

EL TEATRO HOY*



CÉSAR OLIVA

1. Breve reseña de la última temporada teatral

Para hablar del teatro de hoy vamos a tomar como referencia inicial la situación del último año, 2010, lo cual nos servirá para llevar a cabo, en la segunda parte de esta charla, una pequeña reflexión sobre la entidad y vigencia del teatro en España tras consumir la primera década.

Hablar del hoy rabioso es hablar de crisis económica, y de la manera que ha afectado, y afecta, el desarrollo de la producción escénica. El teatro tampoco ha podido escapar de esa epidemia que ha inundado el sentir de la

* Este texto fue la base de la conferencia que impartí con el mismo título el 3 de noviembre de 2011, en Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en el ciclo «El teatro a escena».

ciudadanía europea. Talía se instaló en la sociedad del bienestar, como todo hijo de vecino, y vivió tiempos tan de bonanza como de apariencia. Al igual que otros sectores, el teatro aparentaba una salud que no se correspondía con la realidad. El teatro español, y la cultura española en general, venía padeciendo el estigma de lo espectacular. Sin distinción de partido político e ideologías, el camino llevado a cabo, al menos desde 1992, se dirigía hacia lo extraordinario, olvidando lo cotidiano, lo habitual, la normalidad que cabría exigir a cualquier actividad de este ámbito. Ejemplos de dicha tendencia lo encontramos en las programaciones de los festivales, en la construcción de nuevos espacios (a veces en ciudades de menos habitantes casi que aforo del flamante auditorio), en carteleras solo al alcance de erarios privilegiados e inconscientes.

La primera década del siglo XXI ha ratificado, si cabe, que la preponderancia de lo público tiene límites, ya que es imposible sobrevivir en paraísos de producciones insostenibles. De ahí que las programaciones de estos dos últimos años hayan experimentado una drástica reducción, los cachés artísticos empiecen a sufrir grandes rebajas, y los días de actividad en los espacios escénicos de provincias dejen más huecos de lo habitual. La citada primera década del siglo XXI ha terminado, pues, de manera bien distinta a como empezó. Sin todavía echar mano de frías estadísticas, por otra parte necesarias para calibrar cuanto se diga, es evidente que ha descendido el número de estrenos, de días de trabajo, de producciones, de personas implicadas en la vida teatral. Y más que lo va a hacer, a la vista de lo que vemos en 2011. La razón no es otra que haber sobrepasado un espacio cuyo medio (ahí está la historia para demostrarlo) es por naturaleza limitado.

Las cifras en artes escénicas de la temporada 2009-2010 (período en el que normalmente se estudian) son harto significativas. *Grosso modo* demuestran que, a pesar de la crisis, el teatro se mantiene con una cierta dignidad, aunque las sumas totales facilitadas por los organismos competentes (SGAE, Comunidad de Madrid...) sean difíciles de valorar.

Por ejemplo, se habla de más de 18 millones de espectadores en toda España (4, en la autonomía madrileña); de 260 millones recaudados (98 en Madrid), de los cuales, 200 corresponden al teatro. Es evidente que los musicales y festivales se llevan buena parte de tales cifras. Estamos hablando de un Estado que cuenta con más de 5.000 salas de todos los tamaños y condiciones: grandes, pequeñas, esporádicas, etc. Estos números, por supuesto, no están nada mal, si su distribución fuera más razonable de lo que es.

En el plano de la creación literaria, por ejemplo, base y sostén de toda una dramaturgia propia, la situación es lamentable. Por más empeño que lleva a cabo la Asociación de Autores de España, con publicaciones de gran nivel, congresos, revista, etc., el autor español sigue su descenso al particular infierno del olvido. Si repasamos las carteleras del período que nos compete, pocos estrenos nos devuelven la ilusión de contar con una pléyade de dramaturgos tan competentes como los de otros tiempos. Bien al contrario, se sigue fomentando la leyenda de que no hay autores, amparándose en la evidencia de que no hay un Buero Vallejo (¿alguien se acuerda hoy de don Antonio?), un Antonio Gala (dedicado a otros géneros), e incluso un Alfonso Paso. Cuando alguno de los nombres importantes de nuestra historia reciente estrena, caso de Ana Diosdado, lo hace con su conocida comedia *Los ochenta son nuestros*, título que evidencia por sí mismo el despiste ambiental en que vivimos. Eso nos conduce a una de las características más destacables de la última temporada: la creencia de que, a falta de textos y autores que interesen al público, las reposiciones son el bálsamo de Fierabrás, la solución de las taquillas, una inducción a mantenerse en la economía de mercado. Sin querer ser exhaustivos, repasemos obras ahora reestrenadas como *Sé infiel y no mires con quien*, *Las venganzas de don Mendo*, *La cena de los idiotas*, *Todos eran mis hijos*, *La ratonera...* No hace falta seguir. Porque, incluso en el teatro que podríamos llamar de cierto nivel y compromiso, se sigue idéntico camino. Pareciera como si José Sanchis Sinisterra no tuviera textos nuevos y haya



