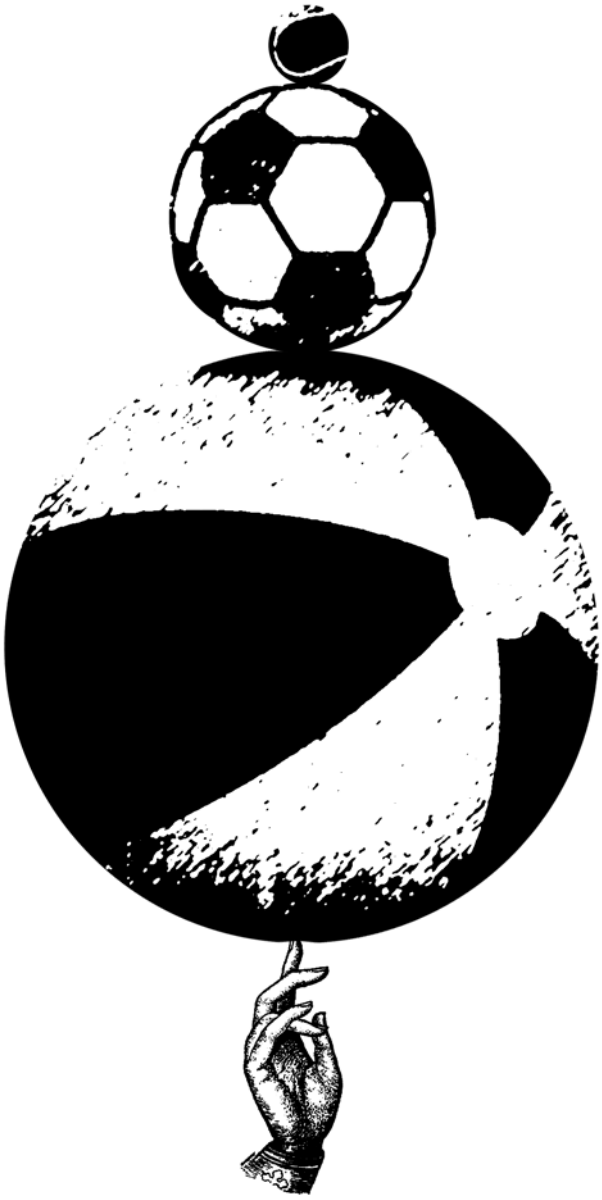

EL PÚBLICO TEATRAL

Reflexiones sobre

LA VARIABLE DEPENDIENTE

Alberto Fernández Torres

Hace unos tres años, en el marco del Foro Internacional de las Artes Escénicas (Escenium) celebrado en Bilbao entre el 10 y el 12 de febrero de 2008, los profesores Arturo Rubio y Arturo Rodríguez Morató presentaron una ponencia sobre «Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España»[1]. Al margen de las dificultades que sus autores encontraron para acceder a las estadísticas completas que les hubieran sido necesarias para culminar su trabajo, se trata de un informe muy detallado y de incuestionable interés para conocer la naturaleza y destino de las ayudas que las diferentes Administraciones públicas dedican en España a la promoción de las artes escénicas.

Recuerdo en especial de aquella presentación una diapositiva que sirvió en algún momento para la exposición de las conclusiones. Se intentaba reflejar en ella de manera gráfica la magnitud del esfuerzo económico que el conjunto de esas Administraciones consagraba a cada uno de los cuatro segmentos en los que puede dividirse la cadena de negocio de la actividad escénica: producción, distribución, exhibición y creación de público. Este reflejo se realizaba mediante círculos cuya superficie era proporcional al importe asignado a cada uno de esos segmentos. Pues bien, los círculos relativos a la producción y a la exhibición parecían enormes pelotas de playa, el de distribución se asemejaba todo lo más a una balón de fútbol y el de promoción del público no pasaba de ser una bola de tenis.

Una preocupación no tan reciente

En los últimos años, buena parte de la atención de los principales foros de debate que se han celebrado en España sobre la situación de las artes escénicas se ha focalizado de manera significativa en el problema de la creación de públicos y la generación de demanda[2]. Existe no solo un claro y generalizado sentimiento de insatisfacción respecto de la situación que presenta este problema —porque lo es—, sino también la creciente y muy justa percepción de que el sector escénico se juega su futuro en su solución; y esto sucede tanto por razones de viabilidad económica como de relevancia social.

