LA CRISIS DE LA REFUNCIONALIZACIÓN DEL TEATRO Y LAS ESTRATEGIAS EDITORIALES*

César de Vicente Hernando

A finales de los años veinte el dramaturgo alemán Bertolt Brecht redefinió el espacio social que debía ocupar el teatro. Contra una escena en la que se estimulaba la entrega del espectador a lo que en ella se decía: el discurso ideológico sobre el que se sostenía la explotación y la dominación; contra una crítica culinaria que servía para proveer de público al aparato de entretenimiento y cultura (dominante); Brecht llamó a una refuncionalización del teatro en la que estaban comprometidos actores, autores, técnicos, espectadores y críticos. En ese momento contaron con editoriales que publicaron sus experimentos, periódicos y periodistas (como Herbert Jhering) que orientaron sus artículos hacia esa nueva función del teatro. Encontraron medios escritos (como la editorial Malik) desde los que poder oponerse a la cultura que concebía la función del teatro bien como fuerza indagadora de una metafísica del ser humano, bien como simple barraca de feria para divertimento del público. El esfuerzo de Brecht, y de muchos otros más, no es el resultado de la visión iluminadora de un individuo sobre el arte (en este caso sobre el teatro) sino del complejo mecanismo de luchas en diferentes niveles de la sociedad en los que conviven el capital económico (el directamente convertible en dinero) que mantiene financieramente los negocios y proyectos editoriales, el capital social (generado por obligaciones y relaciones sociales) que justifica de manera preeminente la

* No hay ninguna pretensión en este artículo de agotar las referencias a revistas y editoriales. No hacemos alusión ni a *Primer acto*, ni a *Artez*, ni citamos las colecciones de teatro que se publican en la Universidad de Murcia, etc. Nos limitamos a un conjunto limitado de ejemplos que ilustran las tesis del trabajo.

evaluación social que realiza la crítica en periódicos y revistas (sancionando, en la actualidad, lo que no es sino mecanismos de reconocimiento popular de obras y artistas) y el capital simbólico (las representaciones que nos hacemos de los hechos e ideas) que conforma las percepciones y experiencias que tenemos del mundo en el que vivimos. Como es sabido, el dominio sobre las tres formas del capital supone un monopolio, el control exclusivo, sobre los procesos de socialización, funcionalización y concepción ideológica del teatro. Esta concentración de capitales nunca ha estado tan cercana en la historia de los últimos doscientos años como a comienzos del siglo XXI. Para conseguirlo bastaba con poder poner en red los tres capitales, posibilitarles el que circulasen haciendo convertibles unos en otros. La crisis de la proyectada refuncionalización del teatro ha venido determinada por una transformación radical en las relaciones de producción y de vida que comenzaron a delinearse tras la Segunda Guerra Mundial. A lo que asistimos ahora es al desarrollo de un nuevo periodo de acumulación capitalista que afecta, claro está, a la función social del teatro, todo lo cual, según hemos dicho, no puede realizarse sin el acaparamiento de la producción editorial y de la crítica teatral.

■ 1. El lugar social en el que se inscribe el teatro a comienzos del siglo XXI

Estamos asistiendo en los últimos años a la realización efectiva de lo que Jesús Ibáñez llamó el capitalismo de consumo. Si los gobiernos socialdemócratas llevaron adelante una fuerte reestructuración del sistema productivo en España, los gobiernos neoliberales están formalizando de manera concluyente el sistema de consumo como nuevo aparato de producción, es decir, la conversión del ocio en trabajo. Para lanzar un nuevo ciclo de acumulación, el capital (todas las formas del capital: el económico, el social y el simbólico) tenía que ocupar el tiempo del ocio ya que el tiempo de la producción (allí donde se produce la extracción de plusvalor) había quedado notablemente reducido con la revolución tecnológica y las nuevas formas de cooperación. Tenía que convertir, por tanto, el ocio en una nueva manera de producción, generando productos inmateriales (películas, obras de teatro, actos

