El público de la democracia

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **18 (2008)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

1. EL PÚBLICO DE LA DEMOCRACIA

En una reseña sobre de la puesta en escena de *El color de agosto*, el dramaturgo Jerónimo López Mozo comentaba: "Paloma Pedrero [...] va sacando a la luz las contradicciones, debilidades y rencores de los individuos. Sus personajes son criaturas desnudas *en las que no es extraño que buena parte del público se reconozca*"[142]. La recepción de la obra teatral ha condicionado desde siempre la creación dramática. El fenómeno teatral cuenta, pues, con un componente fundamental, cuya presencia resulta imprescindible: el público. Receptor final en la cadena de significación, es a menudo difícil distinguir las implicaciones del espectador como individuo y del público como receptor colectivo. En principio, Pavis atribuye al primero un conjunto de códigos ideológicos y psicológicos provenientes de grupos diversos, "mientras que la platea constituye a veces una entidad, *un cuerpo que reacciona en bloque*"[143]. Esta imagen *física* del público es elocuente y corresponde al propósito de este trabajo.

Cuando hablamos de público hacemos referencia al grupo fuertemente determinado social y culturalmente que acoge una obra en una época particular y que condiciona el proceso creador. Por ello, creo conveniente exponer las principales líneas que se han ido forjando en los últimos veinticinco años en la constitución y en la percepción del público por parte de la crítica y de los autores[144].

---

[142] López Mozo (1997: 44). El subrayado es mío.

[143] Pavis (1998: 180). El subrayado es mío.

[144] Los supuestos teóricos acerca de la función del espectador han sido ampliamente descritos por Ubersfeld (1996: II/253-272).

¿Cuál es el perfil del público al que van dirigidas las creaciones dramáticas de los últimos veinticinco años? Las observaciones de los párrafos siguientes dan a entender que no existe un público único y homogéneo, sino que se trata de un organismo cambiante, múltiple y social en donde confluyen el imaginario del autor, los fenómenos de moda y la política cultural.

Si, como apunta Ubersfeld en el epígrafe de estas líneas, "le récepteur est présent dès le niveau de l'écriture", ¿que influencia tienen, tratándose del cuerpo, los valores y las representaciones del receptor —lector y espectador— en la escritura, en la concepción estética y en el mensaje de la obra teatral? He elegido adentrarme en este ámbito de la historia a través de las principales modalidades de producción del espectáculo español —teatro comercial, público y alternativo— incluyendo el punto de vista de algunos autores. En efecto, el espectador está en el centro de las preocupaciones del autor y uno de los debates del teatro español de la democracia sigue siendo el lugar y la recepción de la imagen, temática que abordaremos en la medida en que la imagen del cuerpo resulte la más connotada de la escena, por la naturaleza de los interrogantes y de las expectativas que plantea.

La segunda parte de esta investigación se articula, entonces, en un primer capítulo que expone los principales hechos políticos y sociales que han formado y condicionado al público español de teatro, su relación con el proceso creativo y el papel desempeñado por la imagen en el contexto cultural. Luego, se trazan las líneas más importantes del panorama de la escritura dramática y las circunstancias generacionales que determinaron los diferentes tipos de creación, tanto para definir los desafíos comunes de una época como para apoyar, en la tercera parte de este trabajo, las respuestas individuales y diferenciadas que, con respecto al cuerpo, fueron surgiendo durante dos décadas y media de escritura teatral.

El público desempeña un papel capital en el proceso creativo: la posibilidad o la imposibilidad de estreno de una obra puede marcar la relación del autor con el público, que de interlocutor real puede convertirse en un ente receptor virtual, sin conexiones concretas con un grupo social. El gran desafío de los años democráticos —y muchas veces la clave del éxito— fue encontrar la fórmula dramática que *conectara con el público*. Por ello, es importante, paralelamente

a la apreciación de las nuevas tendencias creativas y técnicas que tienen lugar en las últimas dos décadas, trazar la evolución del público que las contempla[145].

Durante los años que siguieron a la muerte de Franco, la escena teatral se encontró ante una realidad social y política que arrastraba todavía varias décadas de inmovilismo cultural[146]. De hecho, la censura teatral terminó en 1977, aunque una cierta permisividad se dejó ver en algunos temas, sobre todos en los relativos al sexo y a la exposición del cuerpo en escena. El fenómeno del *destape* acaparó los escenarios de finales de los años setenta, pero sobre todo se hizo patente en el ámbito del cine[147]. Aunque se manifestó primeramente en los montajes del teatro independiente, muy pronto el teatro comercial aprovechó la vena desenfadada de esta corriente para mejorar sus ingresos. Sin embargo, la nueva etapa que se abre en la creación teatral a partir de la muerte del dictador contiene tanta euforia como una buena dosis de aprensión. No olvidemos que si bien la temática del sexo gozó de una cierta libertad a finales de la década del setenta, no fue así con los temas políticos: cualquier trabajo escénico podía ser motivo de multa o de cárcel, como ocurrió con el espectáculo *La torna* de Els Joglars en 1977[148].

---

[145] El Estado Español ha llevado a cabo varias encuestas sobre los usos culturales de la población. Una de ellas, realizada entre octubre y diciembre de 1990, da cuenta de los hábitos del público en un momento que César Oliva (2004: 195) considera clave y que nos parece muy pertinente: pasada la euforia cultural tras el triunfo socialista y antes del descenso que siguió a la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

[146] Véase, para el teatro en la Transición, Ragué-Arias (1996: 17-22) y Oliva (2004: 25-35). El estudio de César Oliva analiza sobre todo el estado de la escena nacional, sus estrenos, las profesiones ligadas a la escena y la política teatral adoptada por el PSOE y el PP.

[147] La censura de teatro fue levantada posteriormente a la cinematográfica. En teatro, el fenómeno del abandono de la censura se conoció con el alegre apelativo de "la rebelión de las tetas".

[148] Para ilustrar el ambiente político del teatro de finales de los setenta, recordemos brevemente los hechos: en septiembre de 1977, la Junta de Ordenación de Obras Teatrales de la Dirección General de Teatro y Espectáculos autorizó para todos los públicos el texto de *La torna*. En noviembre, cuarenta y ocho horas después de la representación de *La torna* en Reus, la policía se presentó en casa de Albert Boadella con la

Para los escritores, en un ambiente de incertidumbres, se trataba, por un lado, de hacer uso de las libertades recuperadas, explorando y experimentando formas dramáticas novedosas y contenidos que superaran la mera distracción. Por el otro, había que atraer al público, hacerlo partícipe de ese cambio pero sin espantarlo con fórmulas demasiado complejas. El resultado de este compromiso es, para Gabriele y Leonard, un "curioso fenómeno de renovación y de supervivencia artística"[149]. La renovación provino de la confluencia de estéticas que coincidieron a finales de los setenta, marcando el auge teatral de la escena española. Los autores *nuevos* colaboraban regularmente con el teatro independiente y, junto a las proposiciones novedosas, subsistía un teatro comercial convencional cuyas temáticas e intenciones de programación comenzaron poco a poco a ampliarse, haciendo difícil, como veremos, una clasificación a partir de la programación y del público al que se apuntaba. Así, señala Oliva que "por influencia de la efervescencia teatral del momento, se ha querido distinguir el teatro comercial del otro [el vanguardista] como el que quería simplemente hacer negocio frente al que combatía a la dictadura"[150]. En efecto, muchos autores *nuevos* o los que resistieron a la dictadura, como Antonio Buero Vallejo, fueron comerciales en su momento, sin detrimento de la calidad de sus producciones. Recordemos que fue recién en el siglo XX cuando el teatro comercial se diferenció del de *vanguardia*, con una connotación peyorativa del primero, olvidando quizá que el teatro fue desde siempre una empresa privada[151]. El apoyo del Estado al

---

orden de prohibición de la obra por la autoridad militar y con una citación para presentarse ante el juzgado militar. Boadella fue procesado, detenido y encarcelado en la cárcel Modelo de Barcelona. Se inicia así una huelga de profesionales del espectáculo en todo el estado español. Los demás miembros de la compañía fueron también procesados, quedando en libertad provisional (www.elsjoglars.com). Véase igualmente Barea (1978).

149 Gabriele y Leonard (1996a: 7).

150 Oliva (2004: 54). Con respecto a la política teatral de la Transición, consúltese Fernández Torres (1978).

151 Además de los textos de Buero Vallejo, el teatro privado puso en escena, durante la dictadura franquista, obras que entraban apenas dentro de los límites de la censura y que abordaban temas relativos a la Guerra Civil,

teatro público produjo, en el panorama de la escena española, un cambio de paradigma que generó un tercer tipo de espacio escénico, las salas alternativas, herederas ideológicas del teatro independiente.

Los balances de la política teatral española coinciden en que si bien las intenciones de propulsar el desarrollo del teatro fueron entusiastas y las medidas tomadas rápidamente —construcción o modernización de teatros en las provincias, ayudas estatales a la producción, apoyos a los autores y a la creación teatral, etc.— las decisiones carecieron de la coherencia y de la prudencia que permitieran el desarrollo del teatro a largo plazo y un afianzamiento en profundidad. Para la investigadora y dramaturga María-José Ragué-Arias, el balance que va de 1975 a 1996 resulta positivo, pero otros aspectos como la formación del público no fueron instrumentados por ninguno de los partidos en el poder de manera sustancial. En efecto, el gusto de una parte del público arrastra, en los primeros años de la democracia, el lastre de la recepción alienada del franquismo; además, los jóvenes no han recibido ninguna educación favorable a las artes escénicas y ello se traduce en una falta de interés, como público, en el teatro[152]. La misma constatación resulta de la investigación del crítico César Oliva hacia el año 2001: si bien existe una diversificación de públicos, la clase burguesa que componía la mayor parte del público teatral tiende a separarse de los teatros cuando éstos ofrecen títulos muy distintos a los esperados. El nuevo público que asiste a los espectáculos es más joven, pero menos asiduo[153]. En efecto, aunque en términos generales, el teatro español a principios del siglo XXI ya ha experimentado un notable

---

como *La casa de las chivas* (1968) de Jaime Salom o *Los buenos días perdidos* (1972) de Antonio Gala.

[152] Ragué-Arias (1996: 113). La función educativa del teatro y la necesaria formación del público en espectador inteligente serán asumidas por los proyectos de las salas alternativas. Oliva señala que el Espai Moma, de Valencia, creado en 1998, representa un caso tardío pero ejemplar de una sala de proporciones idóneas para acoger espectáculos hechos a escala humana, con excelentes adelantos técnicos, una programación animada por una Asociación de Espectadores y programas didácticos propuestos que giran en torno a la enseñanza (Oliva, 2004: 194).

[153] Oliva (2004: 196).

aumento de espectadores, este dato no significa aún la mejora en sus niveles de producción ni en la salud de la vida teatral[154].

Con los cambios políticos y sociales que tuvieron lugar en España a partir de los años ochenta, el papel del dramaturgo se enfrentó a nuevos desafíos, entre los cuales la conexión con el público fue el más arriesgado. Entramos aquí en la sutil correspondencia entre escritura y recepción teatral, planteamiento que genera varios interrogantes: ¿en qué medida el receptor ha condicionado la creación teatral de los últimos veinticinco años? ¿Qué cabida ha tenido en la escritura teatral el nuevo lugar del cuerpo en la sociedad? ¿Cuál ha sido la relación entre el teatro basado en la imagen y el cuerpo en las nuevas tendencias teatrales? Las diferentes realidades escénicas que poblaron los escenarios españoles generaron distintos públicos[155]. Por ello, considero que es imprescindible distinguir, en este apartado dedicado a la recepción teatral, las tendencias que se decantan desde finales de los setenta según el marco de producción teatral. Este objetivo tiene un doble propósito. En primer lugar, ofrecer un panorama del entretejido escénico español y de sus complejidades, de las expectativas y del gusto del público cuyo veredicto incide a menudo en la creación. En segundo término, poder conectar los textos que analizaremos en la tercera parte de este trabajo dentro de un contexto que dé cuenta de la realidad teatral en la que han sido escritos, a fin de valorar con más fidelidad las correspondencias textuales existentes entre el

---

[154] En 1996 Hormigón (1996: 23) denunciaba en estos términos la deficiente organización teatral: "La carencia de un proyecto político-cultural globalizador impide la realización de proyectos consecuentes y con vocación de permanencia. [...] Buena parte de la responsabilidad corresponde a la ausencia de programas mínimamente coherentes en este campo de las diferentes formaciones políticas, pero también sin duda, a la actitud de numerosas gentes del mundo teatral que torpedean cualquier iniciativa en aras de un individualismo miope, que pretende salvar "lo suyo" a costa de lo que sea. El resultado es que todos pierden... perdemos".

[155] Me centraré en las tres manifestaciones socialmente más representativas de la gestión teatral, dejando de lado las formas de teatro vocacional como el teatro universitario, los teatros de empresa, el teatro infantil y juvenil y el teatro de ciegos.

cuerpo y las preocupaciones estéticas y éticas que se desprenden de las obras.

1.1. El teatro comercial o las prioridades del rendimiento

El teatro español de los setenta encontró, en el espíritu de oposición, un empuje que revitalizó el sector de la escena bastante venido a menos durante los últimos años de la dictadura[156]. Los éxitos de taquilla se debieron, en parte, a la asimilación de temáticas que adoptó el teatro profesional provenientes del independiente. Hacia principios de los setenta, grupos independientes como Tábano, Los Goliardos y Els Joglars conocieron los escenarios comerciales del Teatro de la Comedia, el Teatro Goya y el Teatro de Cataluña, respectivamente[157]. La incidencia del teatro independiente en el comercial creó una situación de excitación que fue muy beneficiosa para la escena de aquel momento. Esta nueva orientación progresista de los teatros comerciales albergaba la esperanza de imponerse con un tipo de dramaturgia que conectara con la nueva mentalidad del público[158].

---

[156] El teatro comercial es el que contaba, en época de la dictadura franquista, con más público y era apoyado por el régimen. Exceptuando el teatro de Buero Vallejo, pocos autores de la generación realista gozaron de estrenos en teatros comerciales. En efecto, muchos de ellos eligieron distintos grados de silencio para superar la censura franquista y volcarse en un teatro sin compromiso ideológico, con un argumento atrayente, personajes bien delineados y una trama resuelta con oficio. Véase igualmente el comentario de García Pintado (1978: 45-48).

