

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos

The old-building theory in theatre: psychological aspects

Enric Mas Aixalà

Universitat Politècnica de Catalunya

nitsenblanc@gmail.com

Recibido 20/11/2021 Revisado 10/02/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

La teoría del edificio antiguo expone que el teatro en España adolece de defectos graves en su estructura, los cuales son producidos, principalmente, por la priorización del teatro no socialmente óptimo, por una economía del teatro totalmente inapropiada y por una crítica tendenciosa. Este ensayo muestra como estos daños estructurales de que adolece el teatro pueden producir efectos psicológicos, tanto en el espectador como en los integrantes profesionales del teatro, algunos de los cuales no se han analizado en estudios previos. Estos efectos psicológicos pueden traducirse en afectaciones de ciclo corto, así como de ciclo largo, incluidos profundos cambios en los hábitos culturales o, incluso, el abandono del teatro. Estas afectaciones, especialmente las de ciclo largo, resultan mucho más peligrosas para la propia estructura teatral porque pueden traspasarse de generación en generación y sus consecuencias pueden manifestarse años después de haberse producido.

Sugerencias para citar este artículo

Mas Aixalà, Enric (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, págs. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

MAS AIXALÀ, ENRIC (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>**Abstract:**

The old-building theory asserts that theatre in Spain suffers from serious defects in its structure, caused mainly by the prioritisation of a socially suboptimal form of theatre, totally inappropriate theatre economics and unbalanced criticism. This essay demonstrates how the structural impairments suffered by theatre can have psychological effects on both the audience and theatre professionals alike, some of which have not been analysed in previous studies. These psychological effects may lead to short- and long-term ramifications, including profound changes in cultural habits or, even, the abandonment of the theatre. These effects, especially the long-term ones, end up being much more dangerous for the theatrical structure itself because they can be passed from generation to generation and their consequences may be evident years after they occur.

Palabras Clave: Crisis del teatro; futuro del teatro; formato; banalización; economía; crítica teatral

Key words: Theatre crisis; future of theatre; format; banalization; economy; theatrical criticism

Sugerencias para citar este artículo

Mas Aixalà, Enric (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, págs. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

MAS AIXALÀ, ENRIC (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Introducción

Una teoría reciente analiza los aspectos tanto estructurales como no estructurales del teatro como arte en España, estudiando su origen, sus cambios y su estado actual. Según esta nueva teoría, el teatro se asemeja a un edificio construido hace muchos años que adolece de graves errores de diseño y ejecución, tanto en su estructura como en sus elementos adyacentes (Autor, 2021). Así, la teoría del edificio antiguo nos muestra que puede deducirse el futuro del teatro si lo examinamos como si fuera un edificio antiguo y cómo la estructura en la que se sostiene sufre de problemas graves que, no solo no se han reparado, sino que se han agravado y ampliado en pro de argumentos económicos y de falsas revoluciones (Autor, 2021).

La importancia de esta teoría reside, no únicamente en manifestar que puede deducirse el futuro del teatro analizando su estructura, sino también en exponer los elementos del teatro que están dañados y que podrían llevar a su hundimiento ante una crisis económica y social, presente o futura, semejante a la que estamos viviendo actualmente. Asimismo, las estrategias que aplican los agentes económicos –la obsolescencia programada, el micromecenazgo como argumento para desfinanciar el arte, la estructura monopolista del mercado de difusión del teatro, la tendencia de la oferta al monopolio, la banalización del formato, la crítica teatral tendenciosa, etc.– han llevado al teatro a una situación, cuanto menos, preocupante. Las pocas reformas realizadas en el teatro han ido en dirección de salvar su apariencia, su fachada, no sus elementos, tanto estructurales como no estructurales, los cuales se encuentran gravemente dañados. No ha habido ninguna revolución auténtica en el teatro, sino solo falsas revoluciones, las cuales están degradando la integridad del edificio en beneficio únicamente de su apariencia. Y no debemos olvidar que el teatro es, además, un edificio antiguo y que nos hemos dado cuenta, quizás demasiado tarde, que no contiene ninguna medida antisísmica: no se pensó en la sismo resistencia, ni cuando se construyó, ni después.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

En el presente artículo, profundizaremos en la afectación psicológica que estas estrategias empleadas por los agentes económicos, incluidas las administraciones públicas, provocan en el tejido social y humano relacionado con el teatro, tanto en el escenario como –y especialmente– en el público que asiste al teatro. Estos cambios en la psicología del espectador pueden llegar a ser –como veremos– cambios de ciclo largo, los cuales son los más peligrosos por ser los más duraderos e imprevisibles. En este sentido, una afectación de ciclo corto, como un recorte presupuestario determinado en el teatro, afecta mayormente durante el tiempo que dura el presupuesto vigente (normalmente un año), aunque pueda tener afectaciones secundarias. Veremos, sin embargo, cómo un impacto psicológico puede tener una duración mucho mayor e incluso cómo su afectación puede traspasarse de padres a hijos en forma de cambio de costumbres o de adopción de otros hábitos no existentes en el consumo cultural.

Alianza actual entre la economía y el teatro no socialmente óptimo: efectos psicológicos

Habitualmente se entiende por teatro social aquellas obras que tratan un tema considerado una problemática social, política, o de tipo reivindicativo (Trujillo, 2017). Se ha planteado la necesidad de distinguir entre “teatro de lo social”, que se enmarcaría en la definición anterior, y “teatro social”, el cual implica una manera de hacer y que busca democratizar la creación artística (Trujillo, 2017). Así, el teatro social se caracteriza por ser una “práctica para la transformación social no sólo una reflexión sobre ello” (Trujillo, 2017; Cárdenas-Rodríguez et al., 2017). Por tanto, el teatro social trata de transformar la realidad y no solo de reflejarla (López Marin, 2020). Además, la técnica artística en el teatro social es una herramienta, no un fin en sí mismo, en la forma en que contribuye a un mayor conocimiento sobre uno mismo y sobre las realidades sociales vividas (Cárdenas-Rodríguez et al., 2017). Por tanto, el teatro social es una ayuda participativa que fomenta la reflexión, la participación, el espíritu crítico, la mejora de las habilidades sociales, los valores como la solidaridad, el respeto, la interculturalidad y todo aquello sobre lo que se quiera intervenir (Fundació la Roda, 2017).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Un ejemplo típico de teatro no auténticamente social lo encontramos en obras que pueden ser muy subversivas y tener contenidos sociales muy bien planteados, pero que presentan prejuicios y valores dominantes discriminatorios respecto a otras cuestiones (Trujillo, 2017). Superar este tipo de teatro –que, como veremos, es muy frecuente en las carteleras actuales– supone un cambio en el interior del teatro, no solamente en el texto y en la mentalidad del autor, sino en la de la dirección y de la interpretación: no implica sólo aprenderse un texto o ser un buen intérprete, sino posicionarse ante lo que digo y hago, profundamente (Trujillo, 2017). En 1967, el analista y crítico teatral Eric Bentley escribió sobre Bernard Shaw:

Ahora, ni Brecht ni Shaw se habrían sentido especialmente complacidos de saber que sus compromisos políticos y sus intenciones didácticas, al final, solo habían servido de trampolín para su arte. El primero descartó como “culinario” el gran porcentaje de la dramaturgia occidental y el segundo, reconocidamente, nunca escribió una palabra “por el arte”. En la interpretación, ignorar la premisa revolucionaria de su trabajo es castrar el impulso de su dramaturgia. Pero en Nueva York, hoy, Brecht y Shaw se interpretan como Buenos Liberales con los que una audiencia de mentalidad correcta puede acurrucarse y estar de acuerdo. (Mayer, 1967: párrafo 8)

De esta manera, si las escuelas de teatro que lo enseñan, las productoras que sacan adelante proyectos y las salas que los programan ignoran al teatro social, se desperdicia una herramienta de progreso muy importante y se convierte al teatro únicamente en el arte por el arte o, en muchos casos, en puro entretenimiento que tendrá que competir con muchos otros. Ya en 1967, con la Guerra de Vietnam en pleno apogeo, se afirmaba que la mayoría de obras de teatro “contra la guerra” solo servían para halagar a la audiencia haciéndoles creer que ellos también se oponen al sufrimiento y al derramamiento de sangre, pero que, en realidad, el aplauso que recibe a una obra como Viet Rock (de Megan Terry, 1966) es autocomplaciente (Mayer, 1967). Este tipo de autocomplacencia se produce en muchas obras “de denuncia social”. Así,

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Curiosamente, las obras que existen solo para mostrar que el autor está enojado y que las personas con las que está enojado deben sentirse culpables y asustadas (estoy pensando en LeRoi Jones), producen una respuesta similar. (Mayer, 1967: párrafo 14)

El efecto que se produce en el espectador tiene un doble filo: enseña pero no involucra; es creíble pero se aleja de la realidad. Nos atreveríamos a decir que este tipo de teatro es mucho menos comprometido e, incluso, más “perjudicial” –o menos inocuo– de lo que nos han vendido durante décadas. La afirmación que realiza el dramaturgo y director teatral Timothy Mayer en su artículo no debería banalizarse y la trascendencia de lo que desprende –ya en 1967– es realmente grave. Hacer creer al público que las personas “malas” de una obra se sienten tan “culpables y asustadas” como el público, el cual se horroriza con las injusticias sociales que muestra el teatro que están viendo, es tan corrosivo como falso. Igualmente erróneo es pensar que el espectador va a involucrarse en esas injusticias sociales solo porque se muestre una determinada visión “adaptada” al público acomodado con la excusa de que es para su mejor comprensión. Este efecto se agudiza por el hecho de que el público que asiste a estas obras constituye una élite muy palpable: la audiencia nacional de teatro en EE.UU. en 1963-64 era de cerca del 4% de la población mayor de edad, además de tener un nivel de ingresos considerablemente alto (Baumol y Bowen, 1966). Como ya sabemos, la tendencia actual sigue así, especialmente en épocas de crisis. Timothy Mayer ya “sospechaba” que el interés de este público por los temas sociales proviene de una variedad de escapismo, peculiar del teatro, y que el público se acerca al teatro, específicamente, para que sus propios esquemas morales sean reivindicados (Mayer, 1967). En estos casos, nos encontramos ante un falso compromiso social, auspiciado por una alianza bicéfala: la dramaturgia y los agentes económicos por un lado y este tipo de público autocomplaciente por otro.

Vemos, por tanto, que el teatro no socialmente óptimo lo es, no solo por no ser teatro social de forma manifiesta (p.ej. el teatro de puro entretenimiento, entre otros), sino por ser un “teatro de lo social” autocomplaciente, presentado en forma de teatro de protesta o reivindicativo y que se aleja, incluso, de este cometido, tanto en el fondo como en su finalidad. Pero hay otro teatro que, por desgracia, es muy abundante en las carteleras actuales de medio mundo, incluida la española.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Como hemos indicado, existen obras que pueden ser muy subversivas y tener contenidos sociales muy bien planteados, pero que presentan prejuicios y valores dominantes discriminatorios respecto a otras cuestiones. No hablamos de obras antiguas cuyo planteamiento adolece ya de prejuicios y de valores desfasados, o de obras de nueva factura que se crean y se interpretan con claros tintes tendenciosos acerca de política o en el trato de distintos tipos de discriminaciones, sino de obras de falsa protesta, pero que pasan por ser obras maestras, y cuyo público –al igual que críticos profesionales y agentes económicos públicos y privados– enaltece sin paliativos y sin una visión mínimamente crítica.

Un ejemplo de ello es el musical *Hamilton: An American Musical* (de Lin-Manuel Miranda, 2015), que ganó 11 premios Tony y el Premio Pulitzer de Teatro en 2016, y que ha recaudado más de mil millones de dólares en taquilla (Chmielewski, 2020). Inspirado en la biografía de Alexander Hamilton, tiene todos los elementos para gustar al público estadounidense actual: un Hamilton inmigrante en el Nueva York de 1776; el ambiente de la Guerra de Independencia de EE.UU.; amor romántico tradicional al más puro estilo Hollywood; un duelo del protagonista para salvar el honor del presidente Washington; una revolución del pueblo en contra del enemigo común, los británicos; alianzas políticas para ganar al enemigo común; otro duelo con el que Hamilton desea defenderse por haber avalado al presidente Jefferson y donde se “suicida” disparando al aire para que su contrincante le mate y de esta forma obtener la categoría de mito...

En la prensa e Internet, uno solamente encuentra enaltecimiento y críticas alabando la excepcionalidad de la historia, de la puesta en escena, de las canciones, de los actores, con notas de 10 sobre 10 de casi todos los críticos estadounidenses. Pero hoy, con el “Black Lives Matter” inundando las calles, se ve realmente cómo funciona la maquinaria de la dramaturgia en pro del momento político y de los agentes económicos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Lo que Lauren Michele Jackson (en el periódico New Yorker) llamó el “patriotismo justo y multicultural” de la obra (Jackson, 2020), parece ahora estar en desacuerdo con el llamamiento del “Black Lives Matter” para un cambio radical en unos EE.UU. donde el legado de la supremacía blanca perdura (Morales, 2020). Se ha afirmado que

reevaluar ‘Hamilton’ ahora es notar una incompatibilidad crucial con nuestro momento actual: su héroe y su mensaje son esencialmente ambivalentes, mientras que la política actual en torno a los pecados raciales de Estados Unidos requiere adoptar una postura firme. (Morales, 2020: párrafo 4)

En el citado análisis se enuncia que *Hamilton* fue la obra perfecta para la era Obama porque alimentó el cambio del liberalismo demócrata de héroes como Thomas Jefferson –que representaba una figura de individualismo pastoral rudo– a Hamilton, el maestro banquero y planificador niño prodigio (Morales, 2020). El trasfondo de este análisis es que las obras comerciales con aspiraciones a “blockbuster” se escriben y planifican de acuerdo con la política del momento, sin pensar en el futuro –ni siquiera a cinco años vista–. También, que personajes e historias del pasado se actualizan al momento en que se escribe la obra, dejando los hechos históricos planeando sobre la base, sin que constituyan la base misma. Nótese, para un mejor ejemplo de sobras conocido por todos, la forma en como Disney actualiza clásicos de la literatura, cambiando e inventando personajes o, incluso, alterando finales con la justificación del cine “para niños”. Muchas cosas chirrían en *Hamilton*. Su autor, Lin-Manuel Miranda, crea el personaje de Hamilton como un inmigrante que “hace el trabajo”, cuando, en realidad, Hamilton no enfrentó ninguna de las discriminaciones raciales ejercidas por los inmigrantes que lo dibujan como modelo: por ejemplo, su educación de élite fue pagada por una empresa comercial que tenía relación con la trata de esclavos (Morales, 2020). Además, hechos tan importantes como que la familia de su mujer –Elizabeth Schuyler– era una de las familias esclavistas más grandes y notorias del estado de Nueva York, no se revelan en la obra (Morales, 2020).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Todo se camufla convenientemente en pro del romance y de la historia políticamente correcta –insistimos– del momento. Lo que se busca son versiones que permitan al público abrazar la negritud en sus propios términos.

Se han escrito ríos de tinta sobre las películas de Disney, pero el público desconoce el trasfondo de la mayoría de las obras de teatro que va a ver. Curiosamente, Disney ha producido la adaptación de Hamilton para su estreno en formato digital en Disney+. La transmediación del teatro al cine o televisión es un hecho que acentúa la tendencia a la globalización de las artes colindantes y que no debe pasar desapercibida en las investigaciones. Nos debemos preguntar si la obra de teatro ya se creó con la idea de realizar una película posterior o, incluso, si la obra en sí misma se creó como una película sobre el escenario. En este ejemplo que nos ocupa, partiendo de una dramaturgia con tantos sesgos, la transmediación de Hamilton a la televisión ha resultado ser un paso más en la espiral de bajada, para pasar a presentarnos un filme que se basa en el amado sueño americano y donde “cualquiera puede encontrar el éxito” (Robbins, 2020).

Hay que preguntarse hasta qué punto está Hollywood incrustado en la psicología occidental y hasta dónde llega su influencia sobre las artes colindantes para, en muchos casos, limitarlas de contenido. También debemos preguntarnos si esta afectación llega, no solo a los éxitos comerciales, sino también a las obras de “teatro de lo social” supuestamente de autor y con producciones independientes. El efecto psicológico que esto produce sobre el espectador es realmente importante y ha pasado desapercibido en los escasos estudios científicos realizados hasta la fecha. Por un lado, cada obra con contenido falsamente subversivo o de protesta explica una realidad propia sesgada en muchos aspectos y a muchos niveles, desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, tal como hemos visto en el ejemplo de Hamilton, por no hablar de la traducción y adaptación de la obra a otros idiomas distintos del original –canciones incluidas–, donde pueden introducirse elementos de cada país al que va destinada. Pero lo que analizaremos aquí la constituyen otros tipos de afectaciones tanto en el elenco de actores como en el espectador, todavía menos conocidos, ya que, hasta el momento, no hemos podido encontrar ninguna referencia visible publicada sobre ello. Para analizar estos efectos, hay que sumergirse primero en la realidad económica del teatro en España.

En primer lugar, no hay que perder de vista que, en España, la estructura del mercado de difusión es claramente monopolista (el caso de ciudades con un único teatro profesional) o con una clara tendencia a ella (Bonet y Vilarroya Planas, 2009). Además, las empresas de producción teatral tienen todas las características de monopolios discriminantes en tanto que operan en un mercado segmentado, pudiendo establecer precios distintos en cada uno de estos segmentos (Girard, 1985). También se ha descrito (véase Autor, 2021) que el mercado puede evolucionar desde un estado del teatro en una posición de centralidad, en la que los teatros de mayor prestigio o situados en Madrid o Barcelona pueden exigir una significativa rebaja del caché, hacia un monopolio de oferta en el que las compañías con prestigio o los espectáculos de mayor éxito aprovechan su notoriedad para obtener una mayor remuneración de su servicio (Bonet y Vilarroya Planas, 2009). De este modo, el mercado deviene un monopolio bilateral, tal como se ha señalado ya para el caso francés (Sagot-Duvaurox, 1986). Es aquí donde estas compañías con prestigio o productoras con espectáculos de mayor éxito adoptan el protagonismo económico en España promocionando las constantes adaptaciones de obras de teatro extranjeras (léase Broadway, off-Broadway o similares) donde se vende, en realidad, no un estreno, sino una adaptación de una obra que puede llegar a ser muy antigua y desde cuyo estreno han podido pasar incluso décadas; esto, sin mencionar los conocidos –y constantes– reestrenos de montajes que ya se han visto incontables veces en los escenarios de este país. Es un paradigma que solo se da en las artes escénicas y que sería impensable en el cine o en la televisión, donde un retraso de un mes en un estreno en un determinado país puede provocar la caída en picado de la recaudación en taquilla del filme en cuestión debido a la globalización y al fácil acceso a plataformas extranjeras, sin contar con la piratería.

Teniendo en cuenta esta situación anómala –pero, a la vez, normalizada– de las artes escénicas, los espectadores corren el riesgo de relacionar el teatro en nuestro país con reestrenos no originales. Esto podría derivar en un cambio de mentalidad relativamente rápido que podría afectar al espectador y condicionarlo a (des)priorizar el teatro de distinta forma que hasta ahora. Y sobre esto, ya he recibido comentarios al respecto en mi entorno próximo, en los cuales se enfatiza que, si tienes dinero, lo mejor es ir a Broadway: su espectacularidad, sus teatros y sus montajes no tienen nada que ver con los que veremos en nuestro país dentro de años, cuando la obra

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

en cuestión se estrene aquí. Este punto de vista, Broadway lo conoce muy bien: vemos que sus teatros atraen mayoritariamente a turistas, un 65% en la temporada 2018-2019 (League, 2020). Entonces parece que, si te quedas en España y esperas para ver la obra puede suceder o bien que no se realice el tan ansiado montaje, o bien que, si se llega a estrenar, veas un montaje menor de la obra. Esto nos hace pensar que, una vez salvado el obstáculo del idioma, la gente con un poder adquisitivo alto va a tender a ver el original. Ya me he encontrado con varios ejemplos de este tipo, con regalos de viajes con entrada incluida a un espectáculo de Broadway, incluso entre gente joven. Si al conjunto de los posibles espectadores restamos los que no están muy interesados en los musicales (quienes probablemente no pagarán tampoco por ver la obra en España), y de los que están interesados, restamos los de mayor poder adquisitivo, además de restar otro posible público con un poder adquisitivo medio que no vive en Madrid o Barcelona (y que deberá costearse una estancia relativamente cara), la muestra de espectadores que desearán ver la obra adaptada para los escenarios en España podría reducirse a un ritmo nada despreciable. A todo esto hay que añadir el efecto que tiene la banalización del formato del teatro en el ámbito de las nuevas tecnologías, de cuyos efectos hablaremos en el siguiente apartado.

Si nos adentramos un poco más en los datos referentes a las artes escénicas, vemos que estos datos hablan por sí solos. En el último informe publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE) sobre los datos de 2018 y 2019 en nuestro país, se lee que desde 2008:

Se han perdido más de mil recintos en los que desarrollar espectáculos, más de 20.000 representaciones (el 35%), cinco millones de espectadores (el 25% del público), y casi 28 millones de euros de recaudación en taquilla. (Muro, 2020: 12)

En dicho informe (recordemos, sin tener en cuenta la crisis por la pandemia de 2020) se habla constantemente de ralentización o de estancamiento de la recuperación desde la crisis económica originada en 2007 y con efectos ya manifiestos a partir de 2008-2009. Continuamente, a lo largo del informe, se asocian los malos números a las crisis económicas, sin adentrarse más en el fondo del asunto. Pero un análisis en profundidad a sus mismos datos, revelan cuestiones sumamente alarmantes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

En primer lugar, la enorme desigualdad entre comunidades autónomas en lo referente a las artes escénicas, con un gasto medio por espectáculo que va de los 4,89 euros –en Aragón– a los 24,63 euros –en Madrid– (datos de 2019) (Muro, 2020).

En segundo lugar, el hecho de que el teatro se sostenga básicamente a base de subvenciones de las administraciones públicas (precios de entrada subvencionados, subvenciones a la producción de obras, rehabilitación de teatros públicos y privados, apoyo a festivales, etc.), además de ser la administración pública el principal demandante de producción y el principal oferente del mercado de difusión (claramente monopolista o con tendencia a ella), muestra una total incoherencia con que las empresas de producción tengan todas las características de monopolios discriminantes operando en un mercado segmentado y pudiendo establecer precios distintos sectorialmente y territorialmente, incluso entre ciudades vecinas (Bonet y Vilarroya Planas, 2009; Sagot-Duvauroux, 1986). Esta práctica se veía hace más de una década: el precio medio máximo en los teatros ubicados en municipios de menos de 25 mil habitantes era de 13,32 euros frente a los 25,31 euros en Madrid y Barcelona (Bonet et al., 2008). Es un paradigma propio de las artes escénicas que no se produce en ningún otro sector cultural. ¿Alguien podría plantearse que una entrada de cine costase 13,32 euros en Medina del Campo (Valladolid) o en San Martín de la Vega (Madrid) y 25,31 euros en la ciudad de Madrid? ¿Se podría entender que un libro costara 25,31 euros en Barcelona ciudad y 13,32 euros en una ciudad vecina de la propia Barcelona? Entonces, ¿Por qué se produce este fenómeno en las artes escénicas con total normalidad?

Hay que entender que toda esta estructura económica tan compleja e inestable forma una columna fundamental en el teatro, en tanto que es un elemento estructural. Debemos plantearnos si realmente ese “estancamiento de la recuperación” del que se habla en el informe de la AAEE es realmente producido únicamente por la crisis de 2008-2009. Nos atrevemos a pensar que no. Estas enormes desigualdades sectoriales y territoriales que hemos visto en el teatro están ahí y sus efectos son desconocidos a la espera de estudios en profundidad que valoren cómo afectan a toda la estructura de las artes escénicas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Además, el paradigma de promocionar un teatro no socialmente óptico creado con una metodología y un esquema totalmente ajenos a las realidades regionales en pro de la taquilla –adaptaciones y reestrenos de Broadway, por ejemplo– está produciendo un efecto psicológico en el espectador que puede derivar en un cambio en la priorización del teatro en España. Es otra cuestión que necesita de estudios posteriores en profundidad.

Otro aspecto que debemos analizar es un efecto en la psicología del elenco de actores de una determinada obra, el cual tampoco se ha estudiado. Se habla, en incontables fuentes, sobre las discriminaciones que actores y actrices sufren –demasiado frecuentemente– en las producciones teatrales por razón de sexo, apariencia física, color de la piel, etc. Otro tema muy grave lo constituyen los recientes escándalos de abusos y humillaciones destapados –por ejemplo– en el Institut del Teatre de Barcelona o en el Aula de Teatre de Lleida, los cuales son realmente alarmantes y son tratados –cuando se conocen– ampliamente por los medios. Sumerjémonos ahora en el interior de una obra de teatro de éxito, de “falsa protesta” y con ambición de “teatro de lo social”, pero con grandes sesgos respecto a muchos otros aspectos. Imaginemos a actores y actrices en un casting para la adaptación en España de una obra tan monumental y exitosa como Hamilton, deseando formar parte de ella en algún gran escenario de Madrid o Barcelona. En la situación en la que se encuentra el teatro en España, ¿cuántos miembros del equipo dejarían esta oportunidad de lado como protesta por el falso mensaje de la obra respecto a la esclavitud, por ejemplo? Y si fuera una obra en la que se tratara el tema de la homosexualidad con claros sesgos y de forma tendenciosa, ¿podemos imaginarnos a miembros del equipo darle la espalda a ese montaje que puede suponer un lanzamiento importante de su carrera? Cuesta creerlo. Uno de los escasos casos conocidos en que alguien se ha atrevido a hacer tal cosa –en el cine– y, además, se ha atrevido a darle visibilidad, ha sido el del actor Morgan Freeman. Uno de estos momentos “memorables” ocurrió cuando Freeman tuvo la oportunidad de aparecer en un remake del filme El enigma de otro mundo (Christian Nyby y Howard Hawks, 1951). Escuchemos sus palabras:

Leo el guión y vuelvo para la audición. El productor o director, uno de ellos, dijo: “¿Leíste el guión?... ¿Qué pensaste?”. Le dije: “Bueno, tienes 11 personas en el Polo Sur. Ocho de ellos son científicos. Luego tienes un cocinero, un mecánico y algo más; son todos negros. Ninguno de los científicos lo es. ¿Qué crees que pienso?” (Capretto, 2015: párrafo 5)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Hay un dato muy importante a tener en cuenta: Morgan Freeman ya era conocido en EE.UU. cuando le ofrecieron el papel, gracias a que protagonizó la serie de televisión infantil *The Electric Company* entre 1971 y 1975 –la cual le dio estabilidad financiera y reconocimiento entre el público estadounidense–, y podía permitirse ciertas decisiones como renunciar a interpretar un personaje de una superproducción, aun asumiendo el riesgo de perder otras oportunidades. Pero es evidente que los actores que finalmente participaron en *La Cosa* (John Carpenter, 1982) no tuvieron ningún tipo de reparo de este tipo o, más importante aún es pensar que, si lo tuvieron, callaron y firmaron el contrato. Transportar este ejemplo al teatro de Broadway (y también al de España) es más sencillo de lo que creemos. Según datos recientes, solo el 8,17% de los actores españoles puede vivir de su profesión –con unos ingresos anuales mayores de 12.000 euros– mientras que solo el 2,15% superan los 30.000 euros al año (AISGE, 2016). Uno de los datos más importantes es que, de los actores que trabajaron en España en 2015, el 46% lo hizo durante menos de 30 días a lo largo de todo el año (AISGE, 2016). Imaginarnos a uno de estos actores declinando su papel en una gran producción teatral por parecerle teatro no socialmente óptimo resulta muy difícil. Incluso pueden producirse situaciones demenciales en las que un actor u otro miembro del equipo acepte un puesto en una obra totalmente tendenciosa respecto a un tema que afecte a su persona en particular, ya sea por su orientación sexual o por cuestiones físicas o psicológicas. Muchos de ellos lo harán por desconocimiento –puede que ni se hayan leído el guion–, o por pura necesidad, pero otros pueden llegar a hacerlo por carecer de un profundo análisis crítico de la obra, ya sea por no tener herramientas para ello o por ser ellos mismos poco objetivos respecto a ese tema. ¿Qué actor de color rechazaría participar en *Hamilton*? ¿Qué actor contrario a la esclavitud rechazaría participar en *Hamilton*, independientemente del color de su piel? La causa de ello es, aparte de la precariedad laboral que hemos indicado, el efecto psicológico que nos han inculcado sobre las oportunidades en el escenario, sobre la fama y sobre que las obras que están en los escenarios importantes son siempre buenas o de cierto nivel.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

¿Puede ser mala una obra de Broadway sobre la que versan dieces sobre dieces en las críticas y por la que has pagado 200 dólares por ver? La respuesta, a tenor de lo que analizamos en este artículo, es que sí. Pues no se trata únicamente de si está mal escrita, mal dirigida o mal interpretada. Se trata de que el teatro puede ser no socialmente óptimo hasta el extremo de ser socialmente perjudicial. La herencia de Hollywood en el cine de todo el mundo puede trasladarse también, por ejemplo, a la herencia de Broadway y de EE.UU. en el teatro de todo el mundo. Por citar el ejemplo anterior, el actor Morgan Freeman resume este concepto de esta forma:

Si miras muchas de las películas de desastres de ese período [la década de los 80], las únicas personas que quedaban en el planeta eran blancas. Ahora, mi visión es, que si me meto en las películas, quiero asegurarme de hablar sobre ello. (Capretto, 2015: párrafo 3)

Es un ejemplo que puede parecer sencillo y, pasados cuarenta años, razonable, pero que demuestra que una problemática del presente puede no verse de forma evidente hasta años o décadas en el futuro, incluso para los propios actores. Lo que hemos analizado sobre Viet Rock (1966), durante la Guerra de Vietnam, o sobre Hamilton: An American Musical (2015), antes y después del movimiento "Black Lives Matter", son buena muestra de ello. Es un aspecto psicológico e, incluso, sociológico que afecta a los integrantes del mundo de las artes escénicas sobre el que son necesarias investigaciones sin sesgos en los próximos años.

Banalización del formato en el teatro y su afectación en la psicología del espectador

Se ha analizado la banalización del formato tanto en el cine, como en la música y la fotografía (Autor, 2016). Asimismo, se ha indicado recientemente que la banalización del formato también afecta al teatro de forma importante (Autor, 2021). Estas afectaciones, en resumen, convergen hacia lo que el dramaturgo Ayad Akhtar ha llamado el fenómeno del “régimen de la imagen”, que se caracteriza por una superficialidad de conciencia, de discurso, de empatía o como una muerte de matices de pensamiento profundo, de cultura literaria (Evans, 2015). Este fenómeno, como su nombre indica, está totalmente influido por el cine, la televisión y –en mayor grado a partir de ahora– por Internet y el impulso de las plataformas de video o de streaming. Una de las razones de este cambio las encontramos en la afectación grave de la estructura económica del teatro, la cual hemos analizado más arriba, que conlleva una deshomogeneización económica por territorios y una situación muy compleja e inestable, con precios de entrada tan dispares entre municipios –incluso para ver la misma obra– que resulta un paradigma de las artes escénicas, sin réplica en ningún otro sector cultural. La influencia de EE.UU. y de su sistema de financiación de las artes escénicas, con una clara tendencia a desfinanciar los fondos públicos destinados al arte, en alianza con los medios de comunicación e Internet, los cuales promueven falsas revoluciones como la del micromecenazgo, irá en aumento en España (Autor, 2021). Como ya se ha descrito en estudios previos, la aparición de esta tendencia económica en el arte no es casual, sino que responde a la precariedad presupuestaria pública y al poco interés privado en la calidad de las artes (Autor, 2021). También –añadimos aquí– responde al poco interés de las administraciones públicas y de los agentes económicos privados en el arte socialmente óptimo. Otra vez más, ahora ya en las artes escénicas, el continente supera en importancia al contenido. Con la llegada de las nuevas tecnologías, puede producirse que la obra se encuentre al servicio de la tecnología y no al revés. Además, al priorizar el formato, el contenido es fácilmente cambiabile o adaptable a dicho formato. Se ha visto en las producciones experimentales como *The Tempest* (realizada por la Royal Shakespeare Company en 2016), con tecnología de Hollywood y, más concretamente, de la película *Avatar* de James Cameron; o con el montaje *Riot 1831* en Inglaterra (2014), montada ya directamente por una empresa tecnológica más que por una productora teatral. Es indudable que la evolución del teatro pasará a estar influida, más que nunca, por la evolución de las artes colindantes, como el cine o el arte audiovisual en Internet.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Hay otro aspecto que debe ser analizado detenidamente y cuyo origen se encuentra en el propio submundo de las artes escénicas, mereciendo más el calificativo de fractura interna que de evolución. Una de las priorizaciones que más llama la atención actualmente es la de la retransmisión de las artes escénicas –ópera, danza, circo, teatro, etc.– a través de una pantalla. Grabar espectáculos teatrales para el cine o la televisión no es nada perjudicial y puede tener claros beneficios, como el fin documental, el archivo para fines posteriores o para investigación. También puede hacer llegar un espectáculo o un determinado autor a lugares donde sería muy difícil verlo. O, incluso, podemos ver a actores y actrices ya fallecidos con su propia voz en el escenario. Hay un sinfín de razones para grabar espectáculos. Otra cosa es grabar teatro que ya –o todavía– puede verse en los escenarios de medio mundo únicamente para recaudar entradas o vender el espectáculo a televisiones y plataformas de streaming. Como ya se ha descrito en investigaciones previas, el formato, tanto en la música, como en el cine y en las artes escénicas, es tan importante como el contenido, ya que este último se ve influido por dicho formato (Autor, 2016; Autor, 2021). Considerar medios tan poderosos como el cine, la televisión o Internet como medios actuales y no tener en cuenta su tendencia en el futuro es un error grave. Dar por sentado que, con los multimillonarios presupuestos que se manejan en estos sectores, los agentes económicos se van a quedar quietos grabando y proyectando artes escénicas sin mover ficha para un siguiente paso es de ilusos. En primer lugar, las grandes productoras de televisión y las plataformas de streaming aprovecharán un efecto psicológico que se produce en el espectador –y que ya se ha producido antes en otros sectores–, gracias a la banalización del formato. Lo que en el cine pareció una revolución, con el paso de la proyección en película de 35 mm al cine digital, resultó ser una falsa revolución, como algunos ya argumentaron en su tiempo (Belton, 2002; Autor, 2016). La razón reside en que si alteras el formato, adoptando una nueva tecnología, esta alteración produce, no solo un cambio en los hábitos de consumo, sino en el propio trabajo, como es la filmación de todo tipo de producciones audiovisuales. No es lo mismo filmar para –y pensando– en el cine para ser proyectado en 35 mm, que filmar para –y pensando– en el cine digital para exhibirlo en salas de cine digital, en televisión y en plataformas de streaming. El “contenido” es algo que puede exhibirse en infinidad de pantallas, desde televisores a teléfonos móviles, y las salas de cine digital han tenido que asumir ese rol, el de ser una plataforma más que tiene que competir con millones de pantallas que llevamos en el bolsillo. Por tanto, ya hoy en día, los espectadores están asumiendo que la película que ven en su televisor –o en su teléfono móvil– es cine.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

El efecto que esto produce en el espectador no puede dejarse de lado y las productoras lo están aprovechando para fichar a los mejores en su campo –directores, actores, técnicos, etc.– y no dudan en contratar a los mejores guionistas, apartándolos del cine, o a los mejores dramaturgos, apartándolos del teatro, para que escriban episodios de las series de moda (Lambert, 2012). Este efecto, en el teatro, puede acelerarse a un ritmo mucho más rápido de lo que creemos. ¿Quién nos dice que los espectadores de las artes escénicas no sucumbirán a las nuevas concepciones escénicas dirigidas a las pequeñas pantallas, tal como ya les está sucediendo a los actores?

Ese cambio de la concepción de las artes escénicas en la mente del espectador podría comportarse como un catalizador que aceleraría el cambio en la creación, donde la dramaturgia estaría dirigida a las pantallas. Un ejemplo reciente lo ha realizado la productora *The London Theatre Company*, aprovechando el declive de entradas a causa de la pandemia de 2020, volviendo a grabar los monólogos que el autor y guionista Alan Bennett había escrito para una serie de la BBC en los años 80. El resultado ha sido la serie *Talking Heads*, emitida en televisión de pago, también en España. Para ello, se han contratado a directores y actores conocidos y, a través del potencial que tiene la televisión para engrandecer y acercar pequeños detalles al público, así como para crear una nueva ambientación, realizar un remake de una serie, pero vestirla como teatro, produciendo una sinergia entre la producción televisiva y la teatral (Perales, 2020). Lo más interesante es que, después de estrenarla en televisión, se ha llevado a los escenarios de teatro, con algunos de los mismos actores que aparecían en la serie. Es un concepto interesante, no ausente de riesgos por el efecto que se produce en los posibles espectadores “físicos” amantes del teatro presencial: pueden percibir a los actores con mayor detalle y calidad de sonido que en directo, sin moverse de casa y a un precio incomparablemente menor. El concepto es de sobras conocido desde hace décadas, cuando se hacían telefilmes, normalmente de bajo presupuesto, con una estética y un ritmo muy teatrales. La diferencia reside en que las televisiones eran mayoritariamente públicas, no existía la televisión por streaming y, más importante todavía, no existía Internet. Lo que pasa actualmente en el teatro es una tendencia que nos recuerda el camino recorrido por esos telefilmes y miniserias para televisión: hace tan solo una década, eran el destino de los actores que nadie quería contratar en Hollywood. Ahora, los actores abandonan Hollywood voluntariamente para formar parte del elenco de series y películas destinadas a las plataformas de Internet.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Nos cuesta poco imaginarnos que, ejemplos como el de *Talking Heads*, pueden ser únicamente un paso intermedio para, posteriormente, acelerar el ritmo de estas obras en las pantallas (en los dos sentidos: tanto acelerando ese ritmo teatral de cada historia como aumentando el número de películas o series). Las ventajas económicas para las grandes productoras son claras, ya que pueden dirigirse a los grandes olvidados en el teatro: el público joven. Por tanto, de ahí a realizar teatro para la pantalla con efectos especiales y una puesta en escena no tan realista y sí más espectacular, hay solo un paso. Además, no se dependería de una asistencia de público fluctuante, no existirían días no hábiles (como pasa en el teatro), no habría vacaciones, no se estaría atado a exigencias de salas de teatro, no se darían horarios estrictos y no se dependería de futuras pandemias que cierren teatros durante meses. Parece demasiado tentador para las productoras y demasiado goloso para unos agentes económicos que busquen ganar dinero y prioricen la economía a otros fines, administraciones públicas incluidas. Se puede grabar teatro, añadirle ambientaciones, decorados, sonido, música y efectos especiales provenientes de la cultura audiovisual y ofrecerlo por streaming. Si algunos primeros intentos, como *The Tempest* o *Riot 1831*, salen bien económicamente, sin duda se irán implantando, muy a pesar de los amantes del teatro presencial. Un ejemplo de ello es *The Tempest LIVE*, realizado por la compañía *Creation Theatre*. A raíz del confinamiento a causa de la pandemia de 2020, se adaptó la obra para su emisión a través de la aplicación de reuniones virtuales Zoom –creada en 2012–, con una versión acortada drásticamente y calificada de “inmersiva”, donde los actores actuaban frente a las conocidas pantallas verdes, utilizadas en el cine para generar efectos digitales, las cuales se sustituían por fondos virtuales para ser vistos por el público desde sus casas (Gillinson, 2020). Además, los espectadores podían interactuar con la obra. Algunos personajes de la obra interpelaban la acción de los espectadores, quienes podían evocar una tormenta aplaudiendo, podían hacer ruidos chasqueando los dedos o podían ver los cambios de expresión y los gestos de los otros espectadores que se involucraban en la acción (Gillinson, 2020; Liedke, 2020). La crítica teatral Heidi Lucja Liedke se pregunta antes de ver la obra: “¿así que esto es teatro ahora?” (Liedke, 2020: párrafo 6).

Afectaciones de la crítica teatral en la psicología del espectador

Se ha evidenciado que los críticos teatrales han adoptado como estrategia la de realizar críticas no demasiado malas como para repeler al público potencial ni demasiado buenas como para disociar el gusto del público con el del crítico en cuestión, usando el recurso del lenguaje ambiguo como recurso estándar para la crítica teatral (Autor, 2021). Esto deriva del cambio de percepción que el público tiene de los críticos, así como de su propia condición, ya que, en el siglo XIX se consideraba que estaban a otro nivel que el propio público, mientras que actualmente están en las mismas butacas, mirando el mismo espectáculo codo a codo (Autor, 2021). Pero la caída de los críticos de las artes escénicas de la prensa escrita empezó mucho antes de la aparición de Internet y fue originada desde dentro por los propios medios, los cuales no han tardado en aprovechar la situación y despedir a sus críticos, dando pie a la crítica masificada en Internet y provocando otra falsa revolución, otra falaz democratización (Autor, 2021). Esta cantidad ingente de críticas que aparecen en Internet de cualquier obra parece una respuesta contracultural y de protesta, apostando por el “cuanto más, mejor”, dando incluso al propio público la posibilidad de hacer una crítica de una obra sin ningún requisito: ni siquiera tiene que haberla visto. Lo resume de forma excelente el crítico y escritor Charles Taylor:

En muchos sentidos, la Web [Internet] ha sido un desastre para la democracia. Cuando comencé como crítico [...] los lectores podían hacer clic en un enlace que les permitía enviarme un correo electrónico directamente. En un mes, supe de más lectores de los que había recibido en una década como crítico de medios impresos [...] me sentí en contacto con mis lectores. Todo esto terminó cuando la publicación hizo posible que los lectores publicaran directamente sin pasar por un editor. Casi de inmediato, los otros escritores que conocía y yo dejamos de escuchar directamente a los lectores [...] la publicación instantánea se convirtió en la supervivencia de los más ruidosos. La postura y la arenga imperaron. (Taylor, 2011: párrafo 15)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

En el otro extremo han quedado las críticas supuestamente profesionales que son meras repeticiones de publicidad y de relaciones públicas que nadie cree (McLennan, 2009). La crítica tendenciosa en el teatro ha sido el verdadero motor de su autodestrucción, pero también está haciendo mucho daño al teatro mismo. He podido comprobarlo personalmente entre la gente de mi entorno. Tal como ya se ha apuntado para el caso de Broadway, ahora los precios extraordinariamente altos del teatro, que fue originalmente el arte de las masas, diseñado para ser barato de forma que la clase media o incluso los pobres pudieran permitírselo, están corrompiendo lo que hizo que fuera especial, en alianza con las críticas tendenciosas (Yeager, 2018).

Pongámonos en la piel de una pareja de jubilados, amantes del teatro, pero con una pensión baja, que desea ver una obra musical al estilo de Hamilton en Madrid o Barcelona. Seducidos por los medios de comunicación y por los 10 sobre 10 de casi todos los críticos, invierten el presupuesto de meses para cultura y van a ver dicha obra en la primera semana de su estreno. La ilusión y sus expectativas serán muy altas: se trata de una adaptación de Broadway, con caras nacionales conocidas, con unas críticas formidables, en un teatro de los más importantes del país y con unas entradas situadas en las mejores zonas de la sala, puesto que, ya que van y son amantes del teatro, desean hacerse este regalo. Estas entradas podrían rondar (sin descuentos) los 69,90 euros en platea –74,90 euros en platea preferente–, como en el caso de A Chorus Line en el Teatro Calderón de Madrid, en octubre de 2021, o los similares 69,35 euros en platea para Ghost, el musical en el Teatro EDP Gran Vía de Madrid por las mismas fechas (Grupo Smedia, 2021; Som Produce, 2021). Eso supondrían, aproximadamente, 140 euros por sus dos entradas o, lo que es lo mismo, el precio de 15 entradas de cine en el mismo Madrid en fin de semana o festivo (también sin descuentos). Imaginemos que, después de ahorrar el dinero, de invertir tiempo en leer las críticas de sus críticos de referencia, de programarse el viaje a Madrid o a Barcelona –ya que viven a dos horas en tren del teatro–, e incluso del tiempo de hacerse una ilusión extra sobrevenida por todo esto, no les gusta la obra. Se dan cuenta de que no es el tipo de teatro que hubieran deseado ver ese día, tampoco la temática les ha llegado, aunque los medios la traten como una obra “imperdible”.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

El efecto psicológico que esto provoca en el espectador no puede medirse con cifras ni estadísticas. La desilusión y el sentimiento de impotencia es algo que muchos de nosotros hemos vivido en nuestra propia carne. La reacción –muy humana– en algunos de estos casos es la de no volver al teatro en años e invertir los ahorros de los meses siguientes en comprar, por ejemplo, quince entradas de cine, las cuales les supondrían un entretenimiento durante muchos fines de semana, o ¡el pago de una plataforma de streaming durante catorce meses!

En cambio, imaginemos el mismo ejemplo de dos jubilados, igual de interesados en el teatro y con la misma pensión, que desean ver una obra cuyas butacas en platea cuesten 15 euros cada una –el equivalente a poco más de una entrada y media de cine– y con unas críticas nada tendenciosas y muy realistas de ser un espectáculo musical nuevo, original –incluso de teatro socialmente óptimo–, entretenido, pero sin más pretensiones y sin falsas alabanzas. Quizás, la misma pareja, seducidos esta vez por ser un musical verdaderamente de estreno, con una temática local que sienten más próxima, o por haberse informado sobre el teatro realmente social que hay detrás, deciden invertir el mismo tiempo pero mucho menos dinero. Incluso podrán comprar las entradas el mismo día, cuando realmente deseen verla, y no semanas antes. La ilusión creada será, sin lugar a dudas, mucho más acorde con lo que se ofrece que en el ejemplo anterior de un montaje adaptado de Broadway: ni el precio –más adecuado–, ni las críticas –más reales–, ni la influencia –ahora inexistente– de los medios estadounidenses durante meses o años antes de su estreno habrán creado esa desmesurada expectativa. En el caso de que no les guste, se puede producir una frustración similar a la que puede producir una mala película en el cine: decepción pero no hastío; cierta desilusión sin llegar a ese sentimiento peligroso de impotencia. La pareja, con toda probabilidad, volverá a intentarlo otro fin de semana en breve.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Este ejemplo, basado en hechos reales, nos ilustra los efectos inmediatos que una crítica tendenciosa propagandística puede producir en el espectador, sumados a los que produce un teatro no socialmente óptimo y una economía del teatro basada en el monopolio bilateral de producción y de difusión. Los datos muestran como las personas jubiladas o retiradas del trabajo que asistieron al teatro en el último año pasaron del 9,0% (2007) al 15,6% (2019), mientras que el porcentaje de este mismo grupo de población que fue al cine pasó del 14,6% (2007) al 25,6% (2019) (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019). Pero si analizamos la lectura en formato papel, fue del 34,8% (2011) al 42,6% (2019). Es decir, el número de personas jubiladas en España que lee en papel es tres veces más numerosa que la que va al teatro; la que va al cine es 1,6 veces más numerosa que la que va al teatro.

A todo esto, no debemos perder de vista que los efectos más nefastos se producen a medio y largo plazo porque afectan a los hábitos de consumo. Los estudios que analizan la afectación que producen las críticas teatrales al espectador son muy escasos. Se ha descrito que una crítica buena de una obra aumentará la predisposición del público a asistir al teatro, sobre todo entre aquellos que suelen hacerlo con menos frecuencia (Logroño Tormo, 2016). Hay que añadir que se ha puesto de manifiesto que en torno a la mitad de los espectadores teatrales suelen buscar información antes de asistir a una representación teatral, sobre todo los espectadores de mayor edad (Logroño Tormo, 2016). Se afirma, además, que, aunque los motivos de esta búsqueda de información pueden ser diversos, a menudo tienen que ver con experiencias anteriores insatisfactorias (Kotler y Scheff, 1997) o con el desconocimiento y la dificultad que supone juzgar un espectáculo teatral (Sellas y Colomer, 2009). También se ha evidenciado que, aunque el porcentaje de espectadores que van a ver una obra tienen como la instancia de prescripción más influyente a las recomendaciones de amigos y conocidos, el porcentaje desciende según aumenta la edad (Logroño Tormo, 2016). Además, los datos ponen de manifiesto que los espectadores que asisten con menos frecuencia al teatro –los jóvenes– son los que más se guían por las recomendaciones de amigos y conocidos pero que, por el contrario, los espectadores que asisten con más frecuencia (más de diez veces al año) son los que más recurren a los medios de comunicación (18,2%), las publicaciones culturales (10,4%) y la propia programación de las salas (28,6%) para informarse (Logroño Tormo, 2016).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Hay otro dato muy interesante a tener en cuenta: los espectadores de teatro comercial se muestran más proclives a tener en cuenta las críticas teatrales y la publicidad en el momento de tomar la decisión de asistir al teatro; en cambio, el público que acude a ver teatro más alternativo es el que menos valora estos factores y, por tanto, el que menos influencias recibe de estas instancias de prescripción (Logroño Tormo, 2016). Se ha concluido, al fin, que existe una relación estrecha entre el producto escénico y la información que ofrecen los medios de comunicación como reductores del riesgo –común en el sector de los servicios– que supone asistir a la representación de una nueva obra de teatro, además de indicar que el papel de Internet y las críticas informales cuentan con grandes posibilidades de influir en el consumo cultural, aunque se necesitan más estudios en profundidad (Logroño Tormo, 2016).

Teniendo en cuenta estos datos, los espectadores de mayor edad que asisten con más frecuencia al teatro y acude a ver teatro comercial parece ser un perfil de público muy influido por los medios de comunicación y las críticas de la obra. Con todo lo que hemos expuesto, no parece fruto de la casualidad. Cuesta poco imaginarse como, mayoritariamente, la publicidad y las críticas tendenciosas puedan tener como objetivo este público en España, aunque se necesitan más estudios al respecto. Esto tiene una importancia especial en cuanto a un efecto psicológico a largo plazo que puede producirse y que, de ser así, constituiría una afectación de ciclo largo, la cual podría influir en las siguientes generaciones de una familia. De este modo, es común, por ejemplo, ver a abuelos con a sus nietos acudiendo al teatro para ver musicales comerciales de Disney o similares, o presenciar a toda una familia desplazarse a Madrid o Barcelona para asistir al teatro. A lo largo del curso 1999-2000, un 66% de los padres afirmaban que su hijo había acudido alguna vez al teatro o a un espectáculo similar y, aunque solamente un 17% acudió acompañado de un progenitor (Pérez-Díaz et al., 2001), estos datos, extrapolados al total de España, significan cerca de un millón de niños y adolescentes entre los 6 y los 17 años –874.788 según el último padrón realizado en 2005 (INE, 2021)– y el doble de espectadores teniendo en cuenta el progenitor que lo acompaña. Si el colectivo de padres y abuelos encadena un par de fracasos en obras de teatro como la del ejemplo que hemos introducido más arriba –una adaptación al más puro estilo de Broadway, con entradas de un precio elevado para su poder adquisitivo–, puede plantearse no volver al teatro con sus hijos o nietos y promover otro tipo de cultura a sus

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

familiares. Parece lógico pensar que la acción de ir al teatro también puede inculcarse a los más pequeños, los cuales aprenden de sus familiares, y podrían descubrir que es una opción interesante para complementar su ocio o su aprendizaje. No debemos pasar por alto que si cierto colectivo de público, ya sean jóvenes o no tan jóvenes, deja de priorizar el teatro, esto tendrá un efecto a lo largo de los próximos años y décadas. Es un tema tan importante como descuidado por los agentes económicos, los cuales se preocupan –una vez más– por el inmediato presente, especialmente en cuanto a ingresos. Y todavía más importante: estos agentes económicos – administraciones públicas incluidas– no se plantean el teatro como opción de aprendizaje para el público, de aumento de cultura; no se plantean un teatro socialmente óptimo que podría resultar mucho más beneficioso – también económicamente– a largo plazo.

Siguiendo este planteamiento, encontramos muchas razones por las que el teatro socialmente óptimo puede ser rentable. En primer lugar, el espectador deja de verlo como puro entretenimiento y le da un valor más elevado, de la misma forma que sucede con los libros comerciales de puro entretenimiento: estos últimos no suelen releerse nunca. En segundo lugar, los espectadores que acompañan a un público joven también le dan un valor adicional: el de un aprendizaje verdadero, presentado a través de una historia sin sesgos. En tercer lugar, como hemos indicado más arriba, el público que acude a ver un teatro más alternativo es menos proclive a tener en cuenta las críticas teatrales y la publicidad en el momento de tomar la decisión de asistir al teatro. Este último punto puede ser visto como algo contraproducente por los productores corrientes, los cuales no se plantean que puedan llenar salas sin acribillar al posible espectador con publicidad por todas partes y que, de esta forma, necesitarían menos publicidad y menos críticas tendenciosas para llenarlas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Aunque hay que matizar que si este tipo de teatro fuera más frecuente y se convirtiera en la norma del tipo de teatro programado en las salas, dejaría de ser “alternativo” y podría, perfectamente, convertirse en teatro comercial socialmente óptimo, tal como ha pasado en numerosas películas sin más ambiciones que las de ser cine alternativo y se han convertido en rotundos éxitos de taquilla gracias a las recomendaciones boca-oreja y a un trasfondo tremendamente original. Por último, el teatro social puede convertirse en una herramienta de progreso de todo el teatro porque arrastraría su nivel hacia cotas mucho más elevadas. Y no hablamos del nivel de dirección, de ejecución o técnico, sino de un nivel en la base de la dramaturgia, que se alejaría del “régimen de la imagen” y de la superficialidad del discurso, para pasar a un trasfondo y un contenido realmente profundos. Además de ser un teatro que puede presentarse como algo ameno e, incluso, apto para todos los públicos; al fin: teatro que se convertiría en comercial.

Conclusiones

El teatro que se representa actualmente en las carteleras españolas adolece de ser, mayoritariamente, teatro no socialmente óptimo. Esto es debido a una alianza entre los distintos agentes implicados, tanto públicos como privados –políticos, altos cargos de la administración, directores artísticos, empresarios de compañías, medios de comunicación, etc.– entre los cuales se da un denso tejido de intereses e interdependencias, el cual promueve no solo un teatro marcadamente no social, sino otro de falsamente social. Programar este tipo de teatro provoca convertir el teatro en entretenimiento con autocomplacencia por parte del público, el cual ve obras creíbles pero que, a la vez, se alejan de la realidad, además de ser un tipo de teatro que enseña pero no involucra, desperdiciando de esta manera una herramienta de progreso muy importante.

Este teatro no socialmente óptimo produce un efecto psicológico en el espectador relacionado con el contenido de la obra, debido a los constantes sesgos de que adolece a diferentes niveles. Simultáneamente, se podría estar provocando otro efecto psicológico consistente en que los espectadores relacionen el teatro de nuestro país con reestrenos no originales –debido a la constante priorización de este tipo de obras– derivando en un cambio de mentalidad relativamente rápido que podría afectar al espectador y condicionarlo a (des)priorizar el teatro de forma distinta que hasta ahora. A todo esto, hay que añadir otro efecto que se provoca en la psicología del elenco de actores de una obra, así como del resto del equipo. Estos actores y técnicos pueden verse abocados a trabajar en obras de teatro de “falsa protesta” debido a la precariedad laboral, a un posible desconocimiento o a una falta de análisis en profundidad del fondo de la obra en cuestión. Por si esto fuera poco, estas obras pueden presentar prejuicios respecto a un tema que afecte directamente a algunas de esas personas del equipo de forma particular. Son necesarios estudios en profundidad respecto a estos aspectos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Se ha evidenciado que el teatro en España se sustenta en una columna económica muy inestable. Esta columna adolece de una afectación estructural en muchas de sus partes, con grandes desequilibrios sectoriales y territoriales. Existe, además, una clara tendencia a desfinanciar los fondos públicos destinados al arte, en alianza con los medios de comunicación e Internet. Esta desfinanciación no es casual y responde al inestable sistema económico sobre el que se sustenta el teatro y al poco interés público y privado en la calidad de las artes y, particularmente, en el arte socialmente óptimo.

Existe otra falsa revolución derivada de la banalización del formato en el teatro, a causa de la influencia que tienen las nuevas tecnologías e Internet, produciendo un cambio en toda la concepción de las artes escénicas en la mente del espectador, la cual podría comportarse como un catalizador que aceleraría una transformación en la creación, donde la dramaturgia estaría dirigida, por ejemplo, a las pantallas. Esto arrastraría, además, a directores y actores a trabajar en un teatro para ser visto a través de una pantalla. Enunciamos también que la falsa revolución actual en el formato del teatro podría no ser más que un paso intermedio para pasar a un tipo de formato nuevo, que se caracterizaría por la creación de obras de teatro espectaculares, aprovechando los recursos visuales y sonoros propios de los medios audiovisuales, destinadas al consumo a través de una pantalla. Las ventajas económicas inmediatas serían muchas, pero pasarían a tener efectos desastrosos sobre el teatro presencial a medio y a largo plazo.

Por otro lado, la crítica en Internet ha sufrido también una falsa democratización, consistente en pensar que “cuanto más, mejor”, beneficiando, en realidad, una crítica basada en “los más ruidosos”. En el otro extremo se encuentra la crítica supuestamente profesional que no son más que meras repeticiones de publicidad y de relaciones públicas. En medio de estos extremos, se sigue situando la crítica tendenciosa, verdadero motor de su autodestrucción, que resulta, además, muy dañina para el propio teatro.

Los efectos conjuntos de un teatro no socialmente óptimo, de una economía del teatro totalmente inapropiada y de una crítica tendenciosa y propagandística pueden producir en el espectador efectos de ciclo corto, como abandonar el teatro durante meses o años, y de ciclo largo, como es la afectación de los hábitos de consumo familiares que podrían traspasarse de padres a hijos, de abuelos a nietos. Son necesarios estudios en profundidad sobre estos aspectos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

La solución a esto podría pasar por promocionar el teatro regional y local, además de crear una “escuela” creativa propia de teatro, aunque difícilmente podría evitarse un derrumbe del tejido teatral tal y como lo conocemos actualmente, debido a la afectación de los elementos estructurales y no estructurales del teatro, que lo asemejan a un edificio antiguo sin medidas antisísmicas (véase Autor, 2021). Debemos plantearnos seriamente si programar, consumir y enaltecer obras de reestreno de autores famosos –en muchos casos, solo por ser famosos– y de teatro no socialmente óptimo es el camino a seguir. ¿Acaso podríamos imaginarnos por un momento adaptaciones de forma sistemática de obras españolas, francesas o eslovenas en Broadway? ¿Podríamos imaginarnos obras en Broadway que no se acomodaran a su propio estilo característico? La respuesta es fácil de prever. Eso lo saben sus agentes económicos: para exportar, tienes que crear algo propio y único. Solo una escuela local o regional propia, con sus elementos únicos que la caracterizan y que la hacen fácilmente reconocible, es exportable. Si Broadway fuera una adaptación de, por ejemplo, teatro realizado en China, no sería exportable desde Broadway. Por eso vemos tan pocos montajes de nuestro país adaptados en países extranjeros. Estos montajes no se priorizan y, cuando se hace (por ejemplo, por tener nombres de famosos en el elenco) se circunscriben solo para consumo nacional o de alguna limitada gira. En poquísimos casos se exportan para su adaptación.

El inconveniente de todo esto es que, para que el teatro sea socialmente óptimo, se necesita cambiar la mentalidad de los agentes implicados, especialmente la de los agentes económicos. Sin esto, resulta difícil o directamente imposible. Incluso consiguiendo esta premisa, lo siguiente es cambiar los pilares económicos en los que se fundamenta el teatro en España, cosa que no puede realizarse sin el beneplácito de las grandes productoras teatrales, las cuales, con toda probabilidad, no estarán dispuestas a dejar de ser las que más facturen a corto plazo por la promesa de una reforma teatral en profundidad sin garantías a medio o a largo plazo.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Constituye una buena prueba de ello que la evolución del teatro, especialmente desde el inicio de la democracia, ha tendido hacia unas relaciones de endogamia y clientelismo entre los profesionales del sector – programadores, productores, políticos, técnicos, etc.– en pro de reducir el riesgo inherente al espectáculo en vivo pero sin facilitar la competitividad y la transparencia del mercado (Bonet et al., 2008). Pero, para cambiar las normas del juego, facilitar la competitividad y la transparencia son premisas básicas, como también lo es aceptar un riesgo que es inherente al espectáculo en vivo de la misma forma que en cualquier sector cultural que necesite público. Es decir, no solo no se tiende hacia un tipo de teatro social y hacia una democratización del sector, sino todo lo contrario: nos alejamos de este planteamiento a medida que pasan los años.

Por tanto, mientras las productoras y el resto de agentes económicos dominantes sigan este modelo de teatro –que se sustenta en una estructura que adolece de importantes afectaciones– seguirá existiendo un riesgo alto de derrumbe interno, el cual puede realmente producirse en caso de una crisis económica y social. Es fácil prever como, al sobrevenir ese derrumbamiento, los agentes económicos se verán empujados a dejar el teatro –trasladando sus grandes presupuestos y sus capacidades de inversión a otro sector–, abandonándolo de este modo a su suerte. Entonces podría originarse un efecto dominó que afectaría a los edificