

# SOBRE CONSUMO TEATRAL

## ALGUNAS NOTAS A LA CARTELETA MADRILEÑA RECIENTE

Parece fuera de toda duda que el teatro vive últimamente en nuestro país una época de esplendor inusitada a juzgar por la cantidad de salas en funcionamiento y el número de espectadores que asiste a las representaciones que en ellas se ofrecen. Aunque la euforia que pueda deducirse de semejante constatación exige ser mitigada: por un lado, hay que advertir que gran parte de esas representaciones (que llegan, eso sí, a lugares donde había pocas posibilidades de acceso a espectáculos teatrales) son subvencionadas con dinero público y tienen lugar en locales de propiedad municipal o autonómica que constituyen una amplia red por la que circulan unos espectáculos previamente seleccionados por el poder político; por otro lado, que gran parte de los espectáculos que atraen a miles de espectadores (y que se circunscriben, por lo general, a los escenarios de Madrid y Barcelona) solo en un sentido muy lato podrían ser considerados manifestaciones genuinas de lo que comúnmente se entiende por arte escénico.

Podemos, pues, partir de la tesis de que el esplendor teatral de nuestros días es imputable a dos razones específicas: una, que el teatro ha pasado a convertirse en un objeto de consumo cultural que prestigia socialmente a quienes lo frecuentan, como sucede con las exposiciones artísticas, con los conciertos de música clásica o con otros eventos semejantes; la otra razón es que bajo la etiqueta de «teatro» se engloban espectáculos de un grado de heterogeneidad considerable que tan solo tienen en común la actuación en directo de unas personas en

cima de un escenario. A este respecto, pienso que puede resultar sumamente aclarativo llevar a cabo una caracterización de los espectadores teatrales utilizando la terminología acuñada por MacDonald y otros teóricos en los ya lejanos años sesenta para explicar los niveles del consumo cultural en una sociedad de masas<sup>1</sup>. Recurriré, así, a las etiquetas de *low-brow* (que designa el consumo indiscriminado de productos que se «fabrican» con la intención expresa de llegar a una gran masa de población, incapaz de discernir sobre la dimensión artística de

**José Antonio Pérez Bowie**  
Universidad de Salamanca

---

<sup>1</sup> MacDonald, Bell, Greenberg, Lowenthal, Shills, Lazarsfeld, Merton: *La industria de la cultura*, Madrid: Alberto Corazón, 1968.



© Daniel Alonso

Izquierda:  
*La montaña rusa*, de Eric Assous,  
 interpretada por Arturo Fernández  
 y Carmen del Valle.  
 Derecha:  
 Alex Tormo y Ana Miranda en  
*El joven Peer Gynt*, de H. Ibsen.  
 Versión y dirección de Juan Pastor.



© David Benito

los mismos, pero que tampoco se preocupa por ello) y de *middle-brow* (referida a un consumo consciente de productos culturales auténticos, pero impuesto en cierta medida por la presión de los medios de comunicación, que acaba haciendo de ese consumo una obligación social). El primer tipo de consumidor actúa con un comportamiento elemental y primario aceptando o rechazando lo que se le ofrece en función de sus apetencias inmediatas y en las que la identificación con lo conocido y esperado (el *re-conocimiento*) constituye la fuente de placer primordial; en cambio, el caso del consumidor del nivel medio es más complejo: por una parte, puede consumir productos del nivel bajo, aunque de una manera vergonzante; por otra, consume productos del nivel alto (*high-brow*) sin la preparación suficiente para penetrar en la complejidad del objeto artístico consumido y aceptando, por consiguiente, la interpretación, generalmente simplificada o estereotipada, que de él le ofrecen los «mentores culturales» (es lo que los teóricos de la cultura de masas denominan «consumo con respuesta pagada»). Este nivel constituye un territorio abonado para la proliferación de todo tipo de falsificaciones, es decir, de objetos que se venden bajo la envoltura de lo «artístico», pero que no son sino el resultado de un estudiado proceso industrial destinado a conseguir lo que Umberto Eco definió como la «prefabricación e imposición del efecto».

Ha llovido bastante desde que estas teorías fueron formuladas a partir de la observación de las pautas de consumo cultural de una sociedad como la norteamericana,

beneficiada por la bonanza económica de la posguerra mundial; pero esas condiciones acabaron por llegar también a nuestro suelo intensificadas, como sucedería en Estados Unidos y en los países de nuestro entorno, por los avances tecnológicos y por el perfeccionamiento de las estrategias de análisis de mercados y de promoción de las mercancías, hasta el punto de que los objetos culturales resultan equiparables, por sus procesos de fabricación, promoción y venta, a cualquier otro objeto industrial. Por ello, las categorías mencionadas continúan hoy en día siendo válidas como herramienta de análisis, aunque sometidas a las necesarias rectificaciones.