[157] Estos grupos de teatro independiente comienzan a funcionar en los años sesenta: Els Joglars en 1962, Los Goliardos en 1964, Tábano en 1968. Tábano se presentó con *Castañuela 70* en el Romea de Barcelona y luego en el Teatro de la Comedia, en Madrid. Para Pérez de Olaguer (1970a: 67), este espectáculo fue, en la cartelera comercial, como una ráfaga de aire puro, "una diversión escénica al servicio de una idea política" que, luego de unos incidentes en el terreno del público, no volvió a subir el telón.

[158] El Teatro Alfil, en Madrid, y el Villarroel, en Barcelona, fueron lugares capitales en la afirmación del teatro independiente durante la Transición.

Para poder apreciar el valor positivo de esta influencia, recordemos que en la cartelera comercial española de principios de los setenta primaban unas cuantas obras de poca sustancia. Las crónicas de Gonzalo Pérez de Olaguer sobre el teatro catalán acusan bien esta tendencia de lo *que pedía el público* y la necesidad de un cambio que debía provenir del empresario. Las siguientes líneas ilustran el perfil del público de teatro comercial durante los primeros años de los setenta y la responsabilidad imputada a los programadores privados:

> [...] Vamos por un momento a partir de que sí, de que efectivamente el público quiere un teatro de corte alegre o cuanto menos que huya de una compleja densidad —he repetido más de una vez que esto no pasa de ser un tópico más de los muchos que la sociedad española lleva inventándose para uso y conveniencia de algunos—. Pero lo que no puedo admitir es que no exista fuera del vodevil [...] un teatro que divierta con dignidad y hasta que ilustre divirtiendo. [...] El argumento [de los empresarios] de que deben defender un negocio y de que es el propio público el que exige aquel indigno teatro, podría ser, bajo su punto de vista, admisible, si hubieran probado con la misma perseverancia ese otro teatro al que me estoy refiriendo. [...] Y ahí está el enervante círculo vicioso: ¿el público pide ese teatro y las empresas se lo dan, o los empresarios dan ese teatro y el público ya sólo quiere ese? Es un problema de concepto de lo que es el teatro y de su relación con el espectador. [Estamos seguros] de que hay otro teatro válido que bien preparado y promocionado puede atraer sin duda a ese público que según unos Empresarios sólo admite un "teatro divertido". Lo que es evidente es que la ruptura del círculo vicioso debe ser hecha por el Empresario[159].

Los espectáculos dignos de interés terminaban siendo sacados de cartelera, por falta de público. Pérez de Olaguer insiste, en esta época, en la "irritante mediocridad de nuestras carteleras"

---

[159] Pérez de Olaguer (1970: 77). Además, subrayemos que el slogan del vodevil *Las chicas*, obra montada por Alejandro Ulloa en 1970, rezaba: "una obra con poca ropa y mucha gracia", propio del espectáculo de revista tolerado de la época.

—Barcelona— y lamenta el claro desinterés de la colectividad por un teatro catalán de nivel[160].

Los años de la Transición conocieron una apertura de nuevos espacios de creación y una programación más arriesgada que se diferenció del teatro convencional visto hasta entonces. Durante esa década de significativos cambios políticos y sociales, las empresas de compañías teatrales —bajo la égida de uno o dos de los intérpretes, como sucedió a lo largo de la historia del teatro— incorporan la figura del director de escena. Esta novedad da una idea de la importancia que tendrá, durante los años setenta y bien entrados los ochenta, la puesta en escena, en detrimento del texto: en las carteleras, el nombre del director de escena reemplazó al del dramaturgo.

Así y todo, hacia 1975 el género que contaba con el apoyo del público seguía siendo la revista musical que, junto con el *frívolo,* se mantuvieron como dos referencias para el éxito de taquilla. En efecto, este tipo de teatro no se detiene con los cambios políticos y sociales que intervienen a mediados de los años setenta sino que continúa durante la Transición y los años de democracia en autores como Juan José Alonso Millán, "el último bastión de la comedia convencional"[161]. En efecto, sus comedias, construidas con mucho oficio, van dirigidas a un público de la burguesía madrileña. Consciente de las limitaciones que fijaba la censura, en 1972 Alonso Millán confesaba haberse dado cuenta de que, a pesar de sus ideales en materia dramática, "el teatro era un fenómeno que tenía menos de literario que de comercial. Me enteré —prosigue— que había unos empresarios, una taquilla y que el público tenía que ir. Este género funcionaba de esa manera"[162]. La vena cómica resultó la fórmula del éxito de público de las comedias de Alonso Millán, corroborado con

---

[160] Pérez de Olaguer (1970b: 83). Seis años más tarde, Maqua y Fernández Torres (1976: 24) dan testimonio de la morosidad de los escenarios madrileños: "El Teatro parece, más bien encontrarse de la mano de Dios, de unos cuantos capitalistas privados y —por supuesto— desalmados [...] La financiación privada del teatro corre —en su mayor parte— a cargo de un capital artesanal: el riesgo y el escaso montante de sus beneficios alejan del Teatro al gran capital financiero".

[161] Oliva (1986: 331).

[162] Gómez Escorial (1972: 12).

numerosísimas puestas en escena y permanencia en la cartelera. Sin embargo, el dramaturgo lamentaba no poder tocar temas españoles, y aseguraba que al público le interesaría más ver un teatro de temas de actualidad y trascendente que planteamientos poco concretos: "Estoy plenamente convencido que el público español quiere ver reflejados en su cine y en su teatro las cosas que pasan, todas; no solamente una parte de ellas"[163].

Estos primeros años de la Transición se caracterizan, pues, por la ausencia de iniciativas imaginativas que estén a la altura de algunas de las libertades recobradas y que renueven un teatro anquilosado. A mediados de los años setenta estamos, como ya dijimos, ante un público conservador que interpreta el mensaje teatral de una sola manera, es decir, un lenguaje apto que conviene a la mayoría. Se trata de un teatro de consumo que, reconocen los críticos, es el único medio de estrenar, ya que cualquier otro teatro sería inmediatamente censurado. El atrevimiento formal y la virulencia crítica resultaban ser impracticables por los mismos motivos de censura. Por ello, la empresa privada, hasta el advenimiento de la democracia y el auge de los teatros públicos, dominó el ámbito teatral: su única ley era la taquilla y las condiciones de trabajo generalmente penosas[164]. El marco esencialmente económico en el que se movía la creación teatral requería que cualquier mejora se sustentara con un aumento de precios de las localidades, es decir, que afirmaba la procedencia de la capa burguesa que podía acudir a las funciones[165].

Sin embargo, las empresas no pudieron seguir el tren de los gastos requeridos por las producciones cada vez más onerosas que se iban imponiendo en una escena teatral dominada por la euforia de la libertad civil. En efecto, como veremos en el próximo apartado,

---

[163] *Ibídem*: 13.

[164] En febrero de 1975 los actores llevaron a cabo una huelga en la que reclamaban mejoras laborales, que lograron en el mes de mayo del mismo año. El evento está bien documentado en *Primer Acto* 178 (1975) y en números sucesivos.