Sin duda, los efectos colaterales de la crisis económica sobre la salud (o, mejor, sobre la falta de salud) económico-financiera del sector han acentuado tal preocupación. Pero no nos engañemos: esta preocupación no es solo fruto de la crisis, sino que tiene antecedentes más antiguos. Si repasamos los dos documentos que reflejan con mayor amplitud y detalle el consenso de los profesionales del sector teatral acerca del estado de este, comprobaremos que los juicios que en ambos se emiten acerca de la cuestión son contundentes: «el público teatral sigue siendo, en términos generales, completamente anónimo para las instituciones y empresas del sector», se señala en la Propuesta del Plan General del Teatro[3]; «la situación de las artes escénicas en España y del teatro en particular es todavía más preocupante cuando consideramos su escasa visibilidad y su falta de legitimación social, lo que no deja de ser una muestra de lo poco que se ha hecho en el ámbito de la creación, formación y consolidación de públicos», se afirma en la Propuesta de Bases para un Proyecto de Ley del Teatro[4].

Por cierto, que la consulta de estos dos documentos le permitirá al lector aún otra constatación: que ninguno de los dos dedica realmente al tema de la creación de públicos una atención proporcional a la contundencia de esas dos afirmaciones.

¿Quiero esto decir que el sector escénico español no hace prácticamente nada en materia de creación de públicos? En un ámbito y en un país tan dado a las afirmaciones categóricas y apocalípticas, la tentación de contestar afirmativa-

[1] Rubio, Arturo y Rodríguez morató, Arturo. *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España.* http://www.escenium.net/en/descargas.php?id=20&pageNum_doclist=5&totalRows_doclist=39

[2] Aunque ambos términos —creación de públicos y generación de demanda (o sus aparentes sinónimos: promoción, captación, dinamización, desarrollo, etc., de públicos y/o demanda)— no significan exactamente lo mismo, los utilizaremos de manera indiscriminada a lo largo del presente artículo por razones de comodidad, ya que su distinción conceptual no parece aportar nada esencial a los argumentos que en él se formulan.

[3] Comisión de Estudio de las Asociaciones Profesionales del Sector Teatral. *Plan General del Teatro.* Madrid: INAEM, 2007.

[4] Asociación de Directores de Escena de España. *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro.* Madrid: ADE, 2006.

mente es casi irresistible. Pero sería un error. En efecto, conviene matizar: en tiempos recientes, el sector escénico español ha sido testigo del desarrollo de experiencias positivas muy diversas, casi con el ribete de «buenas prácticas», en materia de creación de públicos[5]. Sin embargo, se trata aún de iniciativas individuales, escasamente difundidas, poco documentadas y, en general, estrechamente vinculadas a proyectos muy concretos que se ejecutan en entornos locales también muy concretos; síntomas favorables de que algunos profesionales del sector no solo son conscientes del problema de la creación de públicos, sino que han ideado maneras de afrontarlo con éxito; pero nada lo suficientemente extendido o consolidado como para poder hablar de un auténtico cambio de tendencia.

Factores de inercia

Una respuesta obvia, quizá demasiado obvia, acude en ayuda de quienes se interrogan por el manifiesto desajuste que existe entre la aparentemente sincera, elevada y generalizada preocupación por la creación de públicos y lo poco que se ha avanzado en esta materia: *la inercia.* Los muchos años añadidos de despreocupación por este objetivo habrían generado hábitos y comportamientos tendentes al descuido de este tema que estarían ya muy consolidados y sería muy difícil erradicar.

Sin embargo, esta aparente respuesta no hace más que desplazar en el tiempo la auténtica cuestión, pues nos aboca de manera inevitable a preguntarnos cuál es el factor o conjunto de factores que motivaron en su día la aparición y consolidación de esa irresistible tendencia a la inercia. Apuntemos, aunque solo sea como hipótesis, algunos de ellos.

El primero que se me viene a la cabeza es de carácter entre histórico y teórico, y supera ampliamente las fronteras del sistema teatral español. Me refiero a que, si admitimos que en el hecho teatral escénico el papel del público es literalmente *esencial*, porque sin él la *representación* simplemente no puede producirse, existe una desproporción sideral entre este hecho y la intensidad de la reflexión que la teoría teatral ha dedicado al público a lo largo de su historia, tanto en términos absolutos como en comparación con la atención que ha dedicado a otros elementos de la *representación.*

Como he expuesto recientemente en otra ocasión[6], con esta afirmación no trato de ignorar o de minimizar la importancia de las reflexiones teóricas que se han producido acerca de la cuestión, tanto históricas (Aristóteles, Horacio, Castelvetro, Lope de Vega, Jovellanos, Larra, etc.), como más recientes (Brecht, Grotowski, Brook, Jauss, Campeanu, Pavis, Ubersfeld, Urrutia, etc.), pero sí de llamar la atención sobre el hecho, en mi opinión incuestionable, de que su volumen no guarda relación lógica o suficiente ni con la importancia *capital* que tiene el público en el hecho teatral, ni con la mayor atención que han recibido comparativamente otros elementos de la representación.

El segundo factor, al igual que el anterior, tampoco es específico de nuestro sistema teatral y tiene que ver con la transformación radical que se produce en la relación del teatro con el público en el ámbito europeo occidental entre los siglos XVIII y XIX, cuando el primero deja de ser uno de los elementos principales de la oferta cultural —si es que no el dominante o más importante— y se convierte en «uno más» que ha de competir en un paquete cada vez más amplio y diverso de posibilidades que se enfrenta a las limitadas opciones de decisión que, por razones de economía y tiempo, tienen a su disposición los ciudadanos; unas opciones de decisión que, a su vez, se ven cada vez más condicionadas por criterios de gusto que se irán apartando progresivamente, al menos de manera masiva, del espectáculo en vivo.

Recuerde el lector que, en el momento de esplendor de la tragedia griega, era la totalidad del pueblo ateniense la que se veía convocada a las representaciones que se programaban en las fiestas dionisíacas; que era el conjunto de la población de la ciudad medieval el que acudía a contemplar los «misterios»; que todos los estamentos sociales se hallaban representados en el gentío que llenaba los corrales de comedias… Es verdad que había también otras manifestaciones teatrales que no concitaban individualmente tanta movilización, pero todas ellas (desde la representación sobre un tablado de la época romana, hasta la irrupción de un juglar en medio de una villa feudal) se dirigían en principio «a todo el mundo». Digamos que la mera *presentación pública* del espectáculo teatral se veía correspondida por una audiencia que lo consideraba una oferta inmediata, accesible y frente a la cual se sentía directamente concernido o apelado.

Sin embargo, desde el momento en el que la representación teatral —al menos, en sus manifestaciones dominantes— no se dirige, en principio, a toda la sociedad, sino solamente a los estamentos que pueden acceder a locales cerrados, pagando una entrada cada vez menos asequible y para contemplar espectáculos que ya no son necesariamente de inteligibilidad o descodificación universal, el teatro —cada producción teatral— «tiene que encontrar a su pú-

[5] Ver SELLAS, Jordi y COLOMER, Jaume. *Marketing de las artes escénicas: creación y desarrollo de públicos.* Barcelona: Gescénic, 2009. Por otro lado, la edición de Escenium del año 2010 se celebró bajo el título sintomático de «Los públicos de las artes escénicas»; su página web (www.escenium.net) facilita el acceso a buena parte de los documentos presentados en dicho Foro.

[6] FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. «Larra y el público: reflexiones sobre una obsesión», en *Revista ADE-Teatro* n.º 127. Septiembre-octubre 2009.

blico». Y tiene que hacerlo tras cientos de años de no estar obligado a preocuparse en exceso de tan enojosa cuestión.

Sumemos a lo anterior un tercer «factor de inercia», que es la actitud histórica de los poderes públicos respecto de la financiación del teatro. Sea como vía fundamental de transmisión de una determinada conciencia política (p. e.: Grecia), sea para divertimento propio (p. e.: el teatro renacentista de Corte) o para distracción y adoctrinamiento de los demás (p. e.: Roma y los dramas litúrgicos, respectivamente), las formas dominantes del teatro fueron consideradas durante siglos en la Europa occidental como una «cuestión de Estado» cuya financiación era asegurada por este último.

Sin embargo, en cuanto esas formas dominantes dejan de dirigirse idealmente a la sociedad en su conjunto, el mantenimiento de una buena parte de la oferta teatral deja de ser, a su vez, asunto público; y, al mismo tiempo, la financiación del teatro con cargo a los recursos del Estado se desliza hacia la obtención de otros fines en los que predomina crecientemente un criterio «patrimonial» que deriva cada vez más en «escaparatista»: conservación y promoción del «teatro nacional», sostenimiento más o menos controlado de los creadores autóctonos o prestigio cultural de la Administración de turno.

Y, en este «deslizamiento», la consideración del público sufre también una modificación radical. Para el poder público ateniense, resultaba un sinsentido que no fuera, en principio, toda la población la que viera representar sobre la escena, lo que hacía de su sociedad algo radicalmente diferente a «los persas»; *la representación se organiza conceptualmente en función de esa audiencia masiva.* Por el contrario, para el Estado europeo del siglo XIX, lo más importante no es la mayor o menor audiencia, sin que por ello esta resulte despreciable, sino el hecho mismo de que el espectáculo sea mostrado; dicho de otro modo, *la representación se organiza conceptualmente en función de la producción.* Solo a finales del siglo XX, cuando empiecen a difundirse en el espacio europeo comunitario los criterios sobre la «democratización de la cultura» y el uso eficiente de los recursos públicos, la audiencia real de los espectáculos financiados con estos recursos comenzará a ser motivo de cierto interés[7].

Soy consciente de que cualquier lector informado sobre la historia del hecho teatral se habrá formulado ya mentalmente diversas objeciones respecto de lo expuesto hasta ahora acerca de estos tres «factores de inercia»; y habrá también considerado, con toda justicia, que las afirmaciones vertidas en los párrafos anteriores se hallan, en el mejor caso, más cerca de las hipótesis que de los hechos probados. Como siempre, tendrá razón, pero acudiremos en nuestra defensa al socorrido recurso de señalar que este no es el espacio o lugar para apoyar con el detalle necesario las hipótesis que se han presentado de forma tan tajante y esquemática; y aduciremos que, sean estos o sean otros, es preciso determinar qué corrientes o factores históricos han conducido de manera generalizada a que actualmente se conciba que el público es una *constante dada* y no una importante *variable dependiente* dentro la compleja ecuación teatral.

Para el Estado europeo del siglo XIX, lo más importante no es la mayor o menor audiencia, sin que por ello esta resulte despreciable, sino el hecho mismo de que el espectáculo sea mostrado.

Factores más cercanos

Por otro lado, y de manera añadida a esos «factores de inercia» de carácter general, hay otros, propios de nuestro entorno cultural, que conducen de manera necesaria a la actual desatención del papel que ha de tener el público en el teatro.

De manera tan esquemática como hasta ahora, pero a nuestro juicio bastante menos cuestionable, podemos señalar que dos elementos esenciales (aunque no únicos) del sistema teatral español actual son la fuerte dependencia respecto de la asignación de recursos procedentes de las tres Administraciones públicas y, en línea con lo que se refleja en el informe de Rubio y Rodríguez Morató antes mencionado, una marcada focalización de estos recursos en los segmentos de la producción y la exhibición de espectáculos.

La focalización en la producción se consagra básicamente durante los años de la transición y se manifiesta en una doble vía: creación de unidades de producción de titularidad totalmente pública (generalmente, con la denominación de centros dramáticos) y establecimiento de un sistema de ayudas a la iniciativa privada que se canaliza casi completamente hacia los proyectos de nuevos espectáculos presentados por las compañías o por empresas de producción mediante criterios de asignación que desean ser lo más «objetivos» posible.

A su vez, la focalización en la exhibición se genera a mediados de los años ochenta mediante la puesta en marcha del

[7] Un interés, de momento, meramente cuantitativo, lo que vuelve a ilustrar lo relativamente poco que hemos avanzado en esta cuestión. Porque admitamos que entre la actitud del programador español que organiza la oferta de un teatro municipal con el objetivo primordial de mostrarle al concejal de Cultura llenos constantes del patio de butacas, y el edil romano que contaba los espectadores que había ante el tablado para decidir si contratar o no nuevamente a la compañía que hacía la función, hay una diferencia de cantidad, pero no de calidad.

Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Plan de Rehabilitación de Edificios Teatrales de Titularidad Pública, promovido por el entonces Ministerio de Obras Públicas y por el Ministerio de Cultura, que consigue recuperar para la actividad escénica decenas de espacios, ubicados fuera de Madrid y Barcelona, que se hallaban abandonados o dedicados a otras actividades; un plan que se vio acompañado en el tiempo, casi de inmediato, por planes de construcción de auditorios u otros recintos escénicos de nueva planta promovidos por las Administraciones autonómica y municipal.

Sería poco menos que esquizofrénico afirmar ahora que estos dos hitos son causantes de algunos o de todos los males actuales de nuestro sistema teatral, como sería el caso de la desatención por el público o la grave situación de sobreproducción y minifundismo. Por el contrario, los dos contribuyeron a una transformación radical del sector con un saldo muy favorable, cuyas pruebas considero ocioso enumerar aquí por suficientemente conocidas[8]. Sin embargo, también es cierto que estas benéficas medidas estructurales, como casi todas las que poseen esta naturaleza, «tienen vida propia» una vez desencadenadas y son capaces de generar a largo plazo efectos inicialmente no previstos (buenos o no, deseados o no) si son mantenidas en el tiempo una vez que desaparecen, se amortiguan o se modifican las circunstancias que aconsejaron su puesta en marcha.