Ciñéndonos al caso concreto del teatro, resulta evidente que el *boom* económico vivido por la sociedad española en la última década está en la base del auge inusitado de los espectáculos escénicos; aunque resulta difícil precisar de modo objetivo el número de espectadores que asisten a los teatros, se apuntan algunas cifras que no dejan de sorprender, como la de los cinco millones de entradas vendidas durante el pasado año 2008, solo en los locales de Madrid y Barcelona<sup>2</sup>. Ese incremento de la oferta teatral y del número de espectadores en las salas se ha explicado también como una consecuencia de la inflación de nuevas tecnologías, cuyo déficit de «realidad» podría empujar a muchos espectadores a acudir a espectáculos en vivo y en directo; aunque de todos modos conviene preguntarse hasta qué punto esos espectadores no acuden motivados por la presencia de actores y actrices con los que se encuentran

<sup>2</sup> Dato que tomo del artículo «Misterios del público», de Miguel Ángel Villena, aparecido en *Babelia* (suplemento cultural de *El País*), el pasado 10 de abril.

previamente familiarizados por la aparición de los mismos en series televisivas de enorme popularidad (no conviene olvidar que esa es una de las estrategias de captación a la que recurren muchos de los montajes que se ofrecen en los escenarios). De cualquier modo, hay que reconocer que las estrategias promocionales han alcanzado un grado de perfección considerable: desde las campañas publicitarias masivas empleando a gran escala todo tipo de soportes (prensa, radio, televisión, vallas), hasta las ofertas que unen entrada al teatro y estancia hotelera en un mismo paquete, pasando por el flete de autobuses para facilitar el desplazamiento a la ciudad (Madrid o Barcelona, generalmente) donde tiene lugar el espectáculo. En tal sentido, no cabe duda de que el teatro parece haberse integrado sin dificultad dentro de esa cultura del ocio que es una de las facetas más definitorias de la sociedad del bienestar en la que vivimos (o en la que hemos vivido hasta hace poco).

La aplicación de las categorías acuñadas por MacDonalld no puede, sin embargo, hacerse de manera automática a la hora de enfrentarse a la oferta teatral, dado que tales categorías se refieren al nivel cultural de los consumidores y no al de los productos en cartel; considero, no obstante, que efectuando las necesarias matizaciones pueden ayudarnos al análisis del contenido de una cartelera como la de Madrid, que es de la que me voy a servir para estas reflexiones sobre el consumo teatral. He elegido al azar la que recogían los diarios de la capital el pasado día 29 de marzo; posteriormente, para

constatar la posible evolución de la oferta teatral, la cotejaré con otra cinco años anterior, elegida también al azar: la del 10 de enero de 2004.

El domingo 29 de marzo de 2009 están abiertas al público un total de 50 salas, 43 de ellas pertenecientes a empresas privadas, y las 7 restantes de titularidad pública. La oferta de títulos en cartel es, no obstante, más amplia, ya que en varias de ellas se representan dos o más títulos en horarios diferentes. Aunque existen también algunos locales con dos espacios escénicos disponibles, como es el caso del Teatro Arenal, en los que se simultanean diversos espectáculos. Su programación es representativa de esa concepción amplia de lo teatral a la que antes me refería y sintomática, por tanto, de las preferencias del público, ya que engloba nueve propuestas distintas: una comedia tradicional (*Las salidas del buscón*), un espectáculo de flamenco (*Flamenco con arte*), un espectáculo audiovisual, anunciado como «Visual Family Show» (*Burbujas mágicas*), tres espectáculos que combinan magia y humor (*Kayto*, *Piérdete* y *Cosidos del revés*), un espectáculo de *clowns* (*The Guz Brothers*), un montaje del grupo experimental Animalario (*Baile. Solo parejas*) y un concierto de cámara (Sinfonietta de Madrid).

Este mismo eclecticismo es el que presenta la totalidad de la cartelera de Madrid, en la que resulta posible distinguir grosso modo dos tendencias básicas que, en definitiva, remiten a actitudes espectatoriales distintas y que se concretan en lo que podríamos denominar «teatro inquieto», fren-

---

No cabe duda que el teatro parece haberse integrado sin dificultad dentro de esa cultura del ocio que es una de las facetas más definitorias de la sociedad del bienestar en la que vivimos...

---

Izquierda:  
Muriel Sánchez en *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega. Montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Eduardo Vasco.  
Derecha:  
*La cena*. Els Joglars. Teatros del Canal.





Angela Boix, Terele Pávez y Fernando Albizu en *La duquesa al hoyo... y la viuda al bollo*, de Iñigo Ramírez de Haro.  
Página siguiente:  
*La cena*. Els Joglars. Teatros del Canal.

te a «teatro consumístico». Las fronteras, como luego veremos, no siempre se perciben con nitidez, aunque en principio se pueden deslindar sin problemas aquellos espectáculos que responden a un concepto del teatro como arte de otros que atienden fundamentalmente a satisfacer la necesidad de evasión del espectador. Entre los primeros estarían los montajes de autores canonizados (clásicos o contemporáneos) que tienen una presencia suficientemente significativa: *Hamlet* y *Medida por medida*, de Shakespeare (en la Naves del Matadero y La Abadía, respectivamente), *La vida es sueño* y *Tragicomedia de Procne y Filomena*, de Calderón (Círculo de Bellas Artes y Teatro Independiente Sur, respectivamente), *La estrella de Sevilla*, de Lope (Pavón), *La prudencia en la mujer* y *La mujer por fuerza*, de Tirso (Teatro Fernán-Gómez y Círculo de Bellas Artes, respectivamente), *El enfermo imaginario*, de Molière (Figaro Adolfo Marsillach), *El joven Peer Gynt*, de Ibsen (Guindalera), *La gaviota*, de Chejov (Teatro de Cámara), *Bodas de sangre* y *Amor de don Perlimplín...*, *La casa de Bernarda Alba* y *Mariana Pineda*, de García Lorca (las dos primeras en Teatro Espada de Madera y las otras en Karpas Teatro) y *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde (La Latina). Entrarían asimismo en este grupo los montajes experimentales llevados a cabo por grupos de vanguardia en locales muy concretos: *El hermoso viaje de los osos panda, contado por un saxofonista...* (Sala Mirador), *Comedia repugnante de una madre*, de Wietkewicz (Réplika Teatro), *Dulce com-*

*pañía* (Sala Triángulo) o el último montaje de El Joglars, *La cena*, en los Teatros del Canal, entre otros. Habría que incluir también en este apartado las obras de autores españoles contemporáneos, cuya presencia en los escenarios madrileños resulta a todas luces deficitaria; tan solo cuatro salas acogen obras de este tipo: La sala pequeña del Español con *Mercado Libre*, de Luis Araujo; la sala del centro Cultural San Juan Bautista de Ciudad Lineal con *Téjas verdes*, de Fermín Cabal), el Círculo de Bellas Artes con *Obra (No comment)*, de Quico Cardaval, y Galileo con *Gris mate*, de Iñaki Rikarte. Y para terminar se pueden citar otras manifestaciones artísticas no estrictamente teatrales, como son los espectáculos de danza que se ofrecen en Teatro de Madrid (el ballet *Giselle*), en el Teatro de la Zarzuela (la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato) y la de los Teatros del Canal (que albergan el XXIV Festival Internacional Madrid en Danza), además de la oferta operística del Teatro Real (*Tannhäuser*) y la zarzuelera de La Abadía (*La corte del faraón*).

En el extremo opuesto encontramos una amplia oferta de títulos representativos de esa concepción de lo teatral que puede dominarse «consumística»; aunque la etiqueta de teatro ha de utilizarse aquí con un sentido enormemente amplio de modo que englobe cualquier tipo de manifestación escénica «desproblematizada» cuyo objetivo fundamental no sea otro que la evasión del espectador. Entre esa oferta destacan un total de 17 espectáculos heterogéneos pero caracterizados fundamentalmente por un componente humorístico que puede ir unido a géneros tan variados como el monólogo, los números de magia o la revista clásica; se pueden citar como ejemplo las propuestas de la Sala DT (*Sex pop* y *Por una manzana, siete historietas comicosexuales para cuatro pollas y dos coños*), de Casa Teatro Janagah (*Divertimagia*, *Magia para ver y sentir* y *Una hora sin televisión*), de La Latina (*Mentiras, incienso y mirra*), del Håagen-Dazs Calderón (*Magical*), del Alcázar (*Los monólogos que te dije*), de la Sala Pradillo (*Noventa x ciento humedad*), de la Sala Tarambana (*Cuentos de cabaret*, *El hacha*, *Molto vivace*), del Teatro de las Aguas (*Sueños salados...* y *De comunión*), etc. A ellos habría que sumar otro

grupo de títulos claramente adscribibles a esta dimensión consumística de lo teatral que representarían la pervivencia de un viejo subgénero (la comedia de humor grueso, heredera directa del astracán), al que permanece fiel un segmento considerable del público: *Mi primera vez* (Maravillas), *La montaña rusa* (con el incombustible Arturo Fernández en el Marquina), *La duquesa al hoyo... y la viuda al bollo* (en el Muñoz Seca), *De cerca nadie es normal* (Amaya-Feima) son muestras indicativas de esta segunda vertiente.

Entre ambos polos quedaría, sin embargo, un territorio amplio y poblado por títulos difíciles de adscribir de modo claro a uno u otro. Tendrían cabida aquí aquellas obras que pueden considerarse manifestación de un teatro sin pretensiones de trascendencia (fundamentalmente conversacional, portador de una visión amable de la existencia y que se pretende «realista»), en clave cómica, aunque no desdeña lo melodramático y admite variantes subgenéricas como el policiaco. En la cartelera que analizo estaría representado por títulos como *Amigos hasta la muerte* (Infanta Isabel), *Aquí un amigo* (Príncipe Gran Vía), *Arte* (Alcázar), *Ados@dos* (Alfil), *Fugadas* (Bellas Artes), *Esa cara* (Círculo de Bellas Artes), *Noche de miedo*, *Relatos de sombras* (El Montacargas); a ellos habría que sumar otros que son versiones teatrales de títulos cinematográficos exitosos, una práctica cada vez más habitual en nuestro panorama escénico: *39 escalones* (Maravillas), *Bonnie y Clyde* (Teatro Lagrada), *Días de vino y rosas* (Lara). Este territorio intermedio albergaría asimismo las superproducciones musicales (montajes de enorme costo, a menudo adaptados de éxitos extranjeros, y fuertemente publicitados), que parecen erigirse en uno de los grandes atractivos de la escena madrileña actual; en la fecha seleccionada se estaban representando en Madrid los siguientes: *Grease* (Nuevo Teatro Alcalá), *Fiebre del sábado noche* (Coliseum), *Shaolin Wu Dang* (Compac Gran Vía), *Momentum* (Nuevo Apolo), *Enamorados anónimos* (Rialto Myspace), *Antología del pop español* (Reina Victoria) y *A, un musical de Nacho Cano* (Häagen-Dazs Calderón), a los que habría que sumar tres espectáculos flamencos: el ya citado del teatro Arenal, *Planeta Sacromonte* (Sala Tribueña) y *Rocío no*

*habita en el olvido* (homenaje a Rocío Jurado, también en el Nuevo Alcalá)<sup>3</sup>.

La lectura de la cartelera comentada suscita diversas cuestiones sobre los hábitos de asistencia al teatro y sobre las expectativas con que los espectadores acuden a una sala. El porcentaje de la oferta del que he denominado teatro de consumo es sensiblemente superior al de la del teatro «inquieto» y se incrementa de modo notable si le sumamos aquellos espectáculos de difícil ubicación en cualquiera de esos dos territorios pero que parecen dirigidos, salvo excepciones, a un espectador que persigue ante todo la evasión. A este respecto, resulta significativo que no se publicite el nombre del autor, excepto en aquellos casos en que este sea ya conocido por un éxito precedente (*Jasmina Reza* en el caso de *Arte* o *Francis Veber* en el de *Aquí un amigo*), y se confía más en la capacidad sugeridora del título, y, si acaso, en la selección de alguna frase que incite a pasar por taquilla (*Mi primera vez*: «El gran éxito de Broadway llega por fin a España»).

No obstante, cabe preguntarse hasta qué punto la asistencia al teatro, aunque sea como un propósito fundamentalmente evasivo, no está también propiciada por un deseo de afirmación de estatus económico unido a un cierto nivel cultural. Es innegable que el teatro, aun en el caso de esos espectáculos que hemos caracterizado por su indefinición artística, sigue gozando de un indudable prestigio social, cuantificable, además, en términos económicos, dado el coste de las entradas y la

---

Cabe preguntarse hasta qué punto la asistencia al teatro, aunque sea como un propósito fundamentalmente evasivo, no está también propiciada por un deseo de afirmación de estatus económico...

---

3 Espectáculos ubicables también en este territorio intermedio serían los varios destinados al público infantil que ofrecía la cartelera: un total de 9 más el programado ese día en el «V Ciclo de Teatro para Bebés de 0 a 3 años» en la sala II del Teatro Fernán-Gómez.