[165] La participación de todas las capas sociales en el hecho teatral ha sido la preocupación del crítico y director José Monleón cuyos esfuerzos nunca cejaron en favor de la verdadera democratización del espectáculo. Véase Monleón (1985). Dicho artículo fue primeramente publicado en *Diario 16*.

cuando el Estado tomó las riendas de la producción de espectáculos con su generosa distribución de subvenciones, las empresas privadas no pudieron hacer frente a los gastos y a las garantías laborales solicitadas por los diferentes sectores de trabajadores de la escena. Los rendimientos no alcanzaban a cubrir los gastos originados, por lo que, desde el arribo de la UCD, la subvención estatal colmó los agujeros de la contaduría. Sin leyes para regir esta situación, el amiguismo y el partidismo dispusieron de las todavía precarias ayudas del Estado, como había ocurrido en el franquismo[166]. Con el socialismo, no pocos empresarios amenazaron con dejar el negocio teatral; según ellos, al avanzar las ayudas, iban desapareciendo las estructuras que sustentaban el empresariado escénico. Sin embargo, el crítico César Oliva constata que si bien cerraron muchos teatros privados, abrieron también otros tantos. El número de espectadores se vio mermado en los últimos años, pero esta tendencia parece poder adjudicarse no a la falta de calidad, sino a la de contenidos[167].

En la década que va de 1982 a 1993, la oferta española estuvo marcada por la permanencia del teatro comercial a través de obras de interés artístico o de consumo, reservado a unos pocos autores y a unas pocas empresas. Este período se caracteriza también por la frágil frontera que separa las dos modalidades de éxito comercial, ya que el público acudió tanto a las obras de evasión como a aquellas que proponían una reflexión; entre estas dos modalidades, una serie de *obras mixtas* con un argumento atrayente y divertido, pero no exento de profundidad. Autores surgidos del teatro independiente como José Luis Alonso de Santos, con *Bajarse al moro* y José Sanchis Sinisterra, con *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*, hallaron el éxito comercial gracias a fórmulas que conectaban con el público a través de un teatro trascendente y accesible[168].

Otro autor de éxito comercial es Sebastián Junyent, creador de una de las obras más representadas y aplaudidas de los últimos veinte años, *Hay que deshacer la casa*. Fue estrenada en 1985 y se representó en toda España y en América Latina. Escrita ya en tiempos de democracia, la obra es una metáfora del des-

---

[166] Oliva (2004: 62-63).
[167] *Ibídem*: 192.
[168] *Ibídem*: 151.

mantelamiento de la dictadura y la liquidación del pasado. La preocupación de Junyent era también la de vender su teatro: "Si lo que nos importa es que los teatros estén llenos, habrá que dar algo que la gente mastique rápidamente y procurar que eso llegue, y en ese poco contar todo lo que uno quiere contar"[169]. Su experiencia de actor cómico en la mayor parte de las compañías españolas le fue señalando las fórmulas que atraen al espectador. La agilidad de los diálogos y la fluidez del argumento son dos constantes en su teatro. Sus obras fueron éxitos de taquilla que contó con el público tipo del teatro comercial, es decir, espectadores de clase burguesa de entre 45 y 50 años[170].

En los últimos años de administración del Partido Popular (2000-2004), se trató de sanear la salubridad y el equilibrio de una vida teatral basada en las subvenciones otorgadas a los teatros públicos por el gobierno precedente. La ayuda a los empresarios y las diversas estrategias de marketing han supuesto un despegue del teatro comercial. Muchos espectáculos merecen la atención de la Red Nacional de Teatros Públicos que los han integrado en su programación y apoyado en la producción[171].

En resumen, el teatro comercial atendió sobre todo a la necesidad de invertir el menor tiempo y el menor dinero posibles para sacar una máxima ganancia de las producciones. El gusto del público de teatro comercial gira, pues, en torno a un teatro de diversión tolerado por la censura franquista, pero que continúa en la misma línea —salvo algunas honrosas excepciones— durante los años ochenta y noventa. En efecto, el teatro más representado en

---

[169] Cabal (1985: 51).

[170] "Lo que pasa es que la gente a los 20 años no va al teatro, nunca ha ido. Al teatro se va a partir de los cuarenta. [...] La gente, de pronto, descubre que es bueno, es bonito y es social ir al teatro, cuando cumplen 45 o 50 años" (Cabal, 1985: 55).

[171] Ni que decir tiene que las críticas provenientes de sectores no beneficiados por esta ayuda ponen en tela de juicio la profesionalidad de los responsables de los departamentos de cultura y de los programadores sin experiencia, así como también la idoneidad de los criterios de selección de los proyectos presentados. De hecho, se prefiere integrar espectáculos con figuras de cierto renombre y títulos conocidos (Oliva, 2004: 193).

estas últimas décadas, tanto en teatros privados como en públicos, sigue siendo un teatro de entretenimiento y, como dice no sin humor la autora, crítica e investigadora catalana María-José Ragué-Arias, "una fantasía que aleja al público de la tentación de pensar"[172]. Por otra parte, un abismo parece separar la crítica teatral y el gusto del público. No es nuestra intención abordar el tema de la disensión entre estos dos grupos de espectadores, pero mencionemos el caso de *Los bellos durmientes*, de Antonio Gala, estrenada en 1995, como ejemplo de esta dicotomía. En efecto, esta obra contó con el rotundo rechazo de la crítica y fue, sin embargo, un éxito de público. El caso contrario ocurrió con una obra de Joe Pennhall, *Blau/Toronja,* aplaudida unánimemente por la crítica catalana, pero que tuvo un escasísimo número de espectadores. La crítica no siempre mantiene una lógica relación con el espectador, que llena salas nunca recomendadas por ella y vacía otras señaladas como productos de interés[173]. Para Ragué-Arias, "[hoy], la función real de la crítica es prácticamente nula. Sirve para obtener subvenciones cuando es una crítica positiva o, cuando es negativa, puede servir —aunque en pequeña medida— para ahuyentar todavía más al escaso público potencial de los teatros"[174].

Por último, señalemos que la representación del cuerpo en este tipo de teatro obedece, naturalmente, a las modas sociales imperantes. En este contexto, el desnudo en teatro estuvo siempre en relación con una tradición del teatro de revistas y de boulevard. Los temas heredados de la *Belle Epoque* y del vodevil giraban en torno a historias de infidelidades que hacían las delicias de la burguesía.

---

[172] Ragué-Arias (1996: 110).

[173] Oliva (2001: 8). En el Foro de Valladolid se señaló que el éxito de taquilla no siempre supone una garantía de calidad, principio corroborado por la propia crítica teatral, cuyas preferencias no coinciden necesariamente con las del público. Sobre el papel y la situación de la crítica teatral, véase Ragué-Arias (2001: 34).

[174] *Ibídem*: 34. Además, el crítico teatral está reducido, para Ragué-Arias, a la función de gacetillero o cronista, que sólo habla de aquello que interesa al director de la sección del periódico. Asimismo, la crítica especializada —que se publica en revistas de teatro— no alcanza al público de la calle y su influencia es inexistente puesto que aparece, a menudo, cuando la obra ya no está en cartel.

