en funcionamiento su sede social, situada en la calle Abdón Terradas, nº 4, 4ª planta, 28015 Madrid.

La más importante de las actividades realizadas hasta ahora tuvo lugar en la Villa del Libro de Urueña, durante los días 6

y 7 de marzo de 2015. En Uruetia, con el patrocinio de la Diputación de Valladolid, se celebró el Primer Congreso de la AAEE, con el objeto —en palabras de su presidente— de analizar «la situación de la danza, el teatro y la lírica en nuestro país, así como las medidas para mejorar la situación en el campo de la creación escénica». El presidente añadió que quizá en este primer encuentro los profesionales de las artes escénicas no lograrían contestar a grandes preguntas, pero están abriendo un camino nuevo: «Un creador es quien abre caminos. Y somos luchadores en una eterna batalla para que el mundo no sea inmundo.» El Congreso sirvió a los socios para definir los asuntos que centrarán el trabajo más inmediato de la Academia y animar el diálogo entre los diversos profesionales de la escena.

El Congreso de Uruetia puede considerarse, de alguna manera, como la verdadera acta de nacimiento de la AAEE, el momento en el que, más allá de Estatutos y otros formalismos, sus componentes inician debates en profundidad sobre la creación artística y la situación actual de las artes escénicas en nuestro país. En Uruetia se reestructuran las Comisiones de Especialidad, comisiones que deben ser los principales instrumentos de actuación e interacción de los profesionales con la Academia, y se da los primeros pasos para desarrollarlas y dotarlas de plena operatividad. En Uruetia también se simplifican las Especialidades, y algunas de ellas se agrupan por afinidad o se crean nuevas (así, *Plástica Escénica*, que incorpora Escenografía, Iluminación, Vestuario y Caracterización; *Danza*, en la que se integran coreógrafos, intérpretes, productores y exhibidores; y una muy amplia y activa de *Estudios y Divulgación*, formada por periodistas, editores e investigadores de las artes escénicas). Y, lo más importante, en Uruetia se confirma, de manera clara y evidente, cuál debe ser ese espíritu y sentido de la Academia de que antes hablábamos, y en la clausura del Congreso José Luis Alonso de Santos invita a sus miembros «a que saquemos lo mejor de nosotros mismos. No arreglemos el mundo, echémonos una mano.

Somos intelectuales y eso nos obliga a ser generosos. Seamos también cordiales: la cordialidad surge del corazón. Tenemos que empezar a pensar con la razón poética. No con la razón política ni económica. Esta es una academia de pensadores, de artistas. Y somos creadores porque damos forma a lo que no la tiene.»

Pocas semanas después, en el Teatro María Guerrero de Madrid y con motivo del Día Mundial del Teatro, se presentan dos de los primeros proyectos anunciados en Urueña y convertidos ya en realidad: la web de la Academia, en la que se puede encontrar información sobre sus miembros, las actividades y el modo y condiciones de inscripción, y la revista *Artescénicas*, que cuenta con periodicidad semestral, que pasará a cuatrimestral el próximo año, con una tirada de 1000 ejemplares en papel y que se distribuye gratuitamente a los académicos, así como a instituciones y centros de producción y documentación relacionados con las artes escénicas. La revista puede también descargarse, en versión PDF, en la página web de la AAEE. *Artescénicas*, que no pretende ser una revista de información sobre las actividades de la AAEE –para eso ya se cuenta con la web– sino un lugar de reflexión sobre temas relacionados con la práctica escénica, con sus lenguajes, sus técnicas, su historia, se ha convertido ya en una efectiva carta de presentación de la Academia.

Entre las últimas actividades programadas destaca la convocatoria del primer Premio de Investigación de las artes escénicas con el propósito de dedicarlo en cada edición a un área específica, comenzando en esta primera convocatoria por la danza, en cualquiera de sus manifestaciones. El premio consiste en la publicación de un mínimo de 500 ejemplares del trabajo de investigación seleccionado, además de 1.000 € en metálico. También hay que señalar la publicación del Libro Blanco, del que el presente artículo forma parte, la realización de un estudio sobre la situación de las artes escénicas en España, y un Seminario sobre la «razón poética», a celebrar en la primavera de 2016.

Finalmente, en las últimas semanas de 2015, tendrá lugar la concesión de las Medallas de Oro de la Academia, acto que se celebró por primera vez el año anterior, y en el que se nombraron Académicos de Honor a diez figuras fundamentales del teatro, la danza y la lírica de nuestro país y se concedió la primera Medalla de Oro al director y escenógrafo Andrea d'Odorico, que acababa de fallecer.

Tres años de preparación, pues, para este su primero de funcionamiento. Pero ya existimos. Y sólo estamos poniendo los cimientos de un edificio que, estamos convencidos, cada día que pase, si nos esforzamos, sentiremos más nuestro. Hagámoslo, poco a poco y entre todos, más alto y más seguro.



1 LIBROS DE LA  
ACADEMIA

## LIBRO BLANCO

Este es el primer título de la colección Libros de la Academia, sello que nace con el propósito de publicar en otros volúmenes trabajos de especialidades y de autores vinculados a las artes escénicas. La colección reunirá también las aportaciones que se presenten en seminarios y congresos de la institución, así como textos que lleguen a la Academia y que sean acordes con sus fines.

La Academia de las Artes Escénicas de España es una entidad de carácter artístico y cultural destinada a potenciar y popularizar las artes escénicas de nuestro país, mediante la promoción nacional e internacional y el fomento de su investigación y perfeccionamiento.



## **LIBRO BLANCO DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA**

Este texto persigue ofrecer una mirada y una voz propia que ayude a los miembros de la Academia a crear un lenguaje y un ámbito de reflexión sobre las artes escénicas de nuestro país. Los dieciséis autores que han participado en su confección han sido animados por José Luis Alonso de Santos, presidente de la citada institución, a entrar en terrenos de disidencia y contradicción, de divergencia y búsqueda de nuevos lenguajes, a romper los esquematismos que en la actualidad suelen evadir las principales cuestiones artísticas. Así pues, este Libro Blanco no trata de dar respuestas sino de formular preguntas sobre el estado de las diversas especialidades que convergen en las artes escénicas.

9 788494 485800