que revisar *El cerco de Leningrado*. Sí que los tiene, pues La Guindalera estrenó *La máquina de abrazar*, dirigida por Juan Pastor.

Las carteleras habituales poco han aportado a la dramaturgia nacional. Esta hay que encontrarla en las programaciones ocasionales y coyunturales de algunos festivales. No está mal, pero invita a pensar que seguimos sin tener en los teatros un sólido espectador, un espectador habitual, de la misma manera que se tiene en competiciones deportivas, y que se tenía en tiempos no muy lejanos. El público ha aumentado en los grandes eventos, en las programaciones circunstanciales, pero ha disminuido en el día a día. No es difícil ver salas medio vacías entre semana, que sin embargo se llenan los viernes y sábados. La idea de ir reduciendo jornadas de programación se extiende cada vez más. Y alcanza hasta a los grandes festivales, como el de Almagro, el cual mantiene el protagonismo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, junto a ciertas gotas de excepcionalidad venidas siempre del extranjero. O la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

En dicha muestra hay que encontrar las principales novedades de la dramaturgia nacional, ya que supone la convocatoria anual segura en cuanto a nombres y títulos, muchos de los cuales no pasarán de unos cuantos bolos. En cada edición queda la esperanza de que aparezca alguna novedad que, a la larga, deje huella en el panorama de nuestra dramaturgia. Todos los años se homenajea la trayectoria de un autor reconocido, como es el caso de Ignacio Amestoy, que a su larga carrera de estrenos y publicaciones acompaña una tenaz y brillante persistencia en la escritura. De él se estrenó su excelente *La última cena*, en donde podemos encontrar uno de los temas de más actualidad de la realidad española, como es el de la violencia en el País Vasco, en este caso presentada en forma de trágico diálogo generacional. Junto a Amestoy aparecieron por Alicante los nombres de Jaime Pujol (*Desencajados*), Jerónimo Cornelles (*El último beso*), Julio Salvatierra (*Miguel Hernández*), Margarita Sánchez (*Mi mapa de Madrid*), Lluïsa Cunillé y Paco Zardoso (*El alma se serena*), Mar Plá (*Los invitados*),

Juan Mayorga (*Palabra de perro*), Gracia Morales (*NN12*), Carles Alberola (*¡Que tengamos suerte!*) y la reposición de *Después de la lluvia*, de Sergi Belbel, entre otros. Fuera de la Muestra, pero dentro del panorama de nueva dramaturgia española, cabe citar el estreno de *Obsession Street*, de Diana de Paco, que había sido Premio Palencia 2008.

Otra cita dedicada también a las nuevas dramaturgias ha sido Festa 2010, subtitulada Festival de Teatro Actual, organizado por la Escuela Navarra de Teatro. En él encontramos un nuevo espectáculo de Micomicón, titulado *Santa Perpetua*, creación de Laila Ripoll; una obra de La Calórica, de Barcelona, *Feísima enfermedad y muy triste muerte de la reina Isabel I*, con dramaturgia de Joan Yago; y dos trabajos de grandes creadores latinoamericanos, realizados con compañías españolas, que han recorrido otros festivales peninsulares. Uno de ellos, de Aran Aran de Navarra, debido a Arístides Vargas, llamado *De cómo moría y resucitaba Lázaro, el lazarillo*. El otro, a Daniel Veronesse, *Del maravilloso mundo de los animales. Los corderos*, producido e interpretado por la compañía andaluza Histrión. También el FIT de Cádiz ofreció un variado muestrario de obras y compañías, prioritariamente latinoamericanas, que suponen el mejor escaparate de las nuevas dramaturgias. En ese marco se estrenó la última producción de Els Joglars titulada *2036 Omega-G*, tan divertida y polémica como siempre son los espectáculos de Albert Boadella.