Habría que esperar los años *hippy* para que el escándalo del desnudo integral llegara a la escena a través de piezas como *Hair* u *¡Oh Calcuta!* en las cuales la desnudez revela una actitud contestataria ante una sociedad pacata y represiva. De hecho, el público sabía que en un teatro de revistas encontraría actrices desnudas. De ahí que se imponga una diferencia: mientras se trate de un desnudo atrevido y culpable, el fenómeno es tolerado, pero si se presenta como sano y normal, vehículo de una ideología de revolución sexual, provoca escándalo y oposición.

Por ello, el teatro comercial recuperó el desnudo en escena con la intención de dar un tinte de atrevimiento y de *modernidad* a obras que carecían de una propuesta dramática. El desnudo resultó un anzuelo para atraer a un público que, en definitiva, defiende los valores tradicionales y que lo asocia a una libertad de espíritu de la que carece.

1.2. La afirmación del teatro público

Hacia finales de los años veinte, Federico García Lorca reclamaba, en los siguientes términos, un control público que regulara la maquinaria teatral, en manos de empresas sin escrúpulos:

> Yo oigo todos los días, mis queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia: no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible[175].

La preocupación que dramaturgos, críticos y gente de teatro en general manifiestan hoy acerca del papel del Estado y de las empresas privadas en la gestión teatral no data de estos últimos años. El difícil equilibrio entre iniciativa estatal y privada parece

[175] García Lorca (1955: 33-38).

inalcanzable en un mundo de intereses contrapuestos. Si atendemos a la crítica del teatro público[176] durante los años cincuenta y sesenta, el común denominador resulta ser la ineficacia de la gestión, la falta de proyecto y las medidas insuficientes puestas en obra para entusiasmar a un público plural con un repertorio que responda a sus necesidades[177].

El teatro público sufrió, inmediatamente después de la muerte del dictador, un período de declive. César Oliva adjudica esta merma de pujanza a los cambios sociales inminentes que afectaban a todas las áreas de la vida social y al hecho de que, en este contexto, ningún político de la Transición se atreviera a tomar una medida concreta con respecto a los teatros públicos. Pero esta deficiencia fue rápidamente colmada durante los años ochenta, con una serie de medidas políticas, ya que la revitalización del teatro español fue una de las grandes aspiraciones del pensamiento democrático[178]. Se

---

[176] Denominamos aquí teatro público, institucional o de Estado al teatro subvencionado y gestionado enteramente por las instituciones políticas y culturales españolas.

[177] Los artículos sobre la gestión estatal de los teatros públicos son numerosísimos. Consúltense los de las revistas de teatro *Yorick, Pipirijaina* y *Primer Acto*, que recogen la crónica del quehacer dramático de los teatros del Estado.

[178] Entre las medidas de política teatral adoptadas por los socialistas citemos el aumento de los fondos públicos destinados al teatro y la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que asegura la gestión pública de las actividades de la escena. Dicha institución revitalizó el Centro de Documentación Teatral y dio un nuevo empuje a los festivales internacionales. La posibilidad de que el sector privado coordinara sus prestaciones con las del Estado y la política de ayudas a compañías fueron las primeras acciones de la política teatral socialista. Los objetivos de esta política eran claramente popularizar y descentralizar la oferta teatral, aumentar y renovar el público con una especial atención a los jóvenes espectadores, invertir en infraestructura y facilitar el acceso a la profesión de los nuevos creadores (Oliva, 2004: 114-115). Las líneas generales, pragmáticas y objetivos de la Comisión de Teatro del Partido Socialista, informe redactado por Fermín Cabal, puede consultarse en *Pipirijaina* del 24 de enero de 1983, pp. 9-21, bajo el título "Informe de la Comisión del teatro del PSOE".

buscó paliar una situación que se venía arrastrando desde cincuenta años atrás, es decir, la falta de proyecto y de realización de un teatro público, liberado de la taquilla y de los intereses del sector social que generalmente lo alimenta, y que goza de una situación privilegiada en relación con el resto. Así como el teatro comercial atiende a ciertas prioridades de tipo económico, que le llevan, lógicamente, a no querer arriesgar un capital en un proyecto de éxito incierto, el teatro subvencionado por el Estado tiene en cuenta su papel institucional y su función de *formador artístico* de la sociedad, a través de un repertorio que refleje la autonomía de sus responsables. Por supuesto, obras de Nieva o de Max Aub no hubiesen sido posibles en el teatro comercial. Por ello, es la confluencia de riesgo y de rigor lo que debe definir el teatro público[179]. Sin embargo, el empeño de mejorar la calidad de las producciones originó el aumento paulatino de costos de montaje. Una idea de esta situación un tanto desquiciada la da César Oliva cuando señala: "En pocos años, lo que costaba uno pasó a ser cinco, sin saber exactamente cuáles eran las razones de esta alza. A lo más, por la práctica de cierto sentido de lo suntuoso, que pasó a ser moneda de uso corriente en cualquier producción que se preciara de tal"[180]. Por su parte, un hombre de teatro como José Luis Alonso de Santos —desde su óptica de autor y productor— observaba en su *Decálogo orientador* de principios del 2000 que "mientras se mantienen altos los presupuestos de los teatros oficiales y estatales de producción pública, los apoyos económicos de las distintas Administraciones al resto del teatro baja de forma notable. El teatro de producción privada sufre una crisis económica considerable de la que sólo se salvan los éxitos reconocidos de cada temporada"[181].

---

[179] Monleón (1999). Mencionemos aquí la iniciativa de fundar los primeros teatros semi-públicos en España —financiación pública, gestión privada— como el Teatro de La Abadía de Madrid en 1995. Ligado profundamente a la estética de una personalidad, como es aquí el caso de José Luis Gómez, este tipo de teatro ha logrado armonizar los tres elementos fundamentales del hecho teatral: el repertorio, la producción y la infraestructura de la que depende (González, 2004).

[180] Oliva (2001: 116).

[181] Alonso de Santos (2000: 103).

Así y todo, debemos evitar la amalgama *teatro público* igual a *público cultivado*. Al teatro público concurre un reducido sector social que dispone de tiempo y dinero, así como también de un conjunto de circunstancias que le permite integrar el teatro en sus hábitos, por ejemplo, su lugar de residencia. El gusto del espectador habitual y el grado de conservadurismo estético-ideológico se ven reflejados en una programación frecuentemente denunciada por los diversos sectores del espectáculo —críticos, directores de escena, autores— y tildada de conservadora. Durante los años noventa, en efecto, la Administración adopta una política de programación de espectáculos que no supongan discusiones políticas, haciendo hincapié en los clásicos. Ragué-Arias ofrece datos esclarecedores acerca de esta gestión de espectáculos, en que la escasez de estrenos y puestas en escena de autores españoles vivos habla por sí sola de la frágil demarcación entre teatro comercial y público. En efecto, la rentabilidad económica y la garantía de un apoyo masivo de público aleja, a menudo, el teatro subvencionado por el Estado de sus prioridades de producción de un espectáculo como producto cultural. Estas contradicciones prevalecen durante todo el período democrático: la política de la gestión teatral se debate entre su voluntad subsidiaria y no intervencionista, por un lado, y el papel del Estado como principal empresario teatral, por otro[182]. De hecho, los sectores políticos se limitan a formular objetivos pero no presentan ningún plan ni las vías de acción para alcanzarlo. Hormigón señala que el Consejo de Teatro —lugar de encuentro y de diálogo entre el Estado y la sociedad civil teatral— lleva dos años sin ser convocado. Asimismo, la ayuda a la producción sigue favoreciendo a los próximos al partido que ejerce el poder, en contraposición —según el

