

TEATRO ESTABLE/TEATRO ITINERANTE (UNA FALSA OPOSICION)*

Fermín Cabal

Durante los últimos años y, sobre todo, a partir de 1974 con la publicación de «Teatro, realismo y cultura de masas» —volumen que reunía una serie de artículos aparecidos antes en la prensa—, Juan Antonio Hormigón ha venido defendiendo con particular tenacidad sus ideas acerca de la necesidad de un cambio total en la política teatral de nuestro país. La creación de centros dramáticos estables como instrumentos de una política de descentralización y popularización del teatro es la tesis básica de sus trabajos teóricos que ha prodigado incesantemente tanto en la prensa como en ocasión de las escasas reuniones de profesionales que han venido sucediéndose.

Paralelamente el llamado Teatro Independiente Profesional, a medida que ha ido consolidando sus estructuras internas de producción y sobre todo los canales de distribución de sus espectáculos, ha ido plasmando en la práctica un esquema de alternativa teatral: compañías itinerantes que recorren un circuito alternativo, que, con todas sus insuficiencias, ha venido a ser hasta hoy la única realidad operante frente al esquema tradicional en nuestro teatro.

Es innegable que entre las tesis de Hormigón y las del Teatro Independiente (TI) hay diferencias sustanciales, pero es importante señalar que en sus puntos de partida existe un acuerdo básico. El diagnóstico sobre los males que aquejan al teatro español es común. El TI *«parte de la constatación de la existencia de una auténtica discriminación cultural para la mayoría de los españoles, basada en dos puntos fundamentales: Clasicismo y Centralismo, resultado de largos años de política cultural antidemocrática ejercida por la Administración»*¹. Descentralización y Popularización íntimamente unidas son por tanto los remedios más fiables para el TI. La postura de Hormigón es similar: *«todo el proceso de descentralización peninsular se apoya en la génesis no sólo infraestructural de la diseminación, sino también en la búsqueda de un público espectacular de base popular»*². A pesar de esta coincidencia inicial estratégica, las dos concepciones parecen enfrentarse inmediatamente en el plano táctico en cuanto a la valoración de cuál ha de ser el

* Escrito en Octubre de 1977. Publicado en «Pipirijanina». N.º 27 (2.ª época). Junio de 1978.

instrumento óptimo para llevar a cabo esa Descentralización-Popularización que constituye su objetivo común.

Para Hormigón, la solución ideal está en la creación de una serie de «Centros Dramáticos Estables» (CDE) diseminados por todo el país de una forma racional e impulsados desde arriba, desde el aparato de la Administración Pública, por una política cultural democrática. Algo que hasta ahora ha estado ausente de la vida política española.

Para el TI la solución estaría en la consolidación de las compañías autogestionarias existentes que constituyen *«una alternativa global a la concepción mercantilista de la actividad teatral al uso, tanto desde el punto de vista de la producción del espectáculo como de su distribución»*³.

Aparecen así como dos caminos esencialmente distintos: la creación del CDE y el desarrollo del movimiento profesional del TI. Poco a poco la polémica va tomando cuerpo y las posturas parecen radicalizarse y volverse excluyentes. O CDE o Compañías Independientes (itinerantes) con lo que se llega a una dicotomía mecánica que carga de confusión cualquier alternativa que trate de formularse.

HASTA DONDE LLEGA EL ACUERDO

Si comparamos las estructuras ideales de ambos tipos de compañías, encontraremos notables similitudes en la mayor parte de los aspectos.

En primer lugar, el núcleo del CDE lo constituye una compañía estable cuya organización y funcionamiento no difiere esencialmente de lo que es habitual en el TI. En palabras de Hormigón esa compañía estable es *«una formación de hombres de teatro que trabajan en equipo, de forma continuada, sin modificar su núcleo central, sometiendo a la disciplina colectiva de anulación del divismo como pilar del teatro. Se apoyan en una concepción del mundo y una teoría dramaturgica similares, utilizan un mismo método de trabajo, investigan en una dirección e incorporan a sus tareas toda la responsabilidad social o histórica del hombre de teatro»*⁴. En realidad no hay aquí nada nuevo respecto a lo que vienen practicando las compañías independientes. Trabajo a largo plazo y en equipo, sometimiento a la voluntad colectiva expresada a través de la asamblea de grupo, investigación sobre la metodología de trabajo, etc., son constantes aceptadas por la totalidad del TI.

Por otra parte, el trabajo de la compañía estable como de la independiente no se agota en la mera actividad profesional sino que pretende transformar la relación habitual entre el productor y el consumidor de teatro buscando un «nuevo público», que ha de servir de soporte a su actividad teatral y sin el que su trabajo no sería posible. Y en esta labor de vinculación a un público popular tanto para la compañía estable como para la independiente todo vale, de modo que la primera no se ceñirá exclusivamente a su sala habitual y la segunda no tendrá inconveniente en acceder a un local estable para hacer temporada.

UNA DIFERENCIA IMPORTANTE

La diferencia más gruesa que aparece en un primer examen está en el régimen de propiedad de los medios de producción. Los cooperativistas de una compañía independiente son co-propietarios, o más bien cusufructuarios —la titularidad de la propiedad la detenta «el grupo»— de los medios de producción, mientras que los trabajadores de la compañía estable no constituyen una cooperativa sino que son «personal contratado», limitándose su capacidad de «autogestión» a administrar los bienes que, por diversos conceptos, se integren en el patrimonio de la compañía.

Sin embargo, esa diferencia en la práctica se ve muy atenuada. Una vez asignados a un CDE determinados bienes, el trabajador de la compañía estable se encuentra en una situación similar a la del TI pues, en ambos casos, el ejercicio del poder recae sobre el colectivo y en ese sentido (como miembro del colectivo y siempre según el proyecto teórico de Hormigón) puede decirse que tiene un cierto poder sobre ese patrimonio, que lo co-gestiona y que se aprovecha de sus frutos.

La diferencia fundamental entre los dos tipos de compañías se concreta en el distinto alcance del control de esos medios de producción en uno y otro caso. La compañía independiente es básicamente una organización «productora», mientras que la compañía estable es una organización «productora-distribuidora». La posibilidad de controlar su propia sala de exhibición en este último caso, permite indudablemente avanzar con más rapidez en la convocatoria de ese «nuevo público».

TEATRO INDEPENDIENTE NO ES IGUAL A TEATRO ITINERANTE

Llegados a este punto y visto que la principal diferencia entre compañía estable y compañía itinerante está en la posesión o no posesión de una sala de exhibición, se hace necesario atajar la confusión verbal que lleva a identificar como sinónimos los términos teatro independiente y teatro itinerante.

El fenómeno de la conversión en itinerantes de la totalidad de las compañías independientes tiene que situarse en el contexto histórico de su transformación en compañías profesionales.

En un primer momento los TI, que no estaban sometidos a las exigencias de la profesionalidad (se entiende el término «profesionalidad» en el sentido más vilmente mercantil, de hacer del teatro su fuente de subsistencia), se planteaban su trabajo en el ámbito regional, como una tarea de animación cultural descentralizadora. Incluso los grupos de TI que se formaban en las grandes capitales buscaban en los barrios extremos el «nuevo público popular» que justificara su existencia desde ese punto de vista «moral».

Con el paso del tiempo, una parte de estos TI dirige sus esfuerzos hacia la profesionalización pensando que una mayor dedicación le permitirá avanzar técnicamente. El paso no es fácil. Conlleva grandes inconvenientes. El primero de todos:

la dependencia del mercado. Sin subvenciones de ningún tipo, en la casi totalidad de los casos; hostilizadas por la barbarie fascista y abandonadas a sus propias fuerzas, un pequeño número de compañías independientes empieza a levantar un circuito de locales no-comerciales donde llevan a cabo sus representaciones. («No comerciales» en el sentido de excluidos del circuito comercial al uso, aunque en muchos casos mantengan con el público y con las compañías una relación mercantil.)

Entre 1971 y 1973 se generaliza este fenómeno de «profesionalización del TI» y al tiempo se agudiza la crisis de los TI no profesionales, cuya importancia disminuyó debido en gran medida al aumento de la violencia institucional en los últimos tiempos de Carrero Blanco. Desaparecen la mayor parte de estas compañías, sus elementos más válidos se integran en las profesionales. Es en estos momentos cuando se generaliza el carácter itinerante de los TI profesionales, a expensas ahora de ese circuito alternativo que va configurándose. Convertidos en compañías profesionales, los TI se desarraigan y desparraman por toda la geografía del Estado. Si en algún caso subsiste la idea teórica originaria de una necesaria animación cultural «regional», las necesidades económicas impiden que se materialice de forma inmediata.

Hay que recordar que en el año 1971 J. A. Hormigón era consciente de esta necesidad de profesionalización cuando escribía: *«Es necesario que el TI se plante a muy corto plazo la consecución de uno de sus objetivos: su profesionalización, inicie resueltamente el camino de la profesionalidad, con lo que eso entraña, y siente las bases de un profesional de nuevo tipo... El camino de la profesionalidad debe, sin embargo, situarse en el difícil equilibrio que permita y asegure la supervivencia, pero siga libre de todas las lacras del teatro-negocio, del «star-system», de las condiciones de trabajo impuestas por el comercio»*⁵. Equilibrio difícil a todas luces e inestable por naturaleza y a nadie puede extrañar que en el curso del ejercicio el TI haya tropezado en muchas ocasiones.

Superada esa primera etapa de crisis de transformación y en muchos casos sin solución de continuidad, se encuentra el TI profesional con una nueva crisis, ahora de crecimiento. A medida que el circuito se extiende y se consolida, es decir, a medida que crece la demanda, se abren nuevas posibilidades y surgen constantemente nuevos grupos, muchos de los cuales no consiguen alcanzar unas condiciones económicas mínimas de supervivencia y se deshacen, dando lugar una y otra vez a nuevas agrupaciones de las que a su vez sólo una pequeña parte salen adelante.

Es en estas compañías «afortunadas» donde se produce una recuperación de las tesis iniciales del TI, afirmándose cada vez más la idea de un trabajo estable (geográficamente) que permita un mayor enraizamiento en el medio social y que, asimismo, permita una mayor racionalización del esfuerzo. Trabajar básicamente en un circuito regional y conseguir su propia sala de exhibición son hoy aspiraciones compartidas por las compañías más fuertes.

Por ello resulta paradójico que en estos momentos de crisis del carácter «itinerante», cuando el TI profesional comienza a plantearse la necesidad de una mayor estabilidad, surja con tanta intransigencia esta polémica.

En un artículo publicado en «Informaciones», J. A. Hormigón exponía su convicción de que el tiempo del TI llegaba a su fin. «*La miseria artística y material que con frecuencia rodea a estos grupos hacen la situación insostenible*»⁶, escribía entre otras cosas. A partir de entonces y durante los dos últimos años se ha desatado una guerra abierta entre el TI y Hormigón en la que a veces se ha enfocado gravemente el objetivo, hasta el punto de que algunos compañeros se han sentido empujados a defender «lo itinerante» teorizándolo como un fin en sí mismo y olvidando que esa característica es el producto histórico de su práctica bajo el fascismo y que de haber crecido en otras condiciones, es posible que esa cualidad no hubiera cualificado nuestro movimiento teatral.

FILOSOFÍA DE LA MISERIA TEATRAL

En la crítica de Hormigón aparece como íntimamente ligado a «lo itinerante» la existencia de una especie de «*filosofía de la miseria teatral*» que, según él, impregna idealistamente la concepción del trabajo profesional de la mayoría del TI. «*El simple hecho —dice— de pensar (o soñar) que el teatro puede autofinanciarse a través de circuitos paralelos, garantizando, desde luego, una vida correcta a todos los trabajadores del teatro, es una buena prueba*»⁷.

¿Existe realmente entre nosotros esa «*filosofía de la miseria teatral*»? En mi opinión esa generalización es abusiva. Por el contrario se da, de forma abrumadoramente mayoritaria, una conciencia lucidísima de la necesidad de avanzar técnicamente, de superar nuestras enormes insuficiencias en todos estos aspectos. El problema radica en cómo hacerlo. Nuestra respuesta ha sido: trabajar a partir de lo que hay, de lo que tenemos y tratar de aprovecharlo al máximo para investigar y progresar. Lo que sí es cierto es que al mismo tiempo hemos desarrollado un orgullo, creo que legítimo, por el resultado de un trabajo realizado en condiciones tan desfavorables, mientras otros, más teóricos o más puros, se lamentaban desde la barrera.

Se duele Hormigón de que «en nombre de la *pureza*», sinónimo de aceptación de los presupuestos del teatro itinerante, se sancionara tácitamente, como corrompidos, manchados, traidores, etc., a todos aquellos que luchan por otras opciones, «*sobre todo si planteaban un teatro desarrollado técnicamente y organizado en el medio social*»⁸. Pues bien, sin regatearle a Hormigón sus méritos —que los tiene en otros aspectos de la práctica teatral— en este terreno es de los que se encuentran detrás de la barrera. Y hay que recordarle que no es en nombre de ninguna «pureza» (que la miseria difícilmente puede permitirse ese lujo) en el que el TI puede sancionar tácita (o expresamente) a algunos profesionales, sino exclusivamente en el de su propio trabajo. Defendemos el derecho de exponer nuestros puntos de vista frente a otras opciones (tan legítimas en principio como la nuestra); el derecho a criticarlas en el contexto del medio social en que vivimos, y llegado el caso, el derecho a combatir las y a denunciarlas. Y así nos enfrentamos al teatro al

uso y especialmente al empresario capitalista (de pared y de compañía) explotador del trabajo asalariado y contribuyente destacado en la tarea de alienación cultural que la burguesía acomete a diario. Nos enfrentamos también (de manera diferente) a las formulaciones gremialistas del profesional «de carné», pieza sufriendo de la vieja maquinaria teatral; y a la ideología del artista «puro» que está más allá de la vida y de la muerte. También nos hemos enfrentado a la política cultural (es decir, a la represión sistemática de la cultura) del fascismo y creo que seguiremos enfrentándonos a la política cultural (es decir, a la prostitución sistemática de la cultura) de la democracia burguesa.

A toda esa gente, que no es poca, nos hemos enfrentado de alguna manera, pero lo que jamás puede decirse es que lo hayamos hecho con *«quienes han planteado un teatro desarrollado técnicamente y organizado en el medio social»*. Nada más lejos de la realidad. Se equivoca Hormigón cuando lo afirma y su error es tan flagrante que a lo peor lleva a muchos a pensar que se equivoca porque le conviene. La necesidad de avanzar técnicamente y de articularse organizadamente en el medio social, es vivida conscientemente por la generalidad del TI profesional.

El problema del nuevo teatro no debiera plantearse en términos de «cómo» o «dónde» hacerlo, sino más bien «porqué» y «para quién». Por eso considero erróneo empecinarse en una polémica superficial sobre «lo estable» y lo «itinerante», cuando lo importante es estudiar de qué manera podremos vincularnos más estrechamente a ese «público popular» de nuestros desvelos.

UN CIRCUITO POPULAR ALTERNATIVO

Como ha dicho Valeriano Bozal *«una cultura popular y democrática no es cosa que el intelectual pueda hacer por sí solo. Necesita interlocutores. Necesita unas condiciones... poder enraizar con la clase obrera, con el movimiento ciudadano popular»*⁹.

El TI ha nacido como respuesta a la imposibilidad de realizar ese «enraizamiento» manteniéndose dentro de los esquemas del teatro comercial al uso. Tal vez el caso de la actividad teatral sea uno de los más claros exponentes de hasta dónde puede llegar la barbarie cultural de la burguesía cuando no se ve constreñida por el marco de la democracia liberal. El resultado de cuarenta años de política teatral fascista es la separación tajante entre las masas populares y el teatro. Reducido éste en su producción y distribución a un círculo cerrado, de casta, se ha distanciado tan profundamente del pueblo que ha desaparecido prácticamente como «necesidad social». No es sólo que la gran mayoría de los españoles no tenga acceso al teatro (por su estructura clasista y centralista) sino que además le tiene absolutamente sin cuidado. Si se prohibiera por Real Decreto el cine, la gran mayoría de los españoles se jugaría el tipo por ver una película clandestinamente. Por el contrario, si se prohibiese el teatro (no sería la primera vez) probablemente, ni siquiera los críticos (y desde luego, ninguno de los ilustres funcionarios y prebendados

de la Dirección General de Teatro y del organismo autónomo de Festivales de España) se atrevería a ir contra corriente.

Por esta razón, lo primero que se planteó el TI fue la necesidad de romper con la concepción mercantilista del teatro comercial, iniciando un movimiento de «ida al pueblo» como medio más eficaz de superar la brecha abierta entre éste y el teatro, lo que implicaba el abandono del circuito comercial (el mercado teatral al uso) y la práctica de otra alternativa donde desarrollar su trabajo. En los primeros tiempos del TI, ese circuito alternativo era apenas un deseo y su continuidad estaba constantemente amenazada, pero a medida que el movimiento democrático se ha desarrollado, las posibilidades han ido en aumento y el circuito se ha ido convirtiendo en realidad. V. Bozal, en el artículo citado, expresa esto con claridad: «A lo largo de su práctica los trabajadores han ido poniendo en pie una réplica del mercado: el desarrollo de las actividades culturales en las barriadas y clubs juveniles, en los organismos profesionales, asociaciones vecinales y de amas de casa, movimientos femeninos, etc..., es decir, el desarrollo de un movimiento cultural de clase cumplía o empezaba a cumplir, la afirmación de cultura popular que durante los años cincuenta se había hecho... Este es un punto importante para el debate ideológico que se inicia. Con el mercado como medio, el intelectual no llegaba a su clase, sino al "público", no se articulaba con su clase, sino con un fetiche comercial, el comprador, con el que a duras penas podía mantener relación alguna. A través de estos embriones de producción cultural —que no suponen, obviamente, la desaparición instantánea y por decreto de la industria de la cultura, sino una opción diferente que puede llegar a ser hegemónica, en la que predomina el valor de uso sobre el de cambio— el intelectual se enraiza directamente, orgánicamente con la clase, alterando así las condiciones mismas de la producción cultural e incorporando al debate ideológico a sectores que hasta ahora permanecían alejados de él»¹⁰.

En lo fundamental este esquema teórico es válido para los circuitos en que se mueve el TI. Sin embargo y con los pies bien puestos en la tierra hay que matizar algunas cuestiones:

a) El circuito del TI profesional es, en realidad, una suma de circuitos particulares, unidos por un denominador común que es su carácter marginal respecto al mercado, al uso.

b) No todo el trabajo del TI profesional se desarrolla dentro de este circuito alternativo. En ocasiones, en las grandes ciudades el TI profesional tiene que recurrir al mercado teatral, al uso, lo que pone de manifiesto la necesidad de abrir nuevos locales en estas zonas.

c) Ese movimiento de «réplica al mercado» de que habla Bozal no ha sido producto de una decisión política elaborada, sino fruto espontáneo de la práctica cultural antifascista, de ahí que sea desigual, muchas veces confuso y todavía no constituya una alternativa de producción de una cultura de clase.

Por estas razones me parece necesario que iniciemos una clarificación crítica del estado actual del circuito y de sus posibilidades de evolución.

Esquemáticamente, quiero apuntar algunas ideas:

A) El circuito no es un fin en sí mismo, sino un medio para vincularse orgánicamente a las clases populares, lo que a su vez es la condición indispensable para romper con las concepciones populistas y avanzar hacia la elaboración de una cultura de clase, democrática y popular.

B) El valor de cambio de un espectáculo no se volatiliza mágicamente en el seno del circuito alternativo. En las condiciones del capitalismo y mientras éste siga siendo el modo de producción dominante, el carácter mercantil de la producción artística no desaparece.

C) El desarrollo del circuito popular alternativo en el sentido de llegar a constituir, en el terreno teatral, una alternativa de clase similar a las elaboradas en otros terrenos como la enseñanza, la sanidad, el ejército, etc., no puede darse al margen de la lucha de clases populares por una sociedad más democrática.

D) Descentralización y popularización son en este momento los objetivos de toda acción cultural democrática. En cuanto a lo primero, las nuevas condiciones políticas van a favorecer enormemente nuestro trabajo. En los próximos meses, y sobre todo a partir de las elecciones municipales, se abrirán nuevos canales de distribución no-comercial que hemos de aprovechar decididamente. La multiplicación del circuito que esto conlleva contribuirá, sin duda, a favorecer la «especialización regional» de las compañías TI profesional permitiendo una mayor racionalización de su trabajo. Apoyados en las organizaciones populares de base, hay que exigir constantemente dinero, locales, medios, nuevas leyes, etc., y denunciar del mismo modo las manipulaciones oportunistas que sin duda aparecerán al amparo de la marea democrática. El segundo aspecto (la popularización) es más conflictivo. Lo importante no es sentarse a discutir sobre el papel los «contenidos» que debe tener «una» obra de teatro, sino reforzar por todos los medios ese encuentro con el público popular, hoy en su mayoría ajeno al teatro. En la confrontación entre ese público y los espectáculos avanzará, indudablemente, la elaboración de una estética popular que responda a nuestras necesidades sociales. No partimos en esto de cero, sino que contamos con la experiencia de estos últimos años en los que de forma embrionaria ha comenzado a surgir ese canal para una alternativa popular en el teatro. Por otra parte, y, sobre todo, a través de la progresiva «estabilización» de las compañías de TI profesional, podrá pasarse de la mera consideración del circuito como una alternativa de distribución, a la tarea más ambiciosa de elaborar una alternativa de producción a partir de la animación cultural estable y la vinculación orgánica del trabajador de la cultura con su clase. Ahí radica, a mi modo de ver, la auténtica popularización. El peligro mayor de este proyecto es que caigamos en posturas «gremialistas» de defensa de intereses inmediatos, que nos enfrenten con otros compañeros: el TI no profesional, los grupos de base y las «cooperativas de actores», con los cuales es necesario estrechar lazos pues nuestros objetivos son, en muchos puntos, comunes. Para nosotros, en definitiva, ni siquiera el TI profesional ha de ser un fin en sí mismo.

E) Volviendo al tema «Estable-Itinerante», lo importante es el «por qué-para

quién» y no el «cómo-dónde» hacer teatro. Estabilizar nuestro trabajo es conveniente porque redundará en una mayor racionalidad del mismo y ello no es incompatible (sino más bien todo lo contrario) con los objetivos de descentralización y popularización propios del TI profesional (pero no sólo de éste). Lo que puede suceder es que determinadas formas de estabilización pueden llegar a ser contraproducentes. Este podría ser el caso del programa de J. A. Hormigón, formulado en sus trabajos teóricos. No ha de ser entonces nuestra actitud la de reaccionar anatemizando «lo estable» y levantando el pendón de «lo itinerante», sino la de elaborar una crítica razonada del mismo y mostrar sus posibles insuficiencias.

ANOTACIONES AL PROGRAMA DE HORMIGÓN

Partiendo, pues, de que la tendencia lógica del TI profesional como alternativa cultural se dirige cada vez más a conseguir una mayor «estabilización» en su trabajo, interesa ahora distinguir entre esa «estabilización» a partir de la TI y la propuesta de J. A. Hormigón.

La discusión podría establecerse sobre dos puntos. Si el programa de Hormigón es realizable a corto plazo y si es válido desde el punto de vista de la elaboración de la alternativa teatral que defendemos.

¿Es realizable este programa?

Tres aspectos hay que considerar aquí: En relación con los trabajadores del teatro, en relación con el público y en relación con la Administración.

En cuanto al primer punto, no cabe duda de que las propuestas de Hormigón encontrarán amplio eco entre los profesionales: Creación de nuevos puestos de trabajo, mayor seguridad en el mismo, desarrollo de la autogestión, etc. Desde este punto de vista, nada que objetar.

En el segundo punto, el acuerdo con el TI profesional es evidente. Recoge aquí Hormigón el análisis del TI: «*Un proyecto descentralizador de esta magnitud y características no puede apoyarse en el esquema sociológico que preside hoy el consumo del teatro en España. Para que la descentralización pueda llevarse a cabo y ser real es necesario ampliar profundamente la base popular del público espectador*»¹¹.

En cuanto al tercer punto, señala Hormigón que «*en cualquier caso es imprescindible la implantación de estructuras democráticas reales para que un proyecto cultural como es la descentralización teatral, pueda llevarse a cabo*»¹². Para mí, es aquí donde surge una diferencia notable entre la propuesta de Hormigón y la del TI profesional. Para este último, está claro que no hay que esperar a la implantación de esas «estructuras democráticas reales» para llevar a cabo la descentralización. Bien al contrario, la descentralización no es una simple orden ministerial extendida por un funcionario, sino un proceso de lucha por una cultura popular que, si bien se ve afectado por las condiciones políticas generales (dígaselo al TI), tiene una cierta autonomía en su desarrollo. No ha de verse aquí una dife-

rencia de matiz, sino de raíz. Hormigón parte del convencimiento de que el T. Español en su totalidad está en coma y no ve otra solución que utilizar el aparato del Estado para revitalizarlo. «*Por supuesto, una adecuada política teatral — escribe — sólo es concebible en un marco general administrativo en el que la cultura sea considerada como un bien necesario, imprescindible para los ciudadanos, y todo ello se articule en una organización democrática coordinada por un Ministerio de Cultura desde donde puedan propulsarse y reunirse las actividades específicas de la cultura como creación y difusión al margen de las tareas educativas*»¹³. Se explica, pues, su virulenta actitud frente al TI, que con su práctica profesional cotidiana pone en tela de juicio el postulado fundamental de su teorización, demostrando que es posible avanzar en la descentralización-popularización no sólo sin el aparato del Estado, sino contra ese mismo aparato.

Llegados a este punto, aparece desnudo el talón de Aquiles del proyecto Hormigón. Si al margen del aparato del Estado no es posible realizar «*una adecuada política teatral*», todo programa transformador queda en suspenso en tanto que el control de esos aparatos administrativos se escape a las clases populares, y esto es algo todavía lejano en la España de hoy porque, como señala Enrique Llovet, «*El nuevo Ministerio de Cultura por excelentes que sean sus ideas y exquisito que se presente su comportamiento, no puede evitar y no va a evitar el hecho de que el modelo cultural que vamos a tener entre nosotros seguirá configurando un patrimonio, bastante cerrado, de manejo clasista, contenido homogéneo y difusión impuesta. El cerramiento nace de la división del trabajo que especializa a los supuestos “creadores”, atomiza y subdivide la creación y se opone tercamente a la imagen y surgimiento de una cultura global. El clasismo viene de la restricción de los bienes culturales, limitados a una circulación minoritaria, en permanente conflicto con cualquier otro proyecto de difusión. Sólo en este censo de restringidos destinatarios se admiten novedades, siempre que sean respetuosas con las reglas del juego y sean, además, económicamente rentables. (Cualquier intento de ensanchar ese campo —como, por ejemplo, la animación cultural básica en un programa socialista— levantará el miedo a la contestación cultural y provocará un rápido proyecto de estrangulamiento). La homogeneidad viene impuesta por el carácter alienante de todo el actual sistema cultural, suplementario de los otros sistemas y cómplice de su permanencia*»¹⁴. En pocas palabras, mientras el aparato del Estado continúe en manos de la burguesía, la política cultural que emane de allí no será otra que la política cultural de la burguesía.

Ahora bien, esta consideración no debe llevarnos a despreciar olímpicamente las posibilidades que nos abre la democracia burguesa para utilizar determinadas instancias de la Administración Pública. Muy al contrario, desde el primer momento (momento que ya está aquí) hay que plantear la batalla por el control de todos los órganos administrativos explotando las contradicciones entre la ideología liberal que presume la asunción del poder político por el pueblo y la estructura de dominación de clase que subyace bajo el entramado ideológico.

LA FORMA TEATRAL DOMINANTE

J. A. Hormigón no acepta, evidentemente, este análisis y en descargo de su teorización argumenta: *«llegados a este punto sé que muchos tacharán mi propuesta de utópica e ilusoria. Por eso me apresuré a decir que esta estructura... es la forma teatral dominante en todos los Países de Europa»*¹⁵. Craso error. No debiera Hormigón, otras veces tan riguroso, apresurarse tanto; Si lo que quiere decir es que el Estado burgués puede perfectamente y de un plumazo multiplicar el número de Teatros Nacionales hoy existentes, por poner un ejemplo, entonces tiene toda la razón. Es una simple cuestión de presupuesto. Pero la multiplicación de los Teatros Nacionales sería una simple medida reformista que no supondría ningún cambio cualitativo en la actual estructura teatral española. Una medida así no iría más allá del mero filantropismo burgués que tan agudamente el mismo Hormigón ha denunciado, señalando cómo en esta banalización idealista «la cultura» *deja de ser un privilegio de poderosos, dándose con igualdad a todos. Unidos por la igualdad de participación en la cultura —según ellos— la lucha entre las clases desaparece; el hálito poético del espectáculo teatral hermana a todos en esta celebración fraternal.*

*De esto se deduce no sólo la perniciosa influencia ejercida por una concepción superficial del teatro, sino también un confucionismo total hacia las causas profundas que fragmentan una sociedad en clases y capas, causas que sólo una vez desaparecidas conseguirán la total y absoluta coherencia social... toda la orientación del TNP... las casas de cultura francesas, la Volksbühne alemanas, el Teatro Nacional Inglés o Sueco no hacen sino seguir esta idea global de fusión de clases, sometidas a la magia y al impulso vivificador del espectáculo teatral»*¹⁶. *

Esa es, ciertamente, «la forma teatral dominante en todos los países de Europa» y basten las palabras de J. A. Hormigón para deshacer la ilusión. No es esa la alternativa cultural democrática que necesitamos, porque en esencia ni es alternativa ni es democrática.

Suponiendo que un día fuera realizable, ¿estaríamos ante el camino correcto?

La concepción de Hormigón de la alternativa teatral se basa en la idea de que es necesario liberar al teatro de «la servidumbre empresarial, de su comercialización, de su conversión en mercancía» inevitable en el régimen de producción capitalista. Coincide en esta apreciación con la práctica que viene manteniendo el TI profesional, que trata asimismo, a través del circuito alternativo, de cooperar a levantar lo que Bozal, en el artículo antes citados, definía como «una opción diferente, que puede llegar a ser hegemónica, en la que predomina el valor de uso sobre el de cambio». En realidad, también para Hormigón se trata de construir un circuito alternativo, sólo que en lugar de apoyarse inicialmente en las organizaciones populares de base, como pretende el TI profesional, lo que a su juicio constituye una ingenuidad espontaneísta, se trataría más bien de impulsar desde arriba, a través del aparato del Estado (lo que en principio no excluye el aprovechamiento al máximo de las iniciativas de base, incluidas las del TI, quiero creer), una políti-

ca cultural de nuevo tipo, democrática, que suponga una total renovación de la actividad teatral española.

Ya se ha hablado más arriba de la difícil viabilidad de este programa. No hay por qué insistir más. Supongamos ahora que nos encontramos en condiciones de hacerlo posible en su integridad, sin adulteraciones. ¿Cuáles serían las consecuencias?

Como la intervención del Estado no se limitaría al mero «fomento» de las iniciativas privadas, sino que perseguiría una total remodelación que condujera la actividad teatral al sector público, no se escapa a Hormigón la necesidad de encontrar una técnica jurídica que legitime tamaña intervención. Esta técnica no es otra que la declaración de servicio público.

TEATRO COMO «SERVICIO PUBLICO»

La idea de la intervención económica del Estado, como correctora del libre juego de las leyes «naturales», superación de la vieja tesis del liberalismo, es relativamente moderna y su aceptación creciente data de la crisis del 29 y la ulterior postguerra mundial. Ante la evidencia de que la libre competencia no puede ya responder «naturalmente» a las necesidades complejas del capitalismo monopolista, la burguesía acepta la intervención del Estado y la teoriza política y jurídicamente. Este fenómeno de quiebra teórica del liberalismo es el que facilita en el plano ideológico la asunción por la burguesía del programa social-demócrata, cuya concreción inmediata era la intervención decidida del Estado en todos los órdenes de la vida social. Se convierten así, finalmente, los antiguos partidos obreros (o mejor dicho, sus Estados Mayores) en los gestores de negocios del capital monopolista, especialmente buscados en los momentos de crisis.

Y la respuesta en el plano jurídico a las nuevas necesidades sociales es la técnica del servicio público. (El término tiene una larga tradición histórica, pero su construcción doctrinal moderna es cualitativamente diferente). Un manual universitaria resume así: *«La idea de servicio público surge no sólo conectada a la obra pública y al contrato administrativo, sino también como procedimiento para que una determinada actividad particular quede sometida más fuerte y directamente a la potestad doméstica de la Administración»*¹⁷.

Es en este marco donde Hormigón quisiera ver situada la actividad teatral *«sometida más fuerte y directamente a la potestad doméstica de la Administración»*. De este modo podría realizarse coherentemente el conjunto de sus propuestas como un todo, ganando en rapidez y eficacia y favoreciendo la atenuación de los costes sociales.

Declarando el teatro «servicio público» cabrían entonces varias posibilidades de funcionamiento: O bien la Administración se hace cargo directamente de la gestión (algo así como nuestra actual televisión), o indirectamente bajo diversas fórmulas posibles como la delegación (por ejemplo la Seguridad Social y Radiofu-

sión), el arriendo (Radiofusión), el contrato consorciado (zonas francas) o el simple contrato (Compañía Transatlántica). O bien la Administración, manteniendo el servicio público integrado, permite la concurrencia de la iniciativa privada en el sector.

De todas estas fórmulas el primer bloque, que implica la exclusividad de la Administración sobre el sector teatral, me parece absolutamente rechazable. El ejemplo de nuestra RTVE (y me refiero sólo a los aspectos organizativos) es altamente ilustrativo de a dónde nos podría conducir. Otro ejemplo más espinoso pero elocuente es el de los Países del Este. Aunque Hormigón no se ha pronunciado todavía es de suponer por sus referencias al teatro en el Oeste de Europa que de alguna manera la última fórmula le parece la más idónea. Dada la estructura actual del teatro en España no parece posible otra solución.

En este caso seguiría funcionando como hasta ahora el teatro comercial, y es de esperar que igualmente el TI, como empresas del sector privado y junto a éstas se desarrollaría, bajo los auspicios del Estado, un sector público compuesto por los CDE que constituirían un circuito alternativo donde el teatro, liberado del estreñimiento del valor de cambio, deje *«de ser una mercancía banal en el zoco de intermediarios y logreros y se convierta en medio de relación, comunicación, movilización y conocimiento de todo un pueblo que busca su identidad y su futuro libre, independiente y justo»*¹⁸.

