

Episkenion 1 (junio 2013)
nunca es siempre en teatro

Nota preliminar

Como se ha indicado en el prólogo, es intención de *EPISKENION* publicar en un sección, llamémosla, hemerográfica, artículos que consideramos esenciales para una mejor comprensión del teatro español actual y que por múltiples razones no son muy accesibles a las nuevas promociones de investigadores y de interesados por el hecho teatral.

El primer artículo seleccionado para ello es el texto de una ponencia que el dramaturgo Rodolf Sirera leyó en unas jornadas celebradas en la Universitat de València hace ya la friolera de veinte años (semana arriba o semana abajo). En él, Rodolf Sirera enhebraba sus reflexiones al hilo de una situación coyuntural muy precisa: la crisis económica que se cebó con la sociedad española tras los fastos del 1992. Una situación que, ciertamente, guarda muchos puntos de contacto con el momento que atravesamos en la España del 2013 (aunque, comparadas ambas, la de 1992-1993 parezca casi de broma). Es, pues, dicha crisis la que lleva al autor a reflexionar, lúcida y desapasionadamente, sobre el agotamiento de un modelo, el del *teatro público* llevado a su máxima expresión: grandes infraestructuras, montajes esplendorosos, etc.

Las reflexiones, cargadas de sensatez, de Rodolf Sirera tienen, por cierto, un valor testimonial particularmente relevante: en el momento de elaborarlas acababa de dejar su puesto como *Director gerente* del Teatro Principal de València, integrado a su vez en el entramado del teatro público valenciano dependiente de la Conselleria de Cultura y Educación de la Generalitat valenciana; entramado más conocido como *Teatres de la Generalitat valenciana*. Ha quedado, pues, en libertad para poder reflexionar con objetividad y, sobre todo, con conocimiento de causa, sobre los pros y los contras de un modelo que él había contribuido decisivamente a poner en pie desde su puesto de director del *Programa de Música, Teatre i Cinematografia* de la Generalitat, cargo que ocupó entre 1984 y 1988. Es importante tener en cuenta este dato para entender que las críticas que aquí se hacen al modelo de teatros públicos no son fruto de la

frustración o el resentimiento, sino consecuencia del día a día de su labor en la administración autonómica. O para decirlo con otras palabras: no es el resultado de una mirada *externa* sino de un análisis hecho desde dentro y, sin lugar a dudas, hecho con pleno conocimiento.

Y una reflexión de cierre: pasó aquella crisis pero, por lo menos en el panorama teatral español, no se aprendió la lección y los sucesivos responsables de los teatros públicos no debieron de tomar nota de lo acontecido, sino que se apresuraron más bien a seguir transitando unos caminos que ya en su artículo de 1993 Rodolf Sirera consideraba que no llevaban a ninguna parte. No hará falta que digamos (o eso esperamos por lo menos) que para cuando eso ocurrió —volvió a ocurrir, más bien— Rodolf Sirera ya había abandonado la administración pública (en 1995, en concreto), en coherencia con su forma de ver las cosas. En cualquier caso, las reflexiones contenidas en este artículo (de título aparentemente, solo aparentemente, anodino) son un excelente, sincero y desinteresado testimonio de unas experiencias que nos tememos que hemos olvidado de una forma en exceso precipitada.

Episkenion 1 (junio 2013)
nunca es siempre en teatro

Teatro español: 1978-1992*

Rodolf Sirera
Universitat de València

En los últimos tiempos, cuando se habla de teatro en España —en España entendida como conjunto, o en cualquiera de sus comunidades autónomas— acostumbra a ponerse el acento, y cada vez con mayor intensidad, en una serie de factores que tienen poco que ver con la literatura dramática. Lo cual no hace sino intensificar la especificidad del teatro y más aún cuando, en este seminario¹, se le considera al lado de otras ramas de la literatura. En novela, en poesía, pese a que se tenga muy presente el contexto histórico, político, económico en que cada hecho literario se produce, así como los mecanismos de difusión con que se cuenta, sus limitaciones, sus contradicciones, etc., no dejan de constituirse estas consideraciones en un acompañamiento, algo que, al fin y al cabo, no oscurece el análisis de la materia artística, ni mucho menos, como veremos que ha acabado sucediendo en el teatro, donde la sustituye, incluso.

Y no se trata sólo, desde luego, de la vieja disquisición acerca de la literatura dramática, que es una cosa, y el hecho teatral otra, bastante distinta y, por supuesto, más compleja. En otras palabras: ya sabemos que no podemos estudiar a Valle-Inclán como modelo teatral de una época, porque, desde el punto de vista de la transmisión de su obra, su contacto con el público, su incidencia en la evolución de la escena española, es todo ello muy limitado; en otras

* Publicado por primera vez en Diablotexto, Revista de Crítica Literaria, del Departamento de Filología Española de la Universitat de València, 1 (1994), pp. 41-49

1. La ponencia leída por Rodolf Sirera lo fue en las *Jornadas sobre creación literaria y práctica crítica en la España de los 90*, celebradas entre el 25 y el 29 de enero de 1993 en la Facultat de Filologia de la Universitat de València, con organización del Departament de Filologia Espanyola de esta Universidad. En ella participaron numerosos críticos y creados, entre los que destacaremos Juan Carlos Suñé, José Luis Falcó, Joan Oleza o Luis García Montero. Por lo que hace al teatro, junto a Rodolf Sirera también intervino José Monleón («Las razones de la crítica») o Fermín Cabal entre otros. Los materiales de dichas jornadas fueron parcialmente publicados en *Diablotexto* n.º: 1 (1993), Universitat de València (Nota del editor).

palabras, se trata de un autor sin éxito, y esa falta de éxito es consecuencia de que Valle propone un teatro distinto al que gusta en su momento, y el teatro que gusta en su momento es tal y tal, y ello se debe a esta y a esta otra causa... Todo eso, repito, lo sabemos, lo consideramos, lo analizamos, pero, en fin, no nos salíamos hasta ahora de las reglas del juego teatral, manejábamos parámetros teatrales —aunque ya no (o no sólo) de *literatura dramática*—. Porque, y sería ocioso insistir sobre ello, todos sabemos y aceptamos que el *hecho teatral* es algo más complejo que la literatura dramática, y que consiste en la puesta en contacto de una propuesta escénica —de la que el texto dramático suele formar parte, aunque no siempre— con el espectador; propuesta escénica que sintetiza el director pero en la que participan otros elementos, de entre los cuales el principal, propio e intransferible del teatro, es la interpretación, el arte del actor, el actor mismo.

Pero es que hoy, cuando hablamos del teatro actual, no basta ya con lo que acabamos de exponer. Hablar de teatro es hoy hablar de otras muchas cosas; hemos de entrar forzosamente en terreno de la *producción* —proceso económico, material— de ese hecho teatral, en tanto que esa producción (los medios con los que cuenta, quien los aporta, el régimen económico en que se realiza, a quien se destina, qué beneficios y de qué tipo se obtienen o no se obtienen en cada caso, etc.); todo ello determina en gran medida el tipo de teatro que se hace, qué línea va a seguir en el futuro, qué relación o intercambio establece con el público, etc.

Y ello es así porque el teatro, entendido como *negocio*, ha dejado de ser un *negocio a dos* —empresario y espectador— para convertirse en un *negocio a muchos* —o a todos—, en tanto que hoy por hoy el empresario individual ha sido en gran medida substituido por el empresario institucional. Y, en tanto que institución, ya no es uno quien produce, sino *todos*, puesto que con dinero de todos es como se llevan los espectáculos a escena.