[182] Ragué-Arias (1996: 117). Además, para Cerezo (1988), el teatro público —es decir, realizado con el dinero de los impuestos— es empleado para estrenar obras y crear espectáculos a los que el público no asiste. El crítico habla, no sin humor, de un nuevo género nacional: el Teatro Sin Público, al referirse a la temporada teatral de Barcelona 87/88. Con una frecuencia alarmante se asistió a la dilapidación del dinero público en espectáculos de presupuesto faraónico que sólo se representaban un par de veces, olvidando la labor en profundidad tendiente a crear un elenco, un repertorio, un público que hubiera dado forma y sentido a proyectos de esa importancia y envergadura (Hormigón, 1996: 15).

crítico y autor— a la mayoría de los países europeos, cuyos cambios gubernamentales no acarrean forzosamente modificaciones en la estructura ni en la infraestructura de los teatros públicos[183].

Ante tales desajustes de los distintos elementos que componen la cadena cultural, el espectador se vuelve hacia manifestaciones culturales que *hay que ver*, para estar al tanto de lo que pasa en una sociedad atareada en buscar el bienestar de la mayoría y no la justicia social[184]. En efecto, como fue el caso en el género narrativo, las operaciones de marketing y publicitarias crearon la necesidad de consumir tal o cual producto literario, como un objeto de moda. Este fenómeno ocurre, según Ragué-Arias, por la falta de educación de la sociedad en las artes escénicas, crítica que podemos hacer extensiva, en muchos aspectos, al fenómeno de la narrativa a partir de los años ochenta en España[185]. El teatro público, sin embargo, está investido de una misión cultural ineludible que, según los críticos, no ha sabido asumir.

En este marco de desorientación, el recurso a los autores clásicos fue la mejor manera, para los teatros nacionales, de no enfrentarse con los textos que habían ido gestándose en el silencio de la

---

[183] Hormigón (2001). Jordi Coca, en el año 2000, llega a la misma conclusión en lo que se refiere a la viabilidad de la política teatral catalana (Coca, 2000).

[184] José-Carlos Mainer describe las grandes líneas del período que va de 1973 a 1986 desde el punto de vista cultural, así como los mecanismos sociales y políticos que propiciaron el *desencanto ideológico* y la búsqueda de un bienestar individual (Mainer y Juliá, 2000). Para Teresa Vilarós (1998: 23), *desencanto* "es el término aplicado al peculiar efecto político-cultural causado en España, más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista".

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

dictadura y cuyos temas tocaban el período recientemente vivido. Como en narrativa, la operación olvido pretendió dejar de lado algunas obras comprometidas en la lucha antifranquista, con el apoyo tácito de un público al que le interesaba más divertirse y ver una puesta en escena lucida de algún clásico español, que el planteamiento o la reflexión de un tiempo de angustia. Además, como señala Ragué-Arias, los clásicos son una buena ocasión para obtener subvenciones y no tener que pagar derechos de autor...[186]. Es importante, sin embargo, matizar esta opinión. El malestar parece hallarse, a mi entender, en la desproporción de la programación en los teatros públicos de autores clásicos y de dramaturgos españoles vivos, ya que estos últimos son casi inexistentes en el teatro estatal. En sí, la promoción y la difusión de los clásicos deben formar parte de los objetivos culturales y educativos del Estado. En mi experiencia en el ámbito de la enseñanza, constato que existen reticencias al encarar la lectura y el estudio de los clásicos españoles por parte de los jóvenes estudiantes, pero estas reservas suelen desaparecer cuando se proyecta la puesta en escena del texto o se acude el espectáculo. Dicho de otro modo, pienso que los montajes de teatro clásico —con frecuencia, desmesurados— responden al imperativo de atraer al público haciéndolo entrar en la difícil comprensión del texto a través del más trillado camino de la imagen.

En resumidas cuentas, a pesar de la cantidad de espectáculos importantes ofrecidos al público español, la gestión teatral del Estado de los últimos veinticinco años no atendió al afianzamiento de la autoría española, sino al espectáculo vistoso en donde el costo aparece como sinónimo de calidad[187]. A este respecto, José Sanchis Sinisterra señalaba en 1988:

> Para mí, uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular gracias a los apoyos institucionales, con

[186] Ragué-Arias (1996: 118).

[187] José Antonio Hormigón (1996: 18) recuerda que en España no existe una estructura sindical que intervenga en la difusión del teatro, por medio de abonos individuales o colectivos a través de empresas o de sus mecanismos de acción cultural. Por ello, no existen planes ni proyectos que supongan la puesta en pie de medidas para que los trabajadores accedan y participen en el hecho teatral.

> montajes muy caros, unos medios técnicos y un acabado de los productos realmente extraordinario, pero sin substancia interna, sin experimentación, sin motivación, ni necesidad real de hacerlo[188].

El mejor aporte del gobierno socialista fue sin duda la creación de centros dramáticos en las autonomías y la renovación de teatros provinciales y municipales, generando así una realidad multinacional que descentralizó los tradicionales centros de Madrid y Barcelona. Sin embargo, debemos reconocer que la capital del Estado Español ocupa todavía hoy un espacio vital dentro de la producción escénica, como lo ilustra la alta concentración de empresas e instituciones ubicadas en Madrid[189].

1.3. El otro teatro: las salas alternativas

Paralelamente al teatro comercial y al teatro público aparecen, en los años ochenta, herederas del teatro independiente de los años sesenta y setenta, las salas alternativas. Llamados así porque representan la alternativa al teatro público y al comercial, estos espacios escénicos tienen una manera de hacer y de entender el teatro que las otras dos instituciones no comparten. En efecto, la libertad de expresión y la ausencia de objetivos políticos han llevado a las salas alternativas a diferenciarse, por una parte, del teatro del Estado, una institución que ha sustituido a menudo la poética por la riqueza, la inseguridad creadora por la prepotencia y el costo, y por otra parte, del teatro de consumo, preocupado por el balance económico y la falta de riesgo de la creación. Estas reivindicaciones deben ser, hoy en día, atenuadas: como veremos, la relación entre el teatro alternativo y el público es compleja, ya que, por ejemplo, autores que estrenan en el teatro alternativo reciben ayuda de centros del Estado.

El fenómeno de las salas alternativas conoce una larga historia en Europa y coincide con los movimientos de rechazo al orden establecido. En España, las salas alternativas son las dignas

---

[188] Casas y Sanchis Sinisterra (1988: 36).
[189] Consúltense los datos completos en Hormigón (1996: 14-23).

sucesoras del teatro independiente, pero con muy diferentes motivaciones y limitaciones. En 1983, Fermín Cabal opinaba que

> [...] Ya no tiene sentido seguir hablando de teatro independiente. Esta forma de trabajar estaba determinada por las circunstancias políticas y sociales que este país vivió durante la pasada dictadura y representó fundamentalmente un movimiento generacional militante. Ante las nuevas circunstancias es necesario dirigirse a un público más amplio sin abdicar de las ideas que inspiraron el teatro independiente[190].