La Zaranda, compañía que lleva casi treinta años en los escenarios de todo el mundo, y por cierto muy vinculada al FIT, estrenó este año su última producción, *Nadie lo quiere*. De nuevo la presencia de lo caduco, de páginas perdidas de la historia, del claroscuro que supone pasar de la vida a la muerte, se muestra con el genio y rotundidad de siempre. Los trabajos de La Zaranda parecen siempre el mismo y siempre son distintos. Son garantía de calidad y rigor.

2010 enseñó otros dos espectáculos españoles que merecieron el general reconocimiento y estima. Uno, de autor-director veterano, Francisco Nieva; otro, de un nuevo dramaturgo, Aitor Tejada, si bien de la mano



directora de Miguel del Arco. El primero fue presentado en el María Guerrero: *Tórtolas, crepúsculo y telón*, obra premiada hace muchos años, pero que ahora asomó al público puesto en escena por el propio Nieva. El segundo, una especie de versión de *Seis personajes en busca de autor*, titulada *La función por hacer*. Este montaje se convirtió en el espectáculo más original y sorprendente del año y, por lo tanto, su mayor acontecimiento, a pesar de que fuera presentado con nombres poco conocidos, pero de altísimo nivel profesional. *La función por hacer* acaparó la mayoría de los Premios Max entregados a principio del presente año. El propio Del Arco fue responsable también de *El Proyecto Youkali*, estrenada en el Matadero de Madrid, y de la puesta en escena de *La violación de Lucrecia*, el texto shakesperiano interpretado por Nuria Espert en el Español de Madrid. Miguel del Arco, que ya en 1992 había conseguido un premio de interpretación por el musical *Los Miserables*, ha sido últimamente cuando se ha mostrado como excelente director, tras una serie de experiencias en cortometrajes.

Recordemos así mismo otros dos textos salidos de creadores españoles. *La ruleta rusa*, escrito por el también actor Enric Benavent, un pequeño pero excelente espectáculo de inspiración chejoviana, y *La colmena científica o El café de Negrín*, de José Ramón Fernández, estupendo texto que contó con una no menos excelente dirección de Ernesto Caballero. José Ramón Fernández es uno de esos autores que están ahí, y que si no todos los años, casi todos, nos trae una obra siempre interesante, desde su Premio Calderón de la Barca *Para quemar la memoria* (1993). Son conocidas sus colaboraciones en la Cuarta Pared, como coautor de la *Trilogía de la Juventud*. *La colmena científica* se enmarca en los actos conmemorativos de la Residencia de Estudiantes de Madrid, y gira en torno al ambiente científico que tuvo dicha institución, más conocida por la presencia de poetas y artistas, como García Lorca o Moreno Villa, que como centro de investigación y saber, lo cual demuestra un *dramatis personae* en el que figuran Severo Ochoa, Ramón y Cajal o Juan Negrín. Dejemos

aparte, para nuestros intereses, las aportaciones procedentes de dramaturgias extranjeras.

2. Significado del teatro hoy

Todo lo que acabamos de reseñar remite a un tipo de teatro, a un sistema de producción, totalmente distinto a los modos y usos como se hacía apenas hace tres décadas. Hablar de los años sesenta, e incluso de los setenta, es como si lo hiciéramos del siglo XIX. Nada, o muy poco, de aquel entonces permanece. Los cambios han sido rotundos. En principio, podríamos decir que son para bien: no era fácil imaginar entonces un sistema de protección de los derechos del artista como los actuales, unos modos de producción como los actuales, unas instalaciones como las actuales... Sin embargo, cuando se hace balance de los resultados, de la valoración de los protagonistas del hecho escénico, de la presencia de la profesión en la sociedad actual, surge la gran paradoja: el teatro actual apenas significa algo para la ciudadanía, mientras que el de hace unos treinta años podía incidir en la propia vida pública del país; no digamos el de hace un siglo. Aunque este pueda ser tema que vaya más allá de una simple conferencia, voy a intentar reflexionar sobre unas cuantas cuestiones que expliquen, o ayuden a explicar, el significado de este cambio de escenario. Cambio de escenario que, repito, no es exclusivo del teatro, sino de un conjunto de valores estéticos y sociales que marcan las preferencias de los hombres y mujeres del siglo XXI.

El primero, y más complicado asunto, ese al que aludimos siempre, y que no somos capaces de advertir hasta dónde puede influir en el espectador del siglo XXI, es el de la educación. Junto a él, otros dos temas corren paralelos, a pesar de que no parezca tener demasiados puntos en común: el concepto de teatro como arte minoritario, y las complejas relaciones entre las artes de la representación. Empecemos por estos últimos. Hemos gastado un montón de energías durante las últimas décadas en decir que el cine hacía la competencia al teatro, que la televisión al cine, que los grandes



acontecimientos deportivos al cine y al teatro, sin reparar en que hubiera sido mucho más sensato resituarse la personalidad de cada una de estas actividades. Es cierto, y tampoco lo vamos a negar, que tales conflictos existieron y existen, ya que es lo primero que sale a colación cuando se quiere explicar el descenso de espectadores o la escasa atención que le prestan los medios. Pero, una vez advertido el problema, ¿para qué insistir en que la gente prefiere ver un partido a las diez de la noche en vez de ir a una obra de Ibsen? Eso es así, y en paz. Pero, ¿toda la gente? Aquí pasamos al segundo de los temas planteados. Casi toda la gente prefiere ver el fútbol en la tele, pero no toda. Es decir, hay una minoría que, al mismo tiempo que España ganaba a Alemania en un memorable acontecimiento (digamos) social, fueron a ver teatro en una plaza de Cáceres, en una sala de Logroño, o en diversos espacios del Festival de Almagro. Claro que no eran dieciséis millones de televidentes, pero ¿acaso han ido al teatro de una vez un millón de personas, o medio, o cien mil siquiera?

Las competencias entre esos medios han desembocado en la victoria de la televisión y sus componentes subsidiarios: juegos interactivos, MPEG 3, MPEG 4, etc. etc., relegando a las minorías al teatro y, ya en buena medida, al cine. El cine venció en un momento dado al teatro, gracias a su facilidad de transporte, espectacularidad de sus escenas y baratura de sus localidades. Pero también el cine sucumbió ante la televisión, por la enorme versatilidad de esta, que ha llegado a extremos sorprendentes. Sin embargo, cuando hablamos de televisión, no nos referimos ya a programas dramáticos o aquellos que necesitaba del actor para su elaboración, ni mucho menos; en el momento en el que aparece un actor, un guion dramático y un procedimiento de elaboración que recuerde al cine o al teatro, el programa se suele emitir en horario intempestivo, si es que se proyecta. Los elementos teatrales que aparecían en la pequeña pantalla fueron relegados al último rincón cuando se descubrió que la gente prefería una disputa barriobajera entre estrellas del corazón o un *reality show* de tres al cuarto, por no repetir lo de acontecimientos deportivos. Los gustos han sufrido tales cambios que

hasta las carreras de coches (actividad reservada a una selecta minoría) han pasado a ser seguidas por personas que jamás lo hubieran imaginado. Ahí tenemos un ejemplo de cómo un espectáculo pasa de minoritario a mayoritario por efecto de los nuevos tiempos.

Pero estábamos hablando de que el viejo arte de la escena ha de resignarse a ser entretenimiento de minorías, sin sonrojo alguno, sin humillaciones, sin prejuicios. Las cosas son como son y en paz. Por otro lado, no debemos de olvidar que los mayores éxitos de la historia de la escena jamás alcanzaron cifras como las que se manejan en los nuevos tiempos. Ya que la recaudación de toda una temporada de cualquier teatro de Madrid fuera la de un solo día en el Santiago Bernabeu. Estamos ante un arte de minorías que, ocasionalmente, se convierte (o se convertía) en un fenómeno de masas, pero de masas minúsculas, si lo comparamos con las que se meten en un partido de fútbol o en un concierto del viejo roquero que dice que se despide de los escenarios, para volver varios años después.