Se habla, por tanto, mucho de teatro —pero no de teatro / texto literario, ni siquiera de teatro / puesta en escena— sino sobre todo, o casi exclusivamente, de teatro / producción, es decir, de *teatro / dinero*, el coste del teatro. Y esto se ha intensificado ahora, especialmente, en plena resaca del 92, el año quizá *más lleno de teatro* que ha conocido la historia de España en las últimas décadas;² casi me atrevería a decir en el último medio siglo. Y es que parece indudable que el 92 —los fastos «espectaculares» del 92 (saturación de teatro, pero también de *lo teatral*: la teatralización incluso de nuestra propia felicidad colectiva, de ser tan avanzados, tan europeos, tan felices)— el 92, repito, va a constituirse, se ha constituido ya, en un *punto de inflexión* muy significativo en la evolución del teatro español contemporáneo. En cierto modo, podríamos aventurar la hipótesis de que, así como el Teatro Independiente es ya un fenómeno limitado en el tiempo, y que como tal puede ser estudiado, nos enfrentamos también, desde hoy mismo, a un nuevo período, limitado igualmente en el tiempo, si no en su totalidad,

2. Alude aquí Rodolf Sirera no solo a la eclosión de espectáculos teatrales y de espectacularidad en general que se dio en la *Expo 92* y en los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, sino también a iniciativas también con fuerte presencia del teatro como la capitalidad europea de la cultura que ese año recayó en Madrid o, a nivel más modesto, el programa *Música 92* promovido por la Generalitat valenciana. (*Nota del editor*).

puesto que no ha concluido, sí por lo menos en la primera fase, la de su implantación y desarrollo. Me refiero, claro está, al teatro público.

La evolución del teatro español es, hoy, por encima de todo, fruto de la evolución de la sociedad española, no elemento determinante, provocador o catalizador de cambios en la sensibilidad, como lo pudo ser el estreno de *Don Álvaro* o de *El nido ajeno*; podríamos decir incluso que, hoy en día, el teatro ni siquiera alcanza a dar testimonio puntual de los cambios que en la sociedad aceleradamente se producen; simplemente se limita a ir a remolque de los mismos, tratando de adaptarse a ellos sobre la marcha. Ni siquiera las leyes del mercado llegan a influir directamente en el teatro español: ello se debe a que, en los últimos años, ha aparecido un elemento nuevo, *interpuesto* entre el hecho teatral y el espectador; un elemento nuevo que ha mediatizado, reelaborado las demandas, o ha creado o impuesto otras. Al principio, indudablemente, con la mejor de las intenciones. Luego, quizá no tanto.

Hablo, claro está, de las instituciones —gobierno central, gobiernos autónomos, administraciones provinciales, municipales, etc.—. Las instituciones, durante la última década, han determinado —han *dictado*, en muchos casos— el teatro que se debía hacer o ver en este país. Y digo que han dictado o determinado, porque las estructuras económicas del teatro español han evolucionado de tal manera en los últimos años que, parafraseando la conocida máxima cristiana, podríamos decir que, hoy, *fuera de la iglesia* —es decir de las instituciones— no hay salvación. O sea, no hay teatro —o *no ha habido*, al menos en los últimos años, *teatro*—.

Esto, claro, no es así exactamente; se trata de una exageración retórica pero que, pese a todo, refleja bastante bien la realidad del teatro español reciente. Quiero decir que las instituciones o, dicho de otra manera, el profundo cambio producido en la estructura económica del teatro español desde 1978, con la aparición primero de los teatros públicos o institucionales, las unidades de producción periféricas después, y todo ello acompañado de una fuerte inversión en infraestructura —compra y acondicionamiento de locales, creación de redes regionales y nacionales de exhibición, etc.—, las instituciones, repito, se han convertido, de un modo u otro, en el *primer empresario teatral* del país.

Ello ha traído como consecuencia que, al menos en las primeras fases de este proceso, se haya actuado, generalmente con buena intención pero con notable impericia, ignorando —cuando no despreciando— los intereses o las apetencias de otros elementos o factores que participan también, y a veces de forma muy destacada, en el juego teatral. Y no hablo, claro está, sólo de los autores, y hago mía una reciente afirmación de César Oliva, que han dejado de ser la figura imprescindible que hasta el momento eran en el fenómeno teatral. Hablo también del empresario teatral privado que, puesto en una tesitura económica cada vez más adversa, se ha visto obligado a entrar en la rueda, a veces infernal, de las subvenciones para poder sobrevivir (es decir, competir con el producto teatral fabricado, sin reparar en costes, por las instituciones), con lo cual han acabado siendo también, en gran medida, las instituciones quienes determinaban —y muchas veces sólo en función de las manías del político que había de concederlas, o del gestor, o de los compañeros profesionales del que solicitaba. Que

«asesoraban» y habían de proponer las subvenciones— el tipo de teatro que la iniciativa privada podía llevar a cabo si deseaba contar con ese apoyo.