Así, el teatro independiente —término acuñado en contraposición al teatro *dependiente* del poder establecido— luchaba en los años sesenta y setenta contra la censura franquista; hoy, este movimiento ha encontrado una especie de continuidad en las salas alternativas y es una alternativa económica, estética y política a los teatros convencionales[191]. La limitación económica influye seguramente en la estética, calificada de *pobre* por lo exangüe de los medios empleados en pos de una cierta independencia de subvenciones. Así y todo, muchas han desaparecido por los costos administrativos que acarrean. Desgraciadamente, la supervivencia de este tipo de teatro depende de la interrelación con el teatro institucional, del que se

---

[190] Cabal (1983: 29).

[191] Alonso de Santos (1989). Véase igualmente Miralles (1994: 54-62). Apuntemos tres salas madrileñas antecedentes de las actuales alternativas: Pequeño teatro del TEI (1971), la Sala Cadarso (1976) y El Gayo Vallecano (1978). Como fue también el caso del teatro independiente, estas salas tienen vocación pedagógica, y su propósito es, en primer término, la creación de un espacio para trabajar y mostrar los resultados, con deseo de autogestionarse. En los ochenta surgen las salas La cuarta Pared (1987) y la coordinadora madrileña de salas alternativas que reúne escenas como la del Pradillo, Estudio, etc. (Ragué-Arias, 1996: 146). Véase también el artículo sobre los diferentes modos de producción teatral establecido por José Antonio Hormigón (1996: 14-23) que incluye la *joven compañía*, organización empresarial o cooperativa formada por artistas y técnicos egresados de centros de formación, cuyo repertorio suele ser obras de jóvenes autores o adaptadores.

supone que es una alternativa, pero sin cuyos presupuestos más de una sala tendría que cerrar[192].

El principio de la sala alternativa es *anticonvencional*, es decir, que aboga por un teatro sencillo, económico y auténtico, lo más alejado posible de las otras dos opciones. Con una capacidad máxima de 200 localidades, cuentan a menudo con un proyecto artístico concreto. Por lo general, la sala alternativa tiene su propia compañía, ya que se trata, en primera instancia, de un lugar experimental, en donde con frecuencia se ponen en escena obras de los autores que las dirigen. Además, el espacio reducido condiciona a menudo las creaciones y muchas obras existen para este modelo de sala, concebida ya como un valor en sí mismo y no como una estación de paso hacia el *verdadero* teatro. En efecto, muchas de las salas tradicionales entorpecen el proyecto del autor. Así, Luis Araujo señalaba la dificultad de representar una de sus obras en el Centro Cultural de la Villa, donde el espectador estaría alejado del escenario y la visibilidad sería diferente de la que podría ofrecer la Sala Triángulo, que establecía una relación completamente distinta con el público. Para la escritura del cuerpo en la coordenada espacial, este dato es fundamental. "Hay salas —explica el dramaturgo— que están pensadas para que el espectador esté en su butaca como delante de un cuadro, de una pantalla, y otras en que ese espectador está casi incluido en el escenario. Y estos detalles arquitectónicos son fundamentales a la hora de concebir un espectáculo. Creo que hay muchos espectáculos ideados con ese concepto de cercanía que sólo puede aportar una sala alternativa"[193].

A pesar de estas características minimalistas, las salas alternativas son las únicas que conocen una vitalidad y una fuerza particulares, pudiéndose contar hoy con una decena de espacios y

---

[192] Rodríguez (1993: 92-97). Para Alberto Miralles (1994: 58) el tema de la financiación de las salas alternativas era un punto clave del debate. En efecto, "depender del dinero público, dada la discrecionalidad con que se concede, supone estar a merced del capricho de los políticos [...]; esa incertidumbre hace imposible afianzar actividades y planificar con visión de futuro".

[193] AA.VV. (1993: 25).

salas alternativas en Madrid y otras tantas en Barcelona[194]. Y, por supuesto, si las salas alternativas conocen cada vez más éxito, es porque se está logrando una conexión con el público —con cierto público— y dándose a conocer a través de muestras internacionales en las principales ciudades de España. Es un hecho conocido que las salas han ganado público, mientras que en los teatros tradicionales mermó la afluencia. Se trata de un público joven y minoritario y, en muchos casos, que no asistía a otros espectáculos teatrales, tal como lo atestigua a principios de los años ochenta la afluencia de las salas Cadarso, Villarroel y Lliure. Con los años se percibió un aumento y consolidación de este público que, además, incluyó una población de adultos y mayores. Aunque en términos de cantidad sea un público escaso, cualitativamente el fenómeno del teatro alternativo adquiere una gran significación. Por último, señalemos que, contrariamente a los resultados que podrían esperarse de los medios puestos a disposición por la Administración, tendientes a promover las nuevas dramaturgias por medio de premios, talleres, cursos y puestas en escena, los jóvenes autores de teatro tienen más posibilidad de estrenar en las salas alternativas que en centros oficiales.

En el paisaje de la dramaturgia española contemporánea, las salas alternativas han logrado, en definitiva, dos objetivos: la configuración de un público propio, con ciertas características que lo diferencian del público de *grandes espectáculos*, y una dramaturgia específica, alejada en mucho de la tradicional aunque no siempre presenta proyectos de corte experimental o de vanguardia. Cabe señalar que, entre las salas alternativas, las líneas de programación suelen ser muy diferentes, yendo de un teatro de corte realista hasta proyectos de danza-teatro de lo más innovadores. En este sentido,

---

[194] La evolución vertiginosa que conocieron las salas alternativas motivó la creación, en el año 2000, de una coordinadora que contaba con veintisiete salas. En Madrid las primeras fueron la Sala Pradillo, Cuarta Pared, Triángulo y Ensayo 100, y Malic y Beckett en Barcelona, a las que se unieron otras en el resto del Estado Español. En las capitales castellana y catalana cuentan hoy en activo: DT Espacio Escénico, La Nave de Cambaleo, las salas Cuarta Pared, El Montacargas, Tarambana, los teatros El Canto de la Cabra, Gurdulú, Lagrada y Pradillo en Madrid, y Brossa Espai Escènic, las salas Beckett, Muntaner, los teatros Tantarantana y Versus Teatre en Barcelona.

César Oliva distingue tres tipos: a) las que fomentan una dramaturgia no convencional; b) las que hacen un teatro cercano al comercial, diferenciado por el pequeño formato al que se obligan por el espacio escénico; c) las que admiten todo tipo de formas y estilos, obligadas muchas veces por la falta de locales que asuman otro estilo de programación[195]. Debemos añadir que las salas alternativas han desempeñado y desempeñan un papel esencial en la formación de espectadores a través de la organización de seminarios y talleres para niños y jóvenes. A nuestro entender, estos centros representan la opción abierta a la creación dramática y la respuesta real y concreta a un público en busca de nuevas propuestas teatrales. Han permitido, en el plano de la práctica teatral, la promoción de autores, actores y directores de escena y, en el de la creación, la reivindicación del texto y de la palabra dramática que se expresa bajo múltiples declinaciones estéticas. En este sentido, José Sanchis Sinisterra afirmaba que la *alternativa* debía vivirse como un fin enriquecedor y asumirla como una opción ética y estética, no necesariamente exclusiva y excluyente, pero tampoco residual ni resignada[196].