Un arte de minorías. Ese arte de minorías que siempre fue, aunque, como antes apenas si existían las mayorías, no lo parecía. Cuando Ortega publicó *La deshumanización del arte* (1925), necesitaba definir las minorías como público que gusta de unas vanguardias no aptas para todos. No es exactamente lo que pasa ahora, ochenta años después. Lo que pasa ahora es que las vanguardias han sido relegadas casi al olvido más absoluto, cuando no se han reciclado por necesidad para públicos más amplios, siendo sustituido su espacio por el teatro de toda la vida.

El final del siglo XX se ha caracterizado por la irrupción de los espectáculos de masas, incluidos los deportivos, los cuales, mediante la televisión, se han puesto al alcance de todos, es decir, de las mayorías. Hablaba José Tamayo con entusiasmo de cuando metió, a principios de los setenta, a cuatro o cinco mil personas en un recinto de Vigo para ver la *Antología de la Zarzuela* en los Festivales de España. Eso lo consigue en la actualidad Miguel Bosé o Bustamante en un pueblo de mediano formato. También algunos grandes festivales europeos se atreven a hacer cifras así



con una gran *Orestíada* o un ostentoso *Fausto*, pero, no lo dudemos, a cambio de algo tan importante como la intimidad, la cercanía que muestra el arte escénico. Hoy día es absolutamente normal que veamos a Macbeth con un inalámbrico pegado al rostro, lo que desvirtúa absolutamente el concepto de caracterización del personaje. Por más que se explique que es para que el público lo oiga mejor, nadie puede evitar que se adultere el concepto de drama. Y no solo eso. Demuestra que el teatro necesita la distancia corta. Los teatros románticos, algunos con más de mil localidades, estaban pensados para que a los actores se los oyera hasta en la última fila del paraíso. Aunque bien que diferenciaban el costo de la entrada, pagando menos quien estuviera más lejos.

Pero no es lo anecdótico lo que interesa. Quisiera volver al hecho en sí de que el teatro es una cosa para pocos, por mucho que nos guste que todos (funcionarios, profesionales liberales, profesores, tenderos, dependientes, deportistas...) fueran al teatro como la cosa más normal del mundo. Ya vemos que no. Cualquier encuesta nos demuestra que es muy raro el sector de la sociedad que frecuenta las salas; que incluso hay muchos, muchísimos, que jamás han pisado un teatro, y otros muchos, muchísimos, que lo hacen ocasionalmente, en festivales de verano, sobre todo si el que sale a escena (o la que sale) lo han visto alguna vez en la tele. Normalmente van (vamos) los de siempre: una minoría.

Desde estos dos temas de gran actualidad (minorías en su recepción y competencias entre formas de representación) enlazamos con la primera cuestión que propusimos: la de la educación. Parece mentira que nos cuestionemos la escasez en la educación en un país en el que el teatro no forma parte de su acervo cultural. Esto puede sonar raro, sobre todo por quien lo dice y por quienes lo oyen, pero es así. Estamos hablando de un país como España, con ingenios teatrales del calibre de Lope de Vega, Calderón, Tirso... Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo... En la II República, cuando los gobernantes se dieron cuenta de que la gente conocía mejor a Benavente o los hermanos Álvarez Quintero que a los clásicos,

iniciaron una serie de acciones para popularizarlos. Incluso en los sistemas de enseñanza se procuró que hubiera lecciones específicas de estos autores, hasta en los niveles más bajos de la enseñanza. Se procuraba que los niños y niñas se aprendieran de memoria poesías, algunas, procedentes de escenas de comedias del Siglo de Oro. ¿Y ahora? Ahora educar en España es llorar.