culturales, emisiones de televisión, etc.) realizados en unas nuevas condiciones de explotación. Necesitaba una industria cultural (y así hemos visto cómo los grupos teatrales han sido reconvertidos en pequeñas empresas estableciendo responsabilidades fiscales, laborales, etc.), trabajadores autónomos (supuestas pequeñas empresas que desalojaban la persistente presencia del proletario) y, lo más importante, un mercado de bienes culturales (un público dispuesto a consumir y pagar esos productos). Esto quiere decir que los espacios culturales donde antes se construían formas de socialidad, entretenimiento gratuito, dominación ideológica o resistencia política, aparecen ahora como lugares de producción del trabajo inmaterial (llamamos trabajo inmaterial a la actividad que produce el contenido cultural e informativo de la mercancía). Lo que genera valor hoy en el teatro es aquello que consigue aglutinar las tres formas del capital a la vez que favorece la acumulación de mayor capital en una mercancia (la variedad de yogures, vinos, obras teatrales, libros, no demuestra que haya libertad de elección, como enseñó Jesús Ibáñez, sino que en cada uno de ellos hay una información económica [oferta], social [me permite quedar bien en una cena en casa], o simbólica [me identifican con una forma de vida opulenta diferente a la que vivo diariamente en mi barrio]). La producción editorial, las revistas y la crítica especializada han reorientado sus intereses ante esta transformación social que conmociona al teatro y le obliga a tener una nueva función social: ser mercancía para el consumo masivo. En este sentido la coartada del éxito, de la obra que ha tenido más espectadores (cantidad), más número de críticas positivas y a la que se le ha dado el respaldo y la garantía académica con su publicación, refrenda el que sea un bien cultural. Al mismo tiempo el espectador se siente satisfecho de haber consumido un producto de calidad, de tener un gusto artístico consensuado socialmente y de poder recrearse en esos momentos gozosos mediante las páginas de la obra editada. Dos colecciones están funcionando con estos parámetros: la colección de textos teatrales de la Sociedad General de Autores de España y la Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Esta última se propone el “objetivo fundamental de difundir y testimoniar el repertorio dramático

español". No se analizarán nunca estos parámetros porque eso resta brillo al arte y, aún, hay algunos que siguen intentando distinguirse de la pura mercantilización del teatro a la que estamos asistiendo. En definitiva, lo importante es la cantidad de capital acumulable, y la mayor cantidad de extracción de plusvalor ideológico (la capacidad de acumular dominio de clase, poder de dominación con esas obras) que pueda sacarse del teatro (también del cine y de otros espectáculos artísticos), aunque sólo sea el mantenimiento de la invisibilidad de las relaciones sociales de explotación y dominio (algo que, como resulta obvio, ha conseguido).

Como ha escrito Nestor García Canclini, "las sociedades modernas necesitan a la vez la divulgación —ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia— y la distinción —recrear los signos que diferencian a los sectores hegemónicos—".[1] La crisis de la refuncionalización del teatro ha cimentado la labor editorial y la crítica teatral sobre la divulgación y la distinción. La transformación en el sistema de producción y circulación capitalista, que ha tomado todas las esferas de la existencia humana, se ha visto cualitativamente modificada por otra transformación radical: por el hecho de que, como señala Fredric Jameson, el capital financiero (aquel que obtiene ganancias sin producción previa), la etapa en la que el capital se separa del "contexto concreto" de su geografía productiva, sea el capital económico dominante. Al hegemonizar, en el sistema capitalista, el capital económico (en este caso el financiero), el resto de prácticas sociales, debemos concluir que se han producido efectos en el ámbito cultural (en el teatro) que siguen en paralelo las características de este capital ya que "cualquier nueva teoría general del capitalismo financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explorar sus efectos: —a la par con la globalización y la nueva tecnología de la información— son tan profundamente económicos como las otras áreas productivas del capitalismo tardío y están igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste".[2] El

[1] Nestor García Canclini, *Culturas híbridas*, México D. F., Grijalbo, 1990, p. 37.
[2] Fredric Jameson, *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 190.