© David Ruano

---

Resulta significativo comprobar cómo la asistencia a una representación de la Compañía de Teatro Clásico se ha convertido en un requisito más del tradicional viaje de fin de curso de nuestros estudiantes de bachillerato.

---

prolongación frecuente de la velada con la cena en un restaurante de moda; téngase también en cuenta que las entradas a varios de esos espectáculos se suelen ofrecer en paquetes promocionales de viajes a la capital que incluyen la habitación de hotel y la visita a alguna exposición. Y por lo que respecta a la pervivencia de la comedia tradicional, frívola o carente de trascendencia, es evidente que sigue contando con un público de holgado nivel económico que la sostiene en la medida en que la asistencia a las salas parece continuar conservando su carácter de rito social.

Nos hallamos, pues, ante una manifestación típica de consumo cultural *middle-brow*. Consumo que se extiende también a productos característicos del escalón superior (*high-brow*), es decir, a aquellos espectáculos de innegable dimensión artística cuando son frecuentados por espectadores de nivel cultural medio (y con dificultades, por tanto, de penetrar en los diversos niveles significantes del «texto») motivados por el prestigio que proporciona la asistencia a los mismos debidamente inducida por las informaciones, reportajes y críticas publicados en medios prestigiosos (programas culturales de televisión y radio, suplementos de prensa, etc.).

Un caso igualmente interesante, y en cierta medida similar, plantearía la recepción de aquellos clásicos sacralizados y convertidos en objetos de culto, aunque bastante lejanos para muchos de los espectadores que acuden a sus representaciones, especialmente para aquellos jóvenes que los tienen en sus programas de estudio. Resulta significativo comprobar cómo la asistencia a una representación de la Compañía de Teatro Clásico se ha convertido en un requisito más del tradicional viaje de fin de curso de nuestros estudiantes de bachillerato; la sala suele estar muchos días ocupada en gran parte por jóvenes que tienen una primera (y probablemente única) experiencia teatral plenamente museística, como habrá sido, por la mañana, la de la visita a la pinacoteca del Prado. A juzgar por sus reacciones, una obligación penosa que difícilmente se traducirá en el inicio de una afición: el clásico está situado en su hornacina para ser contemplado desde una distancia respetuosa que

impedirá cualquier acercamiento cordial. Cuestión aparte sería si son posibles montajes capaces de anular esa distancia y volver atractivos tales textos mediante la actualización de su mensaje.

Para concluir, he querido constatar de modo objetivo si el esplendor teatral al que me he venido refiriendo se traduce en un aumento considerable de la oferta; he recurrido para ello a una cartelera madrileña de cinco años atrás elegida al azar (la del 10 de enero de 2004), y los datos son suficientemente reveladores: de las 44 salas existentes entonces se ha pasado a 50, varias de las cuales (16) simultanean dos o más propuestas en horarios o días (y, en algún caso, espacios) diferentes. A este respecto resulta novedosa la cada vez más frecuente utilización de espacios alternativos (*hall*, salas de ensayo) dentro de un mismo local para ofrecer propuestas minoritarias; es el caso de la Sala Arenal, de los Teatros del Canal o de La Latina. La oferta de teatro de autores consagrados (clásicos o contemporáneos) se ha incrementado de modo notable (15 frente a 5), aunque no así la de teatro experimental, que se mantiene inmutable con 8 propuestas. A la vez, el teatro consumístico ha experimentado también un crecimiento llamativo: los espectáculos misceláneos (monólogos, cabaret, magia, etc.) alcanzan un total de 17 propuestas frente a las 4 de 2004, y las superproducciones musicales han pasado de 9 a 15. Con relación a esa otra fecha se ha incrementado ligeramente la presencia de obras de autores españoles contemporáneos con propuestas innovadoras, pero su número resulta insignificante en medio de una cartelera tan nutrida, lo que constituye, sin duda, un síntoma preocupante que lleva a albergar dudas sobre el estado de salud de nuestro teatro.

De todos modos, estas conclusiones tienen solo un valor orientativo al estar basadas en un muestreo muy puntual y a todas luces insuficiente. Haría falta un seguimiento a fondo durante un largo periodo de la actividad escénica, no solo de Madrid, sino de las diversas ciudades integradas en los circuitos teatrales, para trazar un diagnóstico concienzudo, lo cual sería el primer paso para poner remedio a esa salud precaria que he creído detectar. ■