Personalmente no me creo que la cultura de la informática, la retórica del ordenador y la calculadora, los juegos interactivos, determinen que las disciplinas más tradicionales, más enraizadas en la forma de ser española (y europea), hayan pasado a un segundo, tercero o décimo lugar. Tampoco sé el origen del progresivo deterioro de los sistemas de enseñanza, aunque podría especular sobre ello. Pero no es el lugar para tal. Lo que sí sé es que un niño de doce años no sabe quién es Calderón de la Barca; a uno de diecisiete, le suena; y para uno de veintidós, es un autor dentro del tema del Siglo de Oro; y eso si es estudiante de Filología Española, porque si es de otra rama de la Letras, va dado. Incluso los de Filología Española, cuando salen de la Facultad, no saben quién es Racine, Lessing o Brecht. Y, repito, esto respecto a la Universidad, porque si es un chico o chica que dejó los estudios después del Bachillerato, y ha hecho un módulo de F.P., ya me dirán qué bagaje cultural tienen para ir por la vida. Y nos estamos refiriendo al teatro, pero lo mismo sucede con la pintura, escultura, o música: el fenómeno resulta totalmente similar.

A una sociedad inculta, como la nuestra, que además, no lo oculta, es muy difícil hablarle de los valores que encierra la tozudez de Pedro Crespo, de la riqueza expresiva de don Juan o de la voluntad patriótica de Mariana Pineda. Es imposible pensar en la regeneración del teatro español si no empezamos por regenerar nuestra juventud. Y esta no puede hacerse desde la inmovilidad. Las últimas reformas de las enseñanzas nos han conducido al estado más inculto que cabía imaginar. Y eso que, cuando se hablaba de llevar la enseñanza obligatoria hasta el Bachillerato, se anunciaba la reducción de contenidos por aquello de hacerlo más accesible a cualquier inteligencia, y en la Universidad se bajaban las medias de Selectividad para



que todo el mundo se pudiera licenciar en Filología, sospechábamos que alguien tendría que pagar dicho desequilibrio. Y lo pagamos todos, claro, incluidos los estudiantes que, sin querer estudiar, se encontraban con la posibilidad de un título al alcance de sus manos.

Valle-Inclán hablaba hace setenta u ochenta años no de la incultura del público, sino del mal gusto. En su momento creía que el problema era el mal gusto, porque quien iba al teatro algo sabría de la cosa. Ahora es distinto. Desde luego que el mal gusto permanece: ahí están los índices de audiencia de la televisión. Pero lo peor es que la cultura ha ido perdiéndose entre lo superficial de los estudios y unas salidas profesionales que para nada necesitan a Tirso de Molina. El pragmatismo de la modernidad ha dejado a un lado aquello que no sirve. Nadie sabe hacer ahora una raíz cuadrada, porque un botón te lo resuelve. Pero en el camino se olvida la explicación de la dimensión científica de tal operación. Lope de Vega no sirve para nada, pero si no lo conoces no tienes la experiencia de lo que vive y siente un galán sometido a la envidia del pueblo; de los mil y un usos del amor sublime y también del cotidiano; de la belleza de la poesía hecha carne dramática. En definitiva, no tiene la posibilidad del enriquecimiento personal a través del arte. Ese es el peligro: que nuestra sociedad se sumerja en el pozo de lo insustancial, en la vacuidad de la indiferencia, en el engaño de que lo mismo me da saber más o saber menos.

No es difícil unir las tres razones enumeradas (el que el teatro sea un arte minoritario, que pague la competencia con otros medios, y que su enseñanza se reduzca casi a la nada) para explicar, o intentar explicar, la desunión de nuestra actual sociedad de las artes escénicas. Vivimos en una ausencia de cultura, consideración y respeto hacia lo que es un arte tan antiguo como el teatro, cuyas virtudes no seré yo quien las pondere ahora, habiendo un rosario de pensadores (desde Aristóteles a Umberto Eco) que lo hacen mil veces mejor que yo.

Todo lo demás emana de tan simple, y a la vez compleja, consideración. La vida moderna recompone la producción teatral como si de