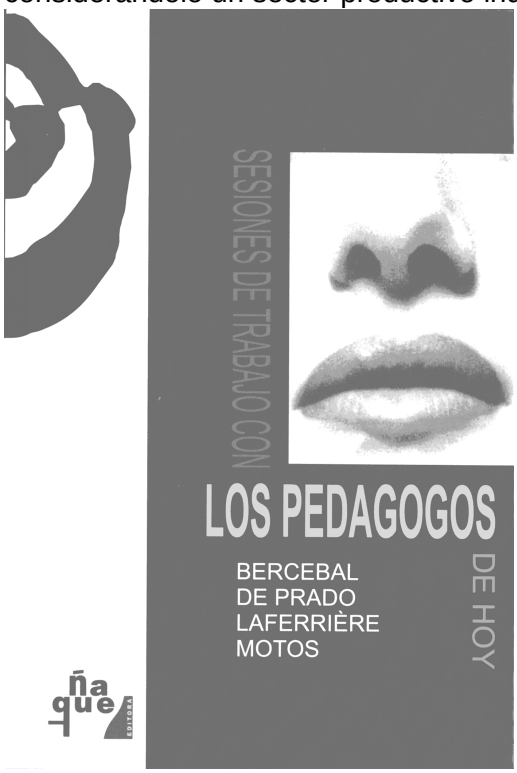
dinero se vuelve abstracto en un segundo sentido[3] y busca un nuevo tipo de ganancia asequible en las transacciones financieras, en la especulación, en las bolsas. No resulta extraño que sea el simulacro la forma cultural de consumo de estas sociedades, es decir, la creación de efectos imaginarios que no existen "ni más acá ni más allá del perímetro artificial",[4] efectos que no tiene que ver con ningún tipo de realidad, que se simulan, que imponen su arbitrariedad, que se muestra como si fuera algo sin que ese algo tenga concreción real (allí donde una obra de teatro no es más que un conjunto de efectos de simulación secuencializados para atraer la atención de público y nada más).

La "larga noche neoliberal", como definió Jesús Albarracín a la reciente etapa del capitalismo en España, no ha dudado en ir acondicionando a la sociedad española a las nuevas formas de producción del trabajo inmaterial y de consumo creando redes de remisión obligatoria en las que pudieran circular las imágenes y representaciones sociales que la nueva ideología necesitaba para sostener este ciclo de acumulación (porque, no debe olvidarse, el ciclo sólo puede darse sin resistencia, beneficiado con la sumisión y el consentimiento mediante proyecciones imaginarias de la sociedad). En este sentido no ha habido ninguna restricción con respecto a la cultura: aquellas actividades que no pueden sostenerse en la dinámica del mercado son mantenidas por el Estado. Lo significativo es que a finales del siglo XX ya era evidente la necesidad por parte del Estado de proceder a una progresiva privatización de todo el aparato teatral y ha establecido, para ello, tres vías de asimilación del teatro en el mercado: a) la formativa: los cursos de iluminación, tecnologías del espectáculo, la inserción de asignaturas optativas de teatro en la ESO, cursos de dirección, gestión empresarial, asociacionismo, etc.; b) la laboral: impulsando el gremialismo (que evite el sindicalismo relacionado siempre con el proletariado que se quiere hacer desaparecer), las asociaciones de producción de espectáculos, directores de escena, actores, iluminadores, etc.; y c) la de la concentración y

[3] Fredric Jameson, *op. cit.,* p. 188.
[4] Jean Braudillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 32.

el mercado, promoviendo coordinadoras de salas, muestras teatrales y concursos, redes de teatros, etc.

Como ha hecho con diferentes empresas estatales (Telefónica, Iberia, etc.), prepara el terreno al teatro para que pueda enfrentarse en solitario, en algún momento, a un mercado de bienes culturales duramente mediado por las grandes corporaciones mass-media y los monopolios de la comunicación, en los que el teatro es espectáculo, es decir, según Debord "relaciones sociales entre personas mediatizadas a través de imágenes".[5] Lo más importante para el capital en la gran expansión de las artes escénicas es, con todo, la creación de ese circuito de trabajo y ocio que se cierre sobre sí mismo considerándolo un sector productivo independiente de los demás.



Serie Teoría de la Editorial ÑAQUE.

[5] Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995, s / p.

Al crear los espacios sociales que resultaban necesarios para realizar esta transformación, el Estado posibilitó también el aumento de la producción editorial que se orientó a cubrir las necesidades de asimilación lanzadas.