1.4. Nota sobre el perfil del público español

Hemos visto que, así como no existe un sólo teatro, no existe un único público. Los tres grandes grupos institucionales que acabamos de definir, siguiendo la clasificación de Oliva, tampoco constituyen unidades cerradas de características definitivas. En efecto, la independencia del teatro alternativo se ve comprometida, frecuentemente, con solicitudes de subvenciones estatales para hacer frente a los gastos de la producción. En cuanto a la calidad de las puestas en escena y de los textos, se puede decir que tanto del teatro comercial como del público pueden surgir espectáculos de alto nivel y acordes, en el caso del teatro del Estado, con la función que se

---

[195] Oliva (2004: 194).

[196] Miralles (1994: 61). Consúltese igualmente la "Entrevista a José Sanchis Sinisterra" acerca de los conceptos de teatro independiente, teatro alternativo y teatro fronterizo, realizada por Yolanda Pallín en *Primer Acto* 273 (1998).

espera de él. Por lo tanto, las características enumeradas de cada uno de estos lugares de producción teatral marcan una tendencia general que conoce algunas excepciones, tanto en la producción como en el tipo de público que acude a los espectáculos.

Quizá la característica del público español que más llame la atención sea la evolución de la cantidad de espectadores, que aumentaron en las ciudades de provincia y disminuyeron en centros teatrales como Madrid[197]. La habilitación de teatros o la inauguración de nuevos espacios gozan de un gran apoyo social. El hecho de que en muchas ciudades la ayuda estatal asumiera las eventuales pérdidas de taquilla, permitió a los programadores incluir títulos que atrajeran a un público joven. Señalemos, sin embargo, que la asiduidad del público es consecuente en los momentos de euforia que siguen a las acciones políticas o a la inauguración, pero que se diluye conforme avanza el tiempo y las programaciones no mantienen el nivel que presentaron al inicio.

Pero en definitiva ¿cómo es el público de teatro español? Cruzando los datos estadísticos que brindan las instituciones, fácilmente accesibles en internet, con las apreciaciones de los críticos, podemos decir, coincidiendo con Ragué-Arias, que existe un espectador fácil, que es el más numeroso. Se trata de un público de clase media para quien el musical y el teatro cómico son la mejor celebración en períodos de fiestas u ocasiones similares. Suele dejarse llevar por el machacamiento de las campañas publicitarias, por el *star-system* y la popularidad de los actores, a menudo adquirida a través de la televisión[198]. El público joven, más dinámico y polifacético en sus gustos, si bien asume el perfil tan esperado por

---

[197] Las comunidades de La Rioja, Madrid, País Vasco, Aragón, Murcia y Cataluña son las que tienen espectadores más fieles al teatro (Oliva: 2004: 195).

[198] Ragué-Arias (2001: 32). Oliva (1991: 169), a su vez, califica el teatro que no ofrece cambios sobre el pensamiento del espectador ni afecta sus principios como un *escenario muerto*: se busca la contemplación y el goce estéticos ignorando la incidencia y la provocación vital que debería interpelar al público. El término de *escenario muerto* no encierra necesariamente una significación peyorativa, si no es la que puede asociarse a un teatro concluso, cerrado. El gusto por la forma y la estética engullen, según él, cualquier tipo de contenido.

los autores de la nueva generación de espectadores, tiene la desventaja de ser menos fiel y asiduo a los espectáculos teatrales que el público tradicional.

Por ello, en lo que respecta a la afluencia a los distintos géneros de la escena, el público español sigue prefiriendo la revista y los géneros intrascendentes. Los espectáculos de mayor aforo son los musicales de importación y se sigue acudiendo a comedias de Alonso Millán, Santiago Moncada y Antonio Gala. Sin embargo, algunas obras de José Luis Alonso de Santos y José Sanchis Sinisterra interesan a los más jóvenes y, en muchos casos, el público provoca el éxito imprevisto de un título o un autor. Las cifras suministradas por el Centro de Documentación Teatral muestran, por otro lado, un aumento del público teatral[199]. Este incremento, dice Oliva, tiene más que ver con la consolidación de la importación de espectáculos musicales —que ha elevado el interés del espectador medio— y menos con el apoyo de las instituciones a la creación[200].

Ante la variedad de la oferta, ya no es posible hablar de público sino de *públicos* según los géneros y las salas que corresponden a los tres tipos de teatro estables, es decir, al teatro comercial, al público y al alternativo. El primero trabaja con el espectador convencional que, sin ser exclusivo, acude a los grandes espectáculos de luz y sonido, venidos muchas veces del extranjero y que gozan de una gran campaña de marketing[201]. Emparentado con éste por el despliegue de

---

199 En Madrid, sin embargo, se observa una leve merma. La escena madrileña contó con 2.845.656 espectadores en 2001, llegaron a 3.035.019 en 2003 y diminuyeron a 2.567.269 en 2004. En Barcelona, el movimiento es más parejo y la afluencia de público ha ido en aumento: en 2001 se vendieron 2.136.092 localidades, en 2003 2.135.938 y en 2004 2.156.900 según los datos de la SGAE, para Madrid, y de la ADETCA, para Barcelona.

200 Para Oliva (2004: 199), el descenso generalizado de espectadores se debe a factores como la ausencia de teatro en el sistema educativo, la falta de cultura de la gente en general y el aumento de otras ofertas de ocio.

201 En este sentido, concuerdo con Ragué-Arias (2001: 32) cuando señala, a propósito de los espectáculos de la cartelera contemporánea: "Lo que predomina en Barcelona, pero también en el resto del Estado Español y posiblemente en otros países, son los espectáculos que generan cifras,

producción se encuentra el teatro institucional o subvencionado por el Estado, abocado a la difusión de los grandes clásicos de la dramaturgia. Quedan las salas alternativas, que arriesgan una programación vanguardista y novedosa y cuentan con un público propio, intelectual, joven y ya no tan joven, que apuesta por las estéticas de investigación y está formado por pequeños sectores de la sociedad. En este sentido, como veremos, si bien hay autores que no ocultan su deseo de normalización escénica —es decir, estrenar en teatros comerciales— otros eligen de antemano una estética que sólo los teatros de bolsillo o alternativos pueden ofrecer. La cantidad y la cercanía del público pueden influir, para autores como Juan Mayorga, Itziar Pascual o Lluïsa Cunillé, en la hechura de una obra y en su proceso creativo.

Por la hechura y la temática, los títulos que abordaremos en la tercera parte de este trabajo se dirigen, implícitamente, a un público minoritario. Con la excepción de *¡Ay, Carmela!,* de José Sanchis Sinisterra, y *Bajarse al moro,* de José Luis Alonso de Santos, éxitos de temporada en los teatros comerciales, las obras de nuestro corpus conocieron estrenos en salas alternativas o en teatros de menos envergadura y apuntan a entablar una comunicación con un espectador curioso e interesado por las nuevas propuestas dramáticas.

---

quizá como el resultado del fin de las utopías, del pensamiento único, del imperio de la derecha". Véase también el artículo del dramaturgo Iñigo Ramírez de Haro (2000) en el que da su particular y provocadora versión del estado del teatro español contemporáneo.