Y en este sector público, a la sombra benéfica del aparato del Estado (benéfica porque se parte de que todo esto tiene lugar en una «democracia social avanzada» donde las masas populares ejercen un estrecho control sobre el Poder), podría ocurrir que se obtuviesen avances hoy impensables. Y sin embargo tengo la sensación de que a ese mismo hipotético punto se puede llegar por otros caminos (la alternativa del TI, tal como se va perfilando) sin jugar con la siempre peligrosa maquinaria de la burocracia. ¿La estatalización que late bajo las propuestas de Hormigón no entrañaría una decidida vinculación de la práctica artística? Mucho me temo que sí. Desgraciadamente existen muchas experiencias históricas que confirman este temor y ninguna, hasta hoy, que lo disipe. ¿Acaso no sería mejor evitar este tipo de vinculaciones estatistas y orientar nuestros esfuerzos en materia de política cultural a desarrollar «desde abajo», desde las unidades más simples del tejido social, la organización de la nueva cultura aun a riesgo de derrochar energías y volver una y otra vez sobre nuestros pasos para corregir los muchos (y a menudo fecundos) errores? Todo esto puede parecer muy caótico pero, en frase de Alfonso Sastre, *«La organización política de la variedad poética... se ha demostrado en la práctica como imposible. El intento de evitación administrativa de lo caótico produce el pseudoorden propio de lo burocrático»*¹⁹.

Llegados aquí solo cabe la elección de una de las dos vías, con todos los riesgos que esto supone. En el fondo, más que nada, es un problema deontológico que responde a dos distintas concepciones tácticas acerca de la transformación de la sociedad: una, la de quienes estiman que en definitiva son las directivas políticas las llamadas a conducir ordenadamente el proceso del cambio social, y otra la de

quienes piensan que la aportación de las mayorías populares (las masas) es decisiva y al margen de ellas no caben sino prácticas políticas viciosas aunque se ejecuten en su nombre.

ESTABILIZAR EL TRABAJO, RECHAZAR EL «ESTATALISMO»

Frente al programa de Hormigón, en el terreno teórico, frente al programa de la Administración en el terreno práctico (y podría ocurrir que éste se disfrazara de aquél), el TI debe oponer otro que partiendo de las experiencias obtenidas hasta ahora en cuanto a la alternativa de distribución y recogiendo las nuevas posibilidades que en este sentido ofrece la democracia liberal, incorpore así mismo una alternativa «de producción» de los espectáculos que pueda ser generalizada hasta constituir a largo plazo la forma de producción dominante. Y en mi opinión en los trabajos teóricos de Hormigón hay muchas ideas aprovechables acerca de todo esto. Recoger estas ideas de forma crítica, sin caer en la tentación «estatalista», puede ser muy provechoso para el TI.

1. Rechazar el «estatalismo» no es sólo una postura «moral». El TI, como ha venido haciendo hasta ahora, debe luchar por mantener la práctica teatral como una actividad «libre», abierta a todos los ciudadanos que lo deseen. La práctica artística no es comparable con la práctica científica sobre la que puede aceptarse la exigencia administrativa de «capacitación» expresada a través de un título o patente estatal que venga a garantizar el nivel de conocimiento que se estime como mínimo en cada momento. Muy al contrario, cualquier restricción al ejercicio de la práctica artística como de cualquier práctica cultural, se convierte indefectiblemente en una «censura» ideológica por parte de los detentadores del aparato del Estado. En el caso concreto del teatro ésto es válido incluso para planteamientos del tipo de «exigencia de un título de licenciado por una Escuela de Arte Dramático» o similares, que, dado el carácter clasista de la estructura educativa española, supondría un freno brutal a las posibilidades de desarrollo de compañías surgidas de la animación cultural en fábricas, barrios, etc.

2. Rechazar el «estatalismo» no quiere decir abstenerse de todo contacto con la bestia parda del Estado. Por el contrario es necesaria una actitud de combate y para que esa actitud de frutos positivos es necesario elaborar un plan de batalla, elegir el terreno y aglutinar en torno a nosotros el mayor número de fuerzas posible.

TI: NUEVAS TAREAS

La burguesía va a necesitar en los próximos tiempos un refuerzo muy considerable en sus aparatos ideológicos. Los métodos sanguinarios del franquismo, que en última instancia se reducían a la represión, ya no pueden servirle. Así, pues, no tardará en poner en pie un programa cultural orientado por una parte a obte-

ner el consenso del ciudadano medio y por otra parte a conseguir la colaboración del mayor número posible de «profesionales», sin lo cual no sería factible lo primero. En el terreno teatral va a ofrecer mejores condiciones de mercado a los empresarios privados, del tipo de ayudas económicas, desgravaciones fiscales, liberalización de la censura, etc... y sobre todo (y aquí el único freno con que tropieza actualmente es la crisis económica) va a fomentar los Teatros Nacionales, cambiando su nombre, atajando la corrupción en lo posible, dinamizando sus estructuras obsoletas, incorporando a nuevos profesionales «que apunten», y etc., etc. es decir, levantando un tinglado «de prestigio» que bajo su control le permita proyectar sobre la sociedad la imagen de la «alta cultura», el «gran teatro» libre ya del corsé policiaco con que le oprimía el fascismo y que de este modo se presentará como algo nuevo, distinto (o incluso antitético) a sí mismo.

Denunciar esta maniobra mostrando su auténtico contenido de clase es insuficiente si esto no va acompañado de una respuesta político-cultural que pueda resultar operativa.

No creo equivocado pensar que los órganos inferiores de la Administración territorial van a ser la encrucijada donde tropiecen las distintas alternativas «prácticas» de organización social. Es ahí donde los partidos demócratas y socialistas van a poder mostrar cómo se aplican sus esquemas teóricos, descubriendo sus insuficiencias y ensayando continuamente fórmulas más eficaces. Por supuesto que esto es más cuestionable, visto el papel que hasta ahora vienen desempeñando estos partidos, pero el hecho es que «van a poder» al menos teóricamente. Concedámosles el beneficio de la duda y alimentemos nuestras esperanzas con la consideración de que el terreno de la acción municipal, y sobre todo en las ciudades medias y pequeñas, cabe una mayor iniciativa para las bases de estos partidos que dará como resultado una mayor dinamización de la práctica político-cultural.

Pues bien, en ese terreno de la política municipal se abren nuevas posibilidades para realizar nuestros objetivos de popularización y descentralización. Hay que reivindicar, apoyándose en las organizaciones ciudadanas y populares de base, todo tipo de medios para la animación cultural democrática. En primer lugar se deben reclamar locales porque este es el punto en que hoy nos encontramos taponados sobre todo en las grandes ciudades. Si se abriera un cierto número de Centros Culturales sobre esta base, autogestionados democráticamente por sus miembros, podrían aprovecharse al máximo los esfuerzos de quienes, como el TI, tratan de hacer realidad una alternativa cultural de clase.

La organización interna de estos centros y su relación con la Administración no puede trazarse con un tiralíneas teórico y probablemente adoptará formas muy diversas, en dependencia con el grado de presencia de las fuerzas democráticas en los órganos de la Administración local.

Por otra parte, junto a estos centros, producto de la actividad política de las organizaciones ciudadanas de base, va a abrirse en el terreno de la actividad sindical otro canal, hasta ahora prácticamente inexistente, de distribución para la cultura democrática. Ya en la legislación fascista se preveía en el régimen jurídico

interno de la empresa un apartado de Acción Cultural que, salvo contadísimas excepciones, no vino a ser otra cosa que una vía más para las corruptelas fiscales. Reivindicando el control de este apartado y extendiendo progresivamente sus actividades los trabajadores van a ofrecernos una nueva posibilidad de acercar nuestro trabajo a un público popular.

Un tercer apartado importante lo van a constituir las actividades culturales en el mundo de la enseñanza, donde ahora se va a generalizar el control por la base (enseñantes y alumnos) de los presupuestos económicos de los diversos centros. Y esto tanto en la Universidad como en los Institutos BUP, los centros de enseñanza profesional e incluso en algunos centros privados.

Y por último, en las grandes ciudades, aprovechando la inevitable liberalización de la legislación de locales, van a poder abrirse nuevas salas que escapen al control del oligopolio empresarial y que permitirán a compañías independientes y a cooperativas de actores venidos del teatro comercial estabilizar su trabajo sobre la base de «autodistribuir» sus espectáculos.

En todos estos terrenos va a contar mucho la actitud de la Administración, bien potenciando, bien obstaculizando estas iniciativas. Lo ideal sería contar con la suficiente fuerza «social», con el apoyo de organizaciones sindicales y políticas, como para imponer una política cultural de fomento, o al menos de abierta tolerancia. Desgraciadamente todavía estamos muy lejos de ese ideal y la Administración va a contar con un gran margen de discrecionalidad para realizar su actuación, sin grandes cortapisas, en el sentido de su política «natural», la política de la burguesía monopolista, de revitalización de la «alta cultura» y hostigamiento (más o menos disimulado) de las iniciativas culturales democráticas. Y no es otra cosa lo que en el terreno teatral ha comenzado a preparar la Dirección General de Teatro con su proyecto de Centros Dramáticos Estables que, embozándose en los papeles de Hormigón en cuanto a sus enunciados teóricos, no viene a ser otra cosa que la introducción en nuestro país (con las formas raquíticas que corresponden a nuestra oligarquía) de lo que es hoy «la forma teatral dominante» en los países del occidente europeo a los que nos hemos referido más arriba.

Por todo ello hoy se hace más necesaria que nunca la elaboración de una política cultural por parte de sindicatos y partidos democráticos adecuada a las actuales circunstancias y, en el terreno concreto de la actividad teatral, el Congreso de Teatro debe dirigir prioritariamente sus esfuerzos hacia este objetivo, tratando de imponer el mayor control democrático posible sobre los presupuestos y las actividades de la Administración en nuestro sector.

¹ Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente. Publicado en «Pipirijaina» n.º 1, pág. 7.

² Teatro, realismo y cultura de masas, Juan Antonio Hormigón. Edit. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1974, pág. 29.

³ Informe citado, pág. 7.

⁴ Teatro, realismo y cultura de masas, pág. 27.

⁵ Idem. Pág. 136-137.

⁶ J. A. Hormigón. «Los teatros independientes en la encrucijada». «Informaciones» (Madrid) 25.3.76.

- ⁷ J. A. Hormigón. «Hospitalet, Semana de Teatro». «Informaciones» (Madrid) 8.7.76.
- ⁸ Valeriano Bozal, «Lucha ideológica y cultura popular». En «Nuestra Bandera» n.º 85.
- ¹⁰ Idem.
- ¹¹ *Teatro, realismo y cultura de masas*. Pág. 31.
- ¹² Idem, pág. 24.
- ¹³ J. A. Hormigón. «Los teatros nacionales en el futuro». «El País» (Madrid) 4.3.77.
- ¹⁴ Enrique Llovet. «Sin ilusión». «El socialista». (Madrid) 11.9.77.
- ¹⁵ J. A. H. «Los teatros nacionales en el futuro». «El País» (Madrid) 4.3.77.
- ¹⁶ *Teatro realismo y cultura de masas*. Pág. 153-54.
- ¹⁷ Rodríguez-Oliver, Parejo y de la Torre. «Derecho Administrativo» (Madrid) 76. edita UNED pág. 475.
- ¹⁸ Artículo citado, «El País», 4.3.77.
- ¹⁹ Alfonso Sastre. *La revolución y la Crítica de la Cultura*. Ed. Grijalbo (Barcelona) 1971 pág. 165.