■ 2. LA FORMACIÓN Y LOS INSTRUMENTOS EDITORIALES

Con la inclusión en el sistema de la LOGSE para la Enseñanza Superior Obligatoria de una asignatura optativa de teatro, idónea, además, para desarrollar temas trasversales que presenten los valores e ideas dominantes en la sociedad, aparecieron algunos libros que concebían el teatro como elemento formativo del individuo (fuera del ámbito profesional), como medio de potenciación de sus facultades creativas e imaginativas, reconocimiento de las facultades físicas y plásticas, como forma de desenvolvimiento en el medio social, de trabajo en grupo (así lo hace el preparado por Guillermo Alonso del Real para Akal *Aula de teatro, 2º Ciclo*). Con todo ha sido la editorial Ñaque, de Ciudad Real, quien en pocos años ha transformado el campo de la enseñanza del teatro (los pocos manuales que existían sobre artes escénicas y educación se limitaban a ejercicios generales o descripciones de experiencias pedagógicas), estableciendo criterios pedagógicos en la enseñanza del teatro, parcelando con módulos el acceso tanto al mundo de la escritura teatral como a la práctica del teatro y manteniendo una colección de textos teatrales que suelen estar acompañados de ejercicios didácticos, juegos, estudios, etc., y que, por tanto, remiten al trabajo diseñado en los otros libros. La continuada labor de esta editorial ha tenido como resultado tres grandes colecciones: la de “Teoría”, la de “Técnica escénica” y la de “Literatura”. La amplitud de criterios respecto al tipo de práctica teatral que se publican les ha llevado a editar tanto un texto sobre Eugenio Barba y el Odin como otro de técnica japonesa de Yoshi Oida, pasando por una gran cantidad de monografías: *Un Taller de drama, Sesiones de trabajo con los Pedagogos de hoy,* etc. Su interés por la formación también profesional del teatro les ha llevado, igualmente, a preparar libros de enseñanza, como la colección de “Cuadernos de Técnica Escénica”, que puedan servir de guía técnica en la realización de diferentes tareas: vestuario, iluminación, sonido, decorados,

gestión y producción, etc., resultado, en buena medida, de los cursos dados en el Centro de Tecnologías del Espectáculo del INAEM. El teatro es visto aquí en todas sus dimensiones y se potencia la idea del carácter técnico, de la organicidad mecánica de los planteamientos en los distintos trabajos, así como se intenta una igualación del lenguaje para que sea factible la comunicación entre profesionales de todo el mundo. Ñaque es igualmente la editora de una revista homónima subtitulada *Teatro-Expresión-Educación* que quiere convertirse en herramienta con la que se pueda recorrer el territorio de la práctica teatral desde la perspectiva pedagógica. Para ello elabora fichas de trabajo, un material informativo breve pero atento a las distintas actividades que sobre el teatro y la educación se desarrollan en España, descripciones de ejercicios concretos, testimonios de vida en la escena, etc. A la labor de Ñaque debe añadirse la de otros centros de enseñanza teatral, como el Institut del Teatre en Barcelona o el Centro Andaluz del Teatro en Sevilla, que han publicado también algunos manuales sobre técnica teatral. Todos estos libros conforman un capital cultural (acumulación de saberes) necesario para que pueda entrar ese nuevo teatro en el marco de relaciones mercantiles y así, de ese modo, formarse trabajadores autónonomos.

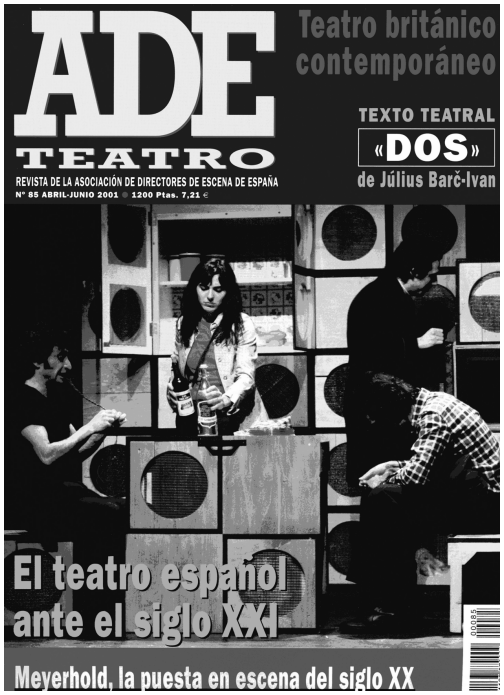
La SGAE, a través de la Fundación Autor, publicó hace cuatro años un manual de *Producción, gestión y distribución del teatro* escrito por Jesús F. Cimarro que supone un ejemplo máximo de descriptivismo del marco empresarial que tendencialmente debe dominar el mundo del teatro profesional (tremendamente distinto al que se presenta en *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez o en las memorias de Adolfo Marsillach *Tan lejos, tan cerca*), realizado mediante el acceso directo a las fuentes legales, los modelos de impresos, etc., que dan cuenta minuciosa de los pasos fiscales, laborales y legislativos que debe dar toda empresa de espectáculos en el montaje y distribución de una obra. El teatro se muestra aquí en su vertiente exterior, como mercancía que es vendible y consumible, en la descripción del funcionamiento del capital económico.