Pero estamos hablando también, o sobre todo, del público, con lo cual ligamos con lo que decíamos al principio. Las instituciones —y el teatro subvencionado, en gran medida— se han movido durante estos años prioritariamente en el terreno del *teatro que hay que hacer* (o del que *a mí* —que soy el que tengo el teatro— *me gustaría hacer*) y si este teatro al público no le gusta o no le interesa, peor para él.

Tampoco es tan sencillo, claro está. El público español, de todos es sabido, ha sido siempre mayoritariamente un público conservador, acomodado, mayoritariamente también *inculto*. Ese público, impermeable a cualquier tipo de cambio, perdió conexión con el teatro en la época de la transición, muchas de cuyas propuestas —de las propuestas que entonces se ofrecían: permisividad erótica en la escena comercial, agitación política en la escena independiente, planteamientos estéticos innovadores desde el punto de vista de la autoría, teatro colectivo, etc.— les resultaban extrañas o rechazables.

La retracción de ese público, el inevitable envejecimiento y su no sustitución por una nueva generación de espectadores —o, cuanto menos, su no inmediata sustitución— produjo una disminución numérica alarmante, un nuevo factor, negativo, a añadir a los expuestos y que se hizo especialmente evidente a finales de la década de los 70 y principios de la de los 80. En estas circunstancias, las instituciones, que habían asumido ya su condición de motores de una hipotética —más idealizada que contrastada objetivamente— renovación teatral, propusieron una línea de *teatro de calidad*, destinada a incorporar a la cultura escénica española los nombres fundamentales de la dramaturgia universal y autóctona, todo ello en montajes de indudable calidad y realizados con recursos materiales considerables.

De esta línea, claro está, quedaban excluidos los autores españoles vivos, fundamentalmente porque habían cometido la imprudencia de no morir a tiempo. Los mayores, porque no hacían nada más que recordarnos su lucha contra el franquismo y aquella época de nuestra historia —sobre todo tras el 23 de febrero de 1981— cuanto antes olvidada, mejor. Así que se pagaron algunas *deudas* a la fidelidad —por *deudas*, no por convencimiento de que el teatro de estos autores tuviese ningún interés (estrenos de autores realistas —Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez—, del propio Alfonso Sastre, etc., y al lado de ello, se mantuvo inexplicablemente fuera de esta estructura, como exclaustrados, a determinados autores que se consideraban incómodos, desfasados —como Buero—, demasiado críticos o muy minoritarios —como Nieva—). Y una vez pagadas, se excluyó casi totalmente el teatro español contemporáneo de los teatros públicos, con la excepción, claro está, de García Lorca, Valle-Inclán y pocos más. Desde luego, los autores más jóvenes, los nacidos tras la guerra civil —los de la generación del llamado teatro independiente— tuvieron casi todos ellos su oportunidad; se demostró que la mayoría de ellos no interesaban al público, y que si interesaban, era casi siempre por motivos ajenos al texto —el director, la puesta en escena, los actores—, y acabaron también por quedar fuera de las programaciones. Y para los autores más jóvenes, quizá los más avanzados estéticamente, se crearon pequeños *ghettos*, donde experimentarían sin hacer mucho ruido.

Un repaso apresurado al teatro de estos últimos quince años —considerando el marco histórico que antes desentrañábamos, y el hecho de la confluencia de tres generaciones de dramaturgos— podría llevarnos a la constatación —ante la imposibilidad de profundizar más en el tema— de los siguientes datos:

Como señalamos antes, el teatro del texto —el autor— ha perdido presencia en la escena española. Los lenguajes no textuales han alcanzado un gran desarrollo y sus productos han conectado con sectores muy amplios de público; mejor dicho, han generado un conjunto muy amplio de nuevos públicos —y en este proceso es destacable la intervención de grupos catalanes, que han logrado así superar las barreras restrictivas del idioma—, públicos que, en contrapartida, se sienten alejados y extraños frente al teatro de texto.