un hecho efímero se tratara. Ya lo es por naturaleza. Pero ahora más. Tan costoso es que una compañía o grupo teatral salga a provincias, como habitual que estas mantengan a sus espectadores con productos autóctonos. Por eso los festivales se han convertido en sustitutivos de las antiguas temporadas teatrales. Que aún en Madrid, o en Barcelona, haya obras que duran meses en cartel no deja de ser excepción. Pocos se atreven a estrenar en Madrid, no por miedo a la crítica (que, por otro lado, empieza a escasear de manera alarmante; al menos, en su histórico sentido de aconsejador), sino porque no hay dinero suficiente para la promoción. Y, ya se sabe, que si una cosa no se anuncia, no existe. Pero no acaban ahí los problemas de quienes corren el riesgo de producir, más allá de su barrio o pueblo. Estamos cansados de oír quejarse a los directores de compañía de que jamás empiezan los ensayos con el mismo elenco que lo estrena; o que a la quinta representación no haya que sustituir a un intérprete porque le ha salido una película o una serie irrenunciable. La eventualidad en el trabajo, la precariedad de sus salidas, hace que los actores y actrices pequen de avidez. De lo que no se dan cuenta es que, en ese proceso, están perdiendo profesionalidad: muy pocos de ellos son capaces de renunciar a un papel de cine o televisión, que creen que será el trabajo de su vida, por el que aceptó semanas antes en una compañía de teatro. Y esto es así incluso si dicha compañía es del sector público, con el seguro económico que presupone. Lo más chocante de todo, y podríamos decir que paradójico, es que esto sucede cuando mejor y mayor es la formación de actores y directores, debido a la proliferación de escuelas de teatro, tanto institucionales como privadas.

En cuanto a los repertorios nada más que añadir a lo antes apuntado sobre la escasa presencia de autores vivos, ya que sus aportaciones apenas si interesan a las compañías que, a su vez, creen que tampoco atraen al público. Las comerciales, porque prefieren asegurar los resultados económicos con títulos y autores que no supongan riesgo alguno; en muchos casos, títulos contrastados en carteleras internacionales. Las públicas, porque igualmente basan su rentabilidad en el hecho de que haya



espectadores, cualquiera que sea su condición (estudiantes con coste reducido, asociaciones culturales, tercera edad, etc.), cosa por otra parte lógica, ya que la asistencia sigue siendo el baremo por excelencia de la recepción teatral, aunque los ingresos sean menores debido a las reducciones de precios.

3. A modo de epílogo

Es posible que mis palabras transmitan cierto pesimismo, habida cuenta los avances que, en el terreno de la escena, se están produciendo en determinados núcleos de población del Estado español. Contamos con informaciones recibidas de aquí y allá sobre el desarrollo de la vida teatral en Barcelona, por ejemplo, en donde determinados programas culturales hacen posible un incremento del número de espectadores, y hasta de dramaturgos incorporados a la cartelera habitual. Así mismo, algún importante diario de tirada nacional ha sacado, en las últimas fechas, interesantes estudios sobre la aparición de una nueva generación de autores dramáticos titulada como emergente. En uno y otro caso se tratan de circunstancias que demuestran la imposible muerte del teatro, pero nunca su actual consideración como hecho distinto al que solía. Siempre es digno de agradecer que tales excepciones surjan, porque, cuando dejen de serlo, estaremos de nuevo viviendo espléndidas realidades dignas de una actividad cultural tan vieja como el drama.

No obstante, entiendo que la llegada de este nuevo siglo ha revelado más crisis de las que dicen los medios de comunicación, entre ellas, las de las artes escénicas. Lo cual no impide que sospechemos que la historia, por un lado, y la integridad del teatro, por otro, inviten a pensar en tiempos mejores. Desde luego, nunca serán áureos, pero serán mejores. Para lidiar el porvenir no hay recetas ni adivinanzas, sino mirar de frente los problemas, dejar de culpar a las circunstancias, que no hacen más que explicar el suceder de los tiempos, y admitir las limitaciones que la nueva sociedad presenta ante los hechos culturales. Y luchar, claro está. De esa manera

volveremos a tener un teatro como conflicto y como debate; un teatro que hable de cara a nuevos públicos que quieran someterse a un proceso estético vivo y placentero, a sabiendas de que en este mundo de la virtualidad que habitamos solo la escena podrá mostrar la emoción de la verdad. También el actor deberá gozar al sentirse contemplado, y poder modular el comportamiento de sus personajes de cara al público.

Del siglo XX al siglo XXI ha cambiado la mayoría de los elementos que constituyen el hecho teatral. Bien sabemos que muchos de ellos han mejorado hasta extremos sorprendentes. Pero hemos de ser exigentes, e intentar que los escenarios vuelvan ser la tribuna de ideas difundidas por dramaturgos que siempre fue.