■ 3. LA PRODUCCIÓN EDITORIAL Y LOS NUEVOS GREMIOS

Si el teatro ha ido progresivamente apareciendo como un elemento productivo en el campo de los bienes culturales y no ya como un trabajo artesanal, es obvio que tal razón señala relaciones que sobrepasan las meras funciones artísticas y técnicas para enmarcarse de manera preeminente en el ámbito profesional, de conjuntos laborales que pueden definirse según parámetros de ocupación de tiempo de trabajo, sueldos, responsabilidades y competencias. La concepción gremialista que se ha desarrollado frente a la sindical favorece la separación entre trabajador material y trabajador inmaterial, mantiene la ficción acerca de la supuesta autonomía de los trabajadores artísticos, fragmenta la capacidad unificadora de la lucha salarial, de los puestos de trabajo, y considera un conjunto de problemas propios para cada profesión. La labor editorial de estas distintas asociaciones ha hecho mucho para cohesionar su propio medio laboral y, siguiendo estos planteamientos, poner a disposición de interesados y trabajadores medios de comunicación gremiales que dieran cuenta de sus actividades e informaran de todo lo relacionado con sus actividades (algo fundamental para que el nivel formativo, capital cultural, pueda convertirse en nivel laboral, capital económico). Numerosas revistas han aparecido en los últimos años que han venido a completar el panorama de las profesiones teatrales, algunas de las cuales (y a causa de sus propias políticas culturales) han ampliado su radio de acción e interés al hecho teatral como conjunto. La más emblemática de estas revistas es *ADE-Teatro*, publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, que no desatiende en ningún número la labor informativa de eventos (Congresos, Mesas redondas, etc.), los problemas de dramaturgia, la reflexión sobre la práctica escénica en toda su extensión y que pone especial interés en la investigación teatral, con una colección de textos, “Teoría y práctica del Teatro”, en los que se ha publicado a Appia, Meyerhold, etc. Dos colecciones de escritura dramática nacional e internacional ofrecen un panorama amplio y plural de las distintas escrituras para el teatro que se desarrollan en distintos países del mundo. Un premio para obras teatrales escritas por mujeres, el “Premio Maria Teresa León”, se inscribe en el proceso institucional (impulsado en primer lugar por las reivindicaciones feministas y después, desde el ámbito político, por el Instituto de la Mujer y por

distintas Concejalías y Consejerías de la Mujer) de recuperación o potenciación de la producción cultural de las mujeres. En las publicaciones de la ADE, sin embargo, pesa más el criterio de acumulación de capital simbólico y capital cultural, aquellos más directamente ligados a la concepción del teatro como experiencia social y humana, como modo de conocimiento, etc., que cualquiera de los otros. *Escentecnic* es la revista editada por ediciones Cross BCN dedicada al mundo de la maquinaria escénica, los decorados, las plataformas, los practicables, etc., concebida como una guía de servicios y revista ilustrada de novedades en el mundo de la tecnología escénica para espectáculos. En este sentido cabe señalar que el desarrollo de las tecnologías, tanto en el ámbito de la mecánica como en el ámbito de la informática, ha sido determinante para el cambio en el desarrollo de los espectáculos, para impulsar al teatro más hacia el espectáculo (lo que entra por los sentidos, diríamos vulgarmente) que hacia lo simbólico (lo representacional, lo que afecta a todas las facultades humanas) y de lo que he llamado en otro lugar la tecnología como ideología, que sintéticamente podríamos definir como la consideración de las posibilidades técnicas como proyección de efectismo escénico y no de expresión escénica. *Las puertas del drama*, revista de la Asociación de Autores de Teatro, se presenta como una revista de investigación más que como un medio informativo de la asociación (y de hecho se publica aparte un boletín, *Entrecajas*, que funciona a tal efecto). En sus páginas se quiere hacer historia de la escritura teatral, se publican artículos que intentan periodizar la labor creativa de los autores y autoras de teatro, se manifiesta un deseo de conocer el territorio, de dominar el medio, de concebirse como espacio que estimule el diálogo entre todas las formas de escribir y todas las culturas. *El pateo*, la revista de la asociación de empresas productoras de espectáculos, funciona como medio de presentación y difusión de determinados montajes producidos por las empresas asociadas, señala el marco de reivindicaciones que deben regularizar el mercado público y privado de los espectáculos teatrales. *Actores* es el medio de información y reflexión que tiene la Unión de Actores. En la misma se mantienen una serie de secciones fijas que intentan conformar la situación jurídica y fiscal de los actores, así como servir de

guía de servicios, informar sobre las ofertas de formación actoral, empleos, libros, festivales, textos, etc.



ADE. Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España.

■ 4. CONCENTRACIÓN DE CAPITALES, MERCADO Y PRENSA

Es evidente que si ha existido un boom en los últimos años en el ámbito de la edición teatral es en el terreno de la fabricación de ese mercado y en la conformación de un medio que hiciera pasar del teatro entendido como bien social (práctica ideológica) al teatro como bien de consumo. Esta labor la llevan a cabo en Madrid revistas como *Teatro Madrid*, publicada por Ediciones E. J. (con un formato de guía) y que a la cartelera comentada añade secciones dedicadas a repasar la labor actoral de un figura conocida, reportajes, anuncios de próximo estrenos, etc., o *Teatros*, editada por Europea Medios de Prensa, con parecido esquema que la anterior sólo que en un formato habitual de suplemento. Estas revistas ocupan todo el arco de la producción cultural del teatro en tanto que funcionan como formas de

muestreo de los valores teatrales fijados previamente, ratifican los éxitos e impulsan las tendencias del periodismo masivo también para el teatro. Es especialmente interesante la presencia en librerías, quioscos y salas culturales de estas revistas que no tienen, la mayor parte de ellas, costo alguno para quien las consume y que, sin embargo, producen su capital económico a partir de poner en conexión capitales de distinta procedencia: desde el consumo de otras mercancías que se anuncian en la revista, hasta el valor que da a sus páginas (valor que se traduce después en anuncios y otros medios de conversión dineraria) el capital simbólico acumulado por personajes que han recibido su prestigio de otros medios de comunicación como la televisión. El teatro es presentado en estas revistas como bien de consumo: la profusión de adjetivos, las remisiones y citas a referencias conocidas, los titulares, y las grandes generalidades ocupan las páginas de las mismas. Tampoco puede olvidarse que ha sido en estas revistas donde ha recabado la idea del teatro como diversión, entretenimiento, pasatiempo, frente a la idea de un teatro trágico, "intelectual", desprestigiado por ser una forma teatral que "soliviante el espíritu" y por la cual "la gente no está dispuesta a pagar", como decía un "profundísimo" crítico, porque —según el mismo— la gente no está dispuesta a que le amarguen más la existencia. Con todo, no hay duda de que la apuesta institucional más fuerte, aparte claro está de sus propias producciones (acompañadas de la correspondiente edición de libros y materiales diversos de carácter técnico o cultural, así como de numeroso material documental que constituye la base de un patrimonio artístico fuerte), ha sido la creación de un "tercer teatro" que empezó llamándose "teatro alternativo" y que ahora se prepara para una, o así se cree, superación del teatro comercial. Este último ha tenido que empezar a alimentarse de las figuras televisivas o de los grandes éxitos en otros países para programar sus propias funciones aunque no ha cejado en su idea de que el teatro siempre fue un artículo de cambio. La revista *Ubú* de la Coordinadora de Salas Alternativas de Madrid trata de mantener un equilibrio entre información y reflexión, acercando un teatro cada vez más integrado en el panorama cultural de las grandes ciudades y dotándose de, al menos, una suerte de distinción

cultural frente a los institucionales y los comerciales. En la prensa periódica se mantiene una débil representación del teatro más encaminada a preservar las dinámicas de prestigio social y a favorecer las tendencias de un pequeño mercado que a conformar una idea plural y multiforme del hecho teatral.

El circuito, por tanto, se cierra en esta doble secuencia: a) la del público, individuo —espectador— consumidor; y b) la de los productores, estudiante —profesional— trabajador. En ambos casos se obtiene una relación de producción y de consumo nueva en un ámbito concreto: el mercado del teatro. Los dos elementos señalados advierten cuál ha sido el cambio en el medio del teatro y el que han seguido las publicaciones teatrales.