Y también lo es que las medidas estructurales de este tipo, sobre todo si son adoptadas —como es habitual en las Administraciones públicas— con una visión cortoplacista y deudora de una lógica mecánica «acción-reacción»,

[8] Enumeración que, por otro lado, sí he intentado en alguna que otra ocasión. Ver, por ejemplo, FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. «*Eppur si muove:* Una reflexión sobre los cambios en el sistema teatral español de los últimos veinte años». *Revista ADE-Teatro*.

generan con el tiempo tanto efectos inesperados como una especie de «filosofía espontánea» que las justifica «a posteriori», en lugar de ser el resultado de la aplicación de criterios basados en una visión global y en una perspectiva a largo plazo. Y esto, a nuestro juicio, ha pasado en el caso que nos ocupa.

Produzcamos y programemos a granel, que ya vendrá el público…

De la filosofía a la estadística

Algunos notorios axiomas de esa «filosofía espontánea» se han repetido y se siguen repitiendo actualmente en las declaraciones de los representantes de los organismos públicos relacionados con la actividad teatral. Por ejemplo, se ha afirmado, con estas u otras palabras, que «nuestra función es hacer carreteras, no decidir qué coches han de circular por ellas», aludiendo así a que el deber de las Administraciones públicas es desarrollar infraestructuras escénicas y poner en manos de las compañías los medios para producir, haciéndolo «con mano ciega», es decir, sin preocuparse por el tipo de teatro promovido o sus efectos sobre el público; que la responsabilidad de las Administraciones públicas es la «democratización de la cultura», entendida como que esta en general, y las artes escénicas en particular, sea suficientemente accesible para los ciudadanos, siendo ya cosa de estos últimos hacer uso o no de esa accesibilidad; que las Administraciones públicas están moralmente obligadas a conseguir «que todo aquel que quiera hacer teatro pueda hacerlo», principio justificativo de primar las subvenciones concursales sobre las nominativas y de preferir, según la fórmula del «café para

El teatro, como las demás artes escénicas, únicamente tiene auténtico sentido si se configura y presenta como una forma de consumo cultural no sólo colectivo, sino masivo.

todos», que *muchos tengan un poco* con lo que sobrevivir, antes que asignar los limitados recursos disponibles a hacer viables a largo plazo los proyectos de mayor interés o calado; que una de las funciones principales de las unidades de producción de titularidad pública y de las redes autonómicas es promover la literatura dramática propia y las compañías locales, respectivamente, por más que lo primero casi nunca haya sido cierto y lo segundo desemboque casi siempre en un estéril proteccionismo…

Por añadidura, las estadísticas parecían dar la razón hasta ahora a estos y otros axiomas de semejante filiación. No bien se abría un nuevo espacio, se despertaba a su alrededor una mayor o menor «demanda potencial» que había estado hasta entonces dormida por falta de los canales a través de los cuales podría expresarse. A su vez, la evolución de los ingresos y del número de localidades vendidas en los mercados tradicionales de Madrid y Barcelona mostraba un crecimiento vegetativo, incluso en períodos de crisis, relativamente sostenido.

De poco valía que tales fenómenos se vieran acompañados, no por casualidad, de «precios políticos» y «cachés» fijos en los locales públicos que eran (y son aún) ajenos a la evolución de los costes reales; o que el crecimiento de los ingresos en los mercados tradicionales fuera significativamente mayor que el de las localidades (sugiriendo un importante «efecto precio») y se concentrara en un porcentaje muy limitado del número total de espectáculos estrenados. La espuma de las estadísticas justificaba que los responsables de las políticas teatrales se adhirieran con entusiasmo al viejo principio que Jean-Baptiste Say formulara hace más de doscientos años[9]: «toda oferta genera su propia demanda». Así pues, ¿a qué preocuparse por el público? «Nuestras» producciones, «nuestros» teatros, «nuestras» redes, amén de procurarnos prestigio, réditos y escaparate políticos, y de mantener más o menos controladas las demandas de los diferentes profesionales del sector, generan una oferta que termina encontrando inevitablemente su demanda. Produzcamos y programemos a granel, que ya vendrá el público…

Un perverso equilibrio

Así pues, creo que puede sostenerse que la combinación de «factores históricos de inercia», de un sector apuntalado básicamente en las ayudas a la producción y en la exhibición, a través de la extensión de los espacios escénicos de titularidad pública, y de la «filosofía espontánea» de los responsables y gestores de la política teatral ha dado lugar a un sistema teatral que funciona como si el público fuera una *realidad externa dada,* sujeta a un crecimiento inevitablemente vegetativo y que se limita a responder con su mayor o menor asistencia física a la existencia de una mayor o menor oferta.