El teatro de texto ha sido desarrollado por los centros públicos de producción que han acabado decantándose por el *gran repertorio universal* —y español, aunque en menor medida—, textos acreditados que permiten, además, desarrollar puestas en escena espectaculares y poco comprometidas —o cada vez más conservadoras— desde el punto de vista estético.

Los autores españoles vivos han estrenado en general poco, y no parece que, por ahora, vaya a modificarse la tendencia; de aquí que sean ya varios los autores que comiencen a participar en proyectos de producción y/o puesta en escena generados en el campo de la iniciativa privada, de una iniciativa privada de nuevo cuño, de la que hablaremos más adelante.

Parece que, en general, los autores de la primera generación de la posguerra —con excepción quizás de Nieva y pocos más— hayan agotado su capacidad de ofrecer propuestas, si no innovadoras, sí, cuanto menos, atractivas. Los últimos estrenos de Buero resultan, al respecto, bastante ilustrativos.

Los autores de la segunda generación, la llamada del *teatro independiente* —en especial Benet i Jornet, Alonso de Santos, Cabal o Sanchis Sinisterra— han dado a conocer durante estos últimos años una serie de obras que denotan la madurez alcanzada, una vez liberados ya de las servidumbres que el compromiso de la lucha contra el franquismo imponía. Estas piezas recurren a géneros y formulaciones muy diversos, aunque, en general, presentan raíces realistas, que son deformadas o matizadas en la práctica por el recurso a formas populares —el sainete, la farsa— o la inclusión de elementos irracionales, a veces misteriosos e inquietantes.

De la última generación se consolidan en los últimos años algunos nombres muy característicos —quizá Sergi Belbel sea el más conocido— en los que es notable (se trata de autores que han desarrollado su escritura sin la carga política con que tuvieron que pechar sus inmediatos antecesores) la influencia del teatro europeo contemporáneo, en especial Beckett, Bernhard, Heiner Müller, Koltès, y algunos autores norteamericanos de las últimas décadas.

Pero el teatro de estos últimos años, insistimos, ha sido un teatro esencialmente «institucional», en el que, como decíamos antes, la dramaturgia española contemporánea ha tenido una presencia limitada. Un teatro exclusivamente de *ilustración*, cuyas características y evolución resume muy bien César Oliva en un artículo reciente: «Desde 1982, con la entrada de la izquierda en el poder y la perspectiva de entrada en la Comunidad Económica Europea [...] la carrera hacia la brillantez del teatro fue en aumento, de la misma manera que lo hacían los

presupuestos, tanto los centrales como los autonómicos. También en las regiones el teatro pasó a utilizarse como artículo de lujo, con el que se podía hacer cultura de la mejor ley. Y de ello se benefició el mismo teatro, pues el público, reticente hacia la escena progresista pero muchas veces zafia de los últimos años, volvió a llenar las salas cuando éstas proporcionaron espectáculos maravillosos y nada inquietantes. No es difícil afirmar que los primeros años de gobierno socialista sirvieron para elevar el arte escénico a la categoría de hecho cultural del estado, aunque haya sido a costa de producir una alta inflación de costos, y haber hecho imprescindible una siempre discutible política de subvenciones. Pasado el tiempo, la falta de convicción que la sociedad mostraba ante el teatro, más allá de considerarlo un prestigioso artículo de lujo, ha hecho que el arte de la escena camine [hoy, diez años después] hacia una peligrosa indiferencia.»³

Indiferencia por parte del público: falta de convicción y también —¿y por qué no decirlo?— una cierta irritación por parte de las instituciones. Y en medio de todo ello, el autor, abandonado y en pleno desconcierto. Malos tiempos, pues, para la literatura dramática en España: de una parte todos los factores apuntados; de otra, los acelerados cambios que la propia materia escénica ha sufrido en los últimos tiempos. Los espectáculos se comprimen, son cada vez más cortos; lo visual presiona —o, por lo menos, ha presionado— sobre lo verbal, con mucha fuerza (quizá hoy —y significativamente Cataluña representa también en esto la vanguardia— parece que comienza a invertirse la tendencia); se buscan fórmulas ligeras que, pese a que lo que se plantee pueda ser más o menos trascendente, evite, como quien huye de la peste, el fantasma del aburrimiento, fantasma que planea, cada vez con mayor insistencia —la vida, el ritmo de la vida es cada vez, también, más acelerado, menos proclive a la pausa o a la reflexión— sobre cualquier propuesta teatral, más aún sobre aquéllas que utilizan el texto literario como punto de partida.

Y también, y repito, una cierta irritación por parte de las instituciones. Así no es extraño que comience a hablarse de la necesidad de revisar los modelos de producción, ya que los resultados obtenidos son escasos, limitados. ¿Cómo no serlo con las vacilaciones de muchos directores de teatros públicos, pero también con la falta de perspectiva histórica, la imposibilidad de conseguir la maduración —el tiempo necesario, quiero decir, para la maduración— de una propuesta que, con todas sus limitaciones, en el caso de marchar por el camino correcto no ofrecerá resultados constatables —es decir, no dará constancia de haber cambiado *realmente, en profundidad*, las estructuras del teatro español (las estructuras mentales también, los gustos, la cultura teatral del público español)— hasta pasados muchos años? Y, si esto es así, ¿cómo apostar, pues, por un proyecto a largo plazo? Me decía un político dedicado —aunque parezca mentira— a la cultura: ningún proyecto a más de cuatro años vista, que luego vienen elecciones y, si la cosa sale bien, el mérito se lo lleva el que venga detrás de nosotros. Por tanto, no es de extrañar que hoy, repito, cuando los fastos del 92 se han extinguido definitivamente y, como un decorado de teatro, los hermosos telones pintados han sido bajados del telar de-

3. «El teatro», en Francisco Rico: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 9: Darío Villanueva y otros; *Los nuevos nombres: 1976-1991*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 437-438.

jando al descubierto los muros desnudos, deteriorados, de la escena —estamos en tiempos de crisis económica, ya se sabe— se escuche hablar, cada vez con mayor insistencia, de una necesaria reorientación de la parcela pública del teatro (casi todo el teatro, en pocas palabras) en España. Lo más preocupante, sin embargo, es que los criterios que comienzan a barajarse actualmente no enarbolan solamente la bandera de la austeridad o de la reflexión —cosa que sería perfectamente comprensible— sino que pretenden dar, y desde las mismas instituciones, un verdadero *golpe de timón* a este sistema.

En otras palabras: *reprivatizar*, como hizo Margaret Thatcher en Inglaterra con las empresas públicas que habían nacionalizado años atrás los laboristas (pero, curiosamente, *no con los teatros institucionales británicos*, aunque sus presupuestos se vieran obviamente recortados). O, más que privatizar, *reorientar* las propuestas, con el objetivo primordial de *recuperar* la mayor parte de la inversión a través de la taquilla. Lo cual estaría bien si trajera como resultado una simplificación de las puestas en escena, verdaderamente monumentales —y tremendamente costosas— en los teatros públicos en la última década, el fin de algunos abusos y de muchos caprichos de directores, actores, escenógrafos, en una palabra, una *simplificación* que redundara en una esencialización estética del teatro que, por otra parte, estaría en sintonía con la corriente de recuperación del texto dramático —la palabra del autor— que se detecta desde hace algún tiempo en el teatro europeo, muy especialmente en el francés y el alemán. Y, entre paréntesis, sin que ello significara la retirada de los apoyos institucionales a propuestas estéticas mucho más arriesgadas en el campo de la experimentación teatral, cuyas respuestas de público serán siempre limitadas, pero el mantenimiento de las cuales —de estas líneas abiertas de investigación— es absolutamente necesario para asegurar la renovación de la escena española y equilibrar cualquier tendencia a la rutina y el encasillamiento.

Sin embargo, no parece que las cosas vayan a moverse en esa dirección. Lo que se está oyendo decir, sobre todo, es que hay que obtener público *a cualquier precio*; lo cual no quiere decir que yo esté defendiendo lo contrario, un teatro *sin público*, ni mucho menos, o que considere incompatible el éxito con una propuesta teatral interesante: la obtención del éxito —o no— forma parte del misterio —y, por lo tanto, de la fascinación, del juego— del teatro y, en general, de las demás artes del espectáculo. El peligro reside en que *sólo importe el público*, el éxito de público, quiero decir, para lo cual, en vez de tratar de buscar ese equilibrio y ese desarrollo progresivo, coordinado, del público con el teatro, se abandone este último a la mera repetición de fórmulas que han funcionado bien en un momento determinado, lo cual no quiere decir que mañana mismo sigan funcionando igual, y se haga regresar la escena española a los tiempos en que el *dictado del empresario* —es decir, la obtención de beneficios económicos *como fuera*— constituyese la única ley, la única norma, pero sin haber devuelto *de verdad* el teatro a manos de la iniciativa privada (que hoy, por otra parte, se ha desilvestrado bastante con respecto a la de hace treinta años), sino jugando, desde la iniciativa pública, con los recursos de la iniciativa pública, en el terreno de la privada, de la escasa privada que todavía se mantiene. Es decir, *invadiendo su terreno y compitiendo deslealmente*, al fin y al cabo con ella.

Porque, además, por otra parte, es indudable que la iniciativa privada española, la que hoy resiste —escasa no sólo por la presión de la pública: su retracción ha sido consecuencia inevitable de la retracción que el hecho teatral ha conocido en la sociedad española desde los años 60 en adelante (un dato comparativo muy revelador de 1990 en Francia, uno de los países occidentales de mayor inversión pública en teatro —cerca de 50 teatros públicos, entre nacionales, centros dramáticos y centros regionales—: un 75 % de los espectadores parisinos asistieron a espectáculos ofrecidos en salas privadas)—; esa iniciativa privada, decía, o, al menos, una parte muy importante de ella se organiza hoy en torno a fórmulas y propuestas empresariales bastante más dinámicas que las de la generación precedente: cooperativas, comunidades de bienes, pequeñas sociedades integradas por autores y directores de escena, empresarios independientes que unen trabajos de producción teatral a muchos otros servicios requeridos por la creciente complejidad de la escena contemporánea, etc. En estas empresas, que se esfuerzan en conseguir un equilibrio entre propuestas, como mínimo no *contradictorias* con sus propios gustos e intereses artísticos, y el hecho de que sean a la vez capaces de conectar con públicos más amplios, es donde hoy se encuentra lo más dinámico de la profesión teatral. Pero, además de estas propuestas —apoyadas normalmente con dinero público, pero en las que ese dinero público no constituye casi nunca la fuente principal de financiación— la experiencia ha demostrado que las producciones institucionales resultan más económicas y rentables cuando son gestionadas a través de empresas privadas: formas de coproducción, producciones delegadas, distribución, etc.

Es decir, que parece razonable iniciar un proceso de *reorganización del espacio teatral*, pero no desde la imposición del más poderoso, no a golpe de decreto sino a partir de la propia realidad de la escena española actual, sin renunciar por ello al compromiso asumido hasta ahora por las instituciones de contribuir a mejorar el nivel de nuestro teatro, ayudando, entre otras cosas, a formar nuevas generaciones de espectadores más sensibles, más cultos y cada vez más exigentes.

En otras palabras, entre el blanco y el negro, entre el todo y el nada, entre la estatalización total, burocrática y dirigista y la privatización autoritaria y despiadada, existe un amplio territorio de juego, que debe ser explorado con conciencia y rigor por todas las partes con el fin de sentar las bases, de diseñar las líneas maestras del teatro español de los 90; un teatro, sin duda, más interesante, más creativo, más preocupado por el público —sin estar sometido ciegamente a sus apetencias— y por el tiempo y la circunstancia en que aparece que el que le ha precedido en ese largo período que, arrancando de la transición política ahora mismo expira.