■ 5. Constitución de la distinción en el campo mercantilizado del teatro

Si el proceso de mercantilización se está estabilizando progresivamente, recomponiendo el panorama del teatro español contemporáneo; si el prestigio cultural de una nueva escritura teatral ha sido delineado desde el ámbito académico y potenciado mediante textos introductorios, ensayos de conjunto, estudios temáticos, obras (los Premios Marqués de Bradomín, por ejemplo) etc.; si ha sido incluso posible crear ya un gran acontecimiento espectacular en torno al teatro en el que se sueldan las tres formas del capital: los Premios Max de las artes escénicas, es decir, en el que parecen convivir sin problemas mercado y cultura, entonces sólo resta esbozar las formas de resistencia que ha tenido este proceso puesto que por definición un campo (un espacio del juego artístico, teatral, históricamente constituido, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento) está en constante conflicto alimentado por las luchas de diferentes intereses. En toda definición de un campo deben tomarse en cuenta los movimientos de los distintos agentes y las tensiones que provocan en su intento por conformar de otra manera el campo, por preservar o ampliar el capital que está en juego en el mismo. El esfuerzo por llevar el teatro al lado opuesto del interés económico ha hecho que coexistan tres modos diferentes de considerar al arte dramático, y por ello igualmente se han desarrollado tres modelos diferentes de políticas editoriales: a) la

recuperación de determinadas tendencias teatrales, obras y autores para consolidar una visión completa de la historia del teatro: la recuperación de un patrimonio cultural (con la publicación de volúmenes sobre el teatro clásico, la zarzuela y las obras del exilio); b) la manifestación cada vez mayor del aspecto introspectivo que pudiera hacer el teatro sobre lo humano; y c) el teatro como construcción de un discurso crítico y analítico de la sociedad (que aún mantiene el proyecto de *refuncionalización* del teatro). Los dos primeros convergen al ser respuestas a una eliminación que el franquismo hizo (o al borrado de la historia que realiza la posmodernidad) de algunas escrituras y a la falta de oportunidades que tuvieron algunos autores ante una sociedad con la que fue imposible el diálogo (como el caso de algunos autores del llamado "nuevo teatro"). Lo primero ha sido resuelto en parte por una política editorial procedente, en la mayoría de los casos, de las Comunidades Autónomas que aceptaban los costes económicos de publicar, por ejemplo, el teatro completo de José Antonio Castro (autor del "nuevo teatro español") a cargo de la Comunidad de Castilla-La Mancha, o el teatro de Manuel Andújar (autor exiliado en México) a cargo de la Diputación Provincial de Jaen, a cambio de ganar prestigio cultural y de aportar, como rezan muchas de las presentaciones de estos volúmenes, un ahondamiento mayor en las identidades (sic) nacionales o locales. En este caso el teatro no es más que una obra cultural con señas históricas con las que es posible restituir una verdad que ha sido olvidada a causa de una violencia simbólica. Este esfuerzo ha generado dinámicas de indagación e investigación en "las raíces profundas de una cultura concreta" a la que se ha orientado muchas publicaciones del Institut del Teatre, construyendo incluso una historia del teatro catalán; o, desde una perspectiva de género, una reconstrucción del saber y el sentir de las mujeres en un espacio de identidad nacional o local. Incluso la existencia de una nueva dramaturgia más allá de aquel "nuevo teatro" (como intenta esbozar María-José Ragué-Arias en un reciente libro). Otros proyectos editoriales, como Cop d'idees animado por Manuel Aznar Soler, ha abordado la necesidad de restituir la producción de los exiliados a la vida "normalizada" de la democracia. Así se ha hecho con María Teresa León y así en una

nueva colección que, sin distinciones de géneros literarios, ha emprendido la publicación de una extensa nómina de autoras y escritores exiliados tras la guerra civil española. Así también José Ricardo Morales en las páginas de la revista *Anthropos*. El texto se presenta de esta manera como una voz ausente, el teatro retoma el pasado para presentarlo como historia, lo inserta en dinámicas actuales donándole el único lugar posible: el del patrimonio cultural, obligados a no decir ya nada de lo quisieron decir en su momento, por lo que fueron escritos. O forzados a hablar en nombre de ideas que no les animaron, que sesgan su intención y lo vuelcan en otro molde significativo. Siendo museo o alimento cultural de la tradición. Para que se sepa que existieron.