Admitamos en todo caso, aun cuando decirlo aquí resulte como poco impopular, que buena parte de los diferentes agentes privados del sistema también ha contribuido a esta especie de bola de nieve. Por un lado, mediante el apalancamiento en otra «filosofía espontánea», muy asentada en la Europa meridional, según la cual existe un «derecho a la subvención» por el solo hecho de ser, querer ser, poder ser o simplemente autoproclamarse artista. Por otro, a través de la conformidad «de facto» con la situación generada por un sistema de subvenciones volcado en la producción, en el proteccionismo geográfico y en el criterio del «café para todos». Una situación que podemos calificar como «de equilibrio» en el sentido estricto de su acepción económica; es decir, no se trata de un equilibrio derivado de un estado eficiente de *las cosas* que resulta favorable para todos los agentes implicados, sino de un equilibrio que es fruto de que los agentes implicados están convencidos de que un cambio de las circunstancias que lo determinan, aunque mejorara objetivamente la desfavorable posición del conjunto de todos ellos, podría no mejorar —o incluso empeorar— su particular posición competitiva en comparación con los mayores beneficios que podrían obtener los demás agentes. En este sentido, no cabe duda de que el modelo actual de subvenciones cumple eficientemente con la función de servir de amortiguador de la insatisfacción de los agentes del sector respecto del *estado de las cosas*…

Una situación de equilibrio semejante solo podía romperse mediante la acción de un factor externo; y este ha sido la crisis económica global, con sus negativos efectos sobre el sistema teatral (unos efectos devastadores, por cierto, en términos de financiación —recortes presupuestarios— e ingresos —impagos millonarios de los ayuntamientos—, pero mucho más moderados en términos de venta de localidades).

No es el momento de centrarse en el análisis detallado de tales efectos[10], pero sí de señalar que han contribuido

[9] Say, Jean-Baptiste. *Tratado de Economía Política.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001. n.º 119. Enero-marzo 2008.

[10] Tarea que sí se halla abordada en Fernández Torres, Alberto. «Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro». Ponencia presentada en la sesión inaugural de Mercartes 2010. http://www.mercartes.es/sevilla2010/index.php/prensa/documentacion/id/19

Teatro Romano, Mérida.

a poner en un lugar privilegiado de la cesta de preocupaciones del sector un tema que, aunque ya se venía manifestando desde tiempo atrás, según hemos recordado al comienzo de este texto, no terminaba de concitar la atención que merecía: la creación de públicos y la generación de demanda.

Puede que no sea la crisis la única causa de esta mayor preocupación. Puede que también haya influido la mayor atención que se le dedica a escala internacional; o la labor difusora de determinados foros y especialistas españoles; o la visión y prácticas de los gestores más eficaces y profesionalizados. En todo caso, la coincidencia entre esta mayor preocupación y las consecuencias de la crisis económica sobre el sector teatral parece lo suficientemente significativa como para sugerir algún nexo causal; y justifica la hipótesis de que, por *razones económicas, sociales y estéticas,* este se juega gran parte de su futuro en el adecuado tratamiento de la cuestión.

No resulta de recibo la actitud […] que tiende a situar al público como un depositario final, residual y pasivo del proceso de creación.

Económicas, sociales y estéticas

Por razones *económicas,* porque, para cumplir correctamente sus funciones, el sistema teatral español no puede seguir dependiendo de manera tan excesiva de los recursos públicos. Atienda el lector al matiz: «de manera *tan excesiva*». En efecto, no hace falta ser un fanático de las tesis de Baumol y Bowen[11] sobre el «mal de costes» de las artes en vivo para adivinar que el mantenimiento, a un nivel suficiente, de todas las manifestaciones escénicas actualmente existentes —y especialmente el de algunas de ellas— exigirá siempre la aportación de un determinado volumen de recursos públicos (o bien de origen privado —p. e.: vía patrocinios—, pero externos en cualquier caso al estricto funcionamiento del mercado escénico). Sin embargo, puede aventurarse que la viabilidad de este modelo se hallará sometida siempre a una peligrosa incertidumbre si esas aportaciones no se ven ampliamente complementadas por recursos privados que el sector sea capaz de ingresar a través de un funcionamiento más eficiente del mercado[12].

Para ello, hay dos vías también complementarias: que los espectadores actuales incrementen la frecuencia en su hábito de asistir al teatro y que haya muchos más ciudadanos interesados en acudir a los espacios escénicos. Frente a este doble reto, el sistema teatral opera en estos momentos como si de estas dos fuentes de recursos no se pudiera esperar otra cosa que el mero crecimiento vegetativo o el despertar de bolsas «dormidas» de demanda potencial mediante la instalación de una oferta escénica en los puntos geográficos que aún carecen de ella. Actúa en este sentido de acuerdo con el pesimismo ancestral del pensamiento económico neoclásico, según el cual el secreto de la ciencia económica es administrar eficazmente la escasez de recursos. Sin embargo, frente a esta aplicación permanente del tópico conformista basado en el *esto es lo que hay,* existen concepciones alternativas que consideran que «el problema económico no es asignar los recursos escasos, sino más bien superar la escasez cuando existe»[13]. El hecho de que, como antes hemos subrayado, existan ya en nuestro sector experiencias contrastadas, aunque no generalizadas, de cómo se puede crear público y generar demanda prueban que el crecimiento vegetativo y el «despertar» de la demanda potencial no son las únicas vías.

Junto a las razones económicas que aconsejan dar prioridad a la creación de públicos, hay *razones sociales* estrechamente ligadas a ellas. El teatro, como las demás artes escénicas, únicamente tiene auténtico sentido si se configura y presenta como una forma de consumo cultural no solo colectivo, sino masivo. Sí, por supuesto, jamás volverá a ser masivo en el sentido en el que lo fue en la Atenas clásica o en el Madrid del siglo de oro; y su carácter masivo, incluso en el mejor de los casos, siempre resultará irrisorio en comparación con la audiencia de las opciones culturales que se difunden y consumen a través de redes digitales. Pero, insisto, solo adquiere pleno sentido si se formula y configura *como si* se dirigiera al conjunto de la sociedad y si alcanza, al menos, a un *conjunto significativo de ciudadanos congregados de manera colectiva* en un espacio destinado a tal fin. Y nada de esto es posible si no consigue que un número creciente y suficiente de ciudadanos integre de manera habitual la asistencia al teatro entre sus opciones de consumo cultural. Sin ello, este carecerá de *relevancia social* y su mantenimiento tendrá más que ver con la conservación del patrimonio que con la necesidad de potenciar una forma viva de expresión cultural.

Por otro lado, el hecho mismo de que interese y atraiga de manera activa a un número significativo y suficiente de ciudadanos será siempre una de las razones primordiales —aunque no la única— para justificar que el Estado le consagre un volumen también suficiente y razonable de recursos públicos; para que merezca la pena su consideración como objeto de políticas culturales y de desarrollo industrial; y para conseguir de una vez por todas su inclusión normalizada en el sistema de enseñanza.

Apuntemos brevemente que, cuando se hacen consideraciones sobre este particular, es frecuente escuchar que la creciente digitalización de los consumos culturales hace inviable un incremento sustancial del público que acude a los espectáculos en vivo, por lo que estos no tendrían

[11] Baumol, William y Bowen, William: *Performing Arts: the Economic Dilemma.* Cambridge (Mass.): 20th Century Fund, 1966.

[12] A esto hay que añadir que resulta ilusorio suponer que las dotaciones presupuestarias dedicadas a la cultura en general y a las artes escénicas en particular volverán automáticamente al nivel existente antes de la crisis —que, por otro lado, tampoco era como para irse de vinos— una vez que esta resulte superada. No solo no hay motivo alguno para suponer que esa «vuelta a atrás» sea inevitable, sino que cabe considerar exactamente lo contrario. Al fin y al cabo, las Administraciones públicas ya han «descubierto» que se pueden recortar drásticamente esos presupuestos o no pagar los «cachés» contratados a las compañías sin que, en el fondo, pase gran cosa, como no sea una lógica sucesión de declaraciones públicas de los afectados que rara vez supera las barreras de los medios especializados y que resultan notablemente amortiguadas en el marco general del «hay que ver lo mal que está todo». Por otro lado, aun cuando esa ilusión no fuera tal, recordemos que las previsiones más optimistas sitúan actualmente en dos o tres años la salida de la crisis, por lo que, en el mejor de los casos, muy «largo me lo fiáis, don Juan»…

[13] Lavoie, Marc. *La economía postkeynesiana.* Barcelona: Icaria Editorial, 2005.

otro destino histórico que sufrir una inexorable y paulatina sangría de espectadores. Son argumentos que recuerdan poderosamente a los que se esgrimen acerca de la inevitable muerte del libro impreso a manos del libro electrónico. Pues bien, si algo reflejan las limitadas estadísticas sobre las pautas de comportamiento sociológico de los ciudadanos respecto del teatro es que estas se han modificado más bien poco en términos estadísticos —para bien y/o para mal— a lo largo de las últimas décadas, confirmando así que los cambios de hábito en el consumo cultural se producen con extraordinaria lentitud[14].

Por otro lado, esas modificaciones (o la falta de las mismas) se habrían producido siempre en ausencia de políticas globales de creación de públicos que pusieran precisamente el acento en el atractivo y carácter diferenciador que tiene la asistencia a una representación en vivo frente a las formas «enlatadas», digitalizadas o virtuales de consumo cultural.

Este último aspecto nos conduce precisamente al tercer grupo de razones que aconsejan una decidida acción para crear públicos y generar demanda: las *estéticas.* Una acción decidida de creación de públicos debiera plantearse como objetivo no solo el incremento más o menos indiscriminado del número de ciudadanos que va al teatro, sino también la difusión de una determinada manera de disfrutar del espectáculo escénico.

En efecto, la asistencia a la representación teatral proporciona, por un lado, un forma específica de placer estético que no puede ser suplida plena y eficientemente por ninguna forma alternativa de consumo cultural; y por otro, una determinada forma, asimismo específica, de conocimiento, en el sentido de que «las obras de arte no solo son materializaciones de valor, sino también maneras de conocer que pueden plantear un reto a nuestras pautas habituales de comprensión del mundo», y de que «las artes no deben tomarse con menos seriedad que las ciencias como maneras de descubrir, crear y ampliar conocimiento»[15].

No otra cosa sugiere en el fondo una de las especialistas en teoría del teatro que más se han ocupado del tema del espectador, Anne Ubersfeld, cuando señala que «el valor didáctico del teatro depende de la constitución de un espacio ordenado en donde pueden ser experimentadas las leyes de un universo del que la experiencia común solo hace visible el desorden»[16].

Así pues, un placer específico y una forma de conocimiento también específica, que constituyen por ello una importante contribución a la conciencia ciudadana y al ejercicio de la democracia, por cuanto que la capacidad de decidir con libertad es directamente proporcional al conocimiento[17].

Por ello, también compete a los propios artistas del sector una elevada responsabilidad en este terreno, por cuanto no resulta de recibo la actitud, contagiada asimismo de «escaparatismo» y de «discurso de producción», que tiende a situar al público como un depositario final, residual y pasivo del proceso de creación, y no como un elemento que debe ser tenido cuidadosa y permanentemente en cuenta a lo largo del mismo.

Pero entramos con ello en terrenos pantanosos que exigen otro tipo de reflexión. Detengámonos aquí expresando la convicción, a modo de resumen, de que *razones económicas, sociales y estéticas obligan a situar al público en el nivel prioritario de la preocupación y la acción del sector teatral en estos momentos.*

Una convicción que se ve acompañada por otra, y es que los efectos de la crisis económica sobre el sector ofrecen una oportunidad única para realizar un «giro de timón» que —¿por qué no soñar una vez más?— podría dar lugar a una transformación tan radical como benéfica de nuestro sistema teatral.

Insistamos en una reflexión anterior: si ingenuo es pretender que esta transformación del sistema teatral es posible, no menos ingenua es la ilusión de que, una vez superada la crisis económica, las cosas volverán a situarse en el mismo estado —tampoco precisamente envidiable— que tenían antes de ella. La historia económica muestra que las crisis, como los tornados, acaban antes o después; pero las cosas jamás vuelven a la misma situación anterior una vez que tales fenómenos han terminado.

Esta constatación debería ser acicate suficiente para conseguir que los cambios en el sistema no sean «algo que nos pase», sino algo que nosotros hagamos que pase. El lector tiene derecho a preguntarse cómo conseguirlo. Pero eso, como advertía el Mago de Oz, «es el famoso caballo de otro color»… ■

---

[14] Por mencionar una referencia reciente, el interesante análisis contenido en el libro de Antonio Ariño *Prácticas culturales en España* (Barcelona: Ariel, 2010) concluye que parece haberse producido un incremento de la extensión social de la asistencia al teatro y la acentuación de algunos rasgos de su perfil sociológico, al tiempo que un cierto retroceso en la frecuencia de su consumo, si bien cabe advertir que las estadísticas estudiadas en él no cubren un período suficientemente dilatado de tiempo. Si el lector tiene la paciencia de consultar otras encuestas, como las promovidas por el INAEM, la SGAE, la Red, etc., en fechas bastante dispares, comprobará que, dentro de la prudencia a la que obliga el hecho de que en ellas se utilizan diferentes parámetros metodológicos, los rasgos sociológicos que caracterizan la asistencia al teatro no se han modificado de manera decisiva en las últimas décadas.

[15] Armstrong, P. y Goodman, N., respectivamente, citados en Trancón, Santiago. *Teoría del teatro.* Madrid: Fundamentos, 2006.

[16] Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral.* Madrid: Cátedra, 1989.

[17] Cito de memoria y tomo «prestada» esta reflexión de Gual, Joan Maria. *A mayor honra y gloria o el más tonto hace relojes,* ponencia presentada en el XV Congreso de la ADE (Cáceres, octubre 2010) y aún no publicada en el momento de escribir estas líneas.