La otra parte del historicismo es aquella que quiere poner en el marco todos los nombres, todas las tendencias, una vez que ya no resultan ni indecorosas ni odioso su populismo reaccionario al entrar en el ámbito del patrimonio nacional, como la zarzuela; también la que quiere conocer la historia desde las ideologías triunfantes en los sectores populares sin dar cuenta de cómo un artefacto cultural se produce y se pone en circulación. A esta labor de recuperación del patrimonio artístico han contribuido excelentes estudios e investigaciones que han mostrado las raíces de las que se ha alimentado, por ejemplo, gran parte del teatro oficial (es interesante en este sentido los estudios de Óscar Cornago sobre *La vanguardia teatral en España* y su *Discurso teórico y puesta en escena en los años 60*, este último publicado en el CSIC). Esta tendencia se ha manifestado de igual forma en un conjunto de textos editados en la colección "Clásicos de Biblioteca Nueva" que componen un panorama en el que es posible acceder al otro teatro que existía en el Siglo de Oro o en el XVIII.

El teatro en estos últimos años ha tenido también una vertiente que trataba de manejarse, como ya hemos indicado, en otros parámetros muy diferentes a los del mercado. Todo el campo cultural se mueve a partir de enfrentamientos entre tendencias consensuantes y tendencias conflictivas. Las primeras segregan formas de inclusión en el sistema dominante, las segundas creen poder extraer su poder social justamente del enfrentamiento con las ideas dominantes, oponiéndose a su consumación en el consumo. Algunas revistas, como la desaparecida o intermitente

Teatra y *Theatrum*, rebasando incluso los límites espaciales de las revistas habituales de teatro, han convertido la investigación teatral y la creación en el punto central de sus reflexiones al invertir el circuito del mercado. Ahora la revista se gesta en el seno del trabajo diario, allí donde "surgen las preguntas y en donde se buscan y se crean las respuestas". La elección de un nuevo espectador formado en este teatro es común a *Ophelia*, a *Teatra* y a *Theatrum*. En los tres casos son incursiones en el medio teatral que se despliegan ante el lector. Todas las prácticas escénicas son sometidas a una instigación que las abre hacia nuevos territorios y formas de comprensión extremadamente implosivas. Al mismo tiempo se encargan de dibujar los límites que el teatro "occidental" no quiere reconocer: el ritual, la locura, etc. Frente a la idea de un teatro convergente con la Europa del mercado común, estas revistas vuelven la vista hacia los teatros que recogen la multiculturalidad de las sociedades, a los teatros que se constituyen como formas de hibridación de las formas escénicas, al teatro que recorre los rastros de una subjetividad que se expande más allá de la caracterización física y psicológica del personaje. *Teatra* hablaba también a partir de un grafismo, de una composición de textos creativos que no se reconocían en ningún punto de la realidad. *Ophelia* anunciaba en su número 1, dedicado a la memoria, que se trataba de encontrar un espacio en el que los artistas reflexionaran sobre el hecho teatral, sobre las implicaciones que la práctica del teatro tiene en nuestras sociedades y de las que podría tener si se deambulasen otros caminos. Y, en efecto, *Ophelia* ha seguido el camino de otras indagaciones europeas y latinoamericanas en las que no hay más verdad que la suspendida en las relatividades del acontecimiento. Así considerado, como un acontecimiento humano, el teatro se desdibuja de la cercanía vulgarizante del mercado y puede seguir pasando por espíritu, esencia humana y ser, a la vez que puede mantener su ligazón con las culturas "antropológicas" que reclaman su unidad con un mundo aún de los sentidos.

La tercera tendencia que pretende poner al teatro más allá del interés económico está representada por la "Colección Skene" de la Editorial Hiru, ejemplo de coherencia, que proyecta su decidido interés de explicar y transformar el mundo de la modernidad en

todos los títulos que publica. A los textos de literatura dramática, que incluyen autores europeos y americanos, se unen ensayos o libros testimoniales que ofrecen un anclaje histórico y razones políticas suficientes para que pueda sostenerse aún hoy una vía materialista para el teatro.

Colección breveSkene de la Editorial HIRU.

Resulta claro que esta progresiva tendencia a la mercantilización del teatro, apoyada por el medio editorial, no ha hecho sino ajustar al mismo y al arte a las dinámicas dominantes en otros territorios de la economía-mundo y que, por tanto, sólo un riguroso análisis de esas tendencias, a menos que se consideren muertas y enterradas las posibilidades del teatro, puede clarificar nuestra situación y la del teatro en la sociedad. Si se repasan las carteleras y los volúmenes publicados de textos teatrales se encontrará uno todavía con el horror de reconocer apenas unas pocas líneas escritas desde el firme propósito de decir y no de sugerir. La sugerencia es el corazón del simulacro, y por estas ambigüedades en los lenguajes podemos empezar a conocer lo

que está pasando en el teatro y en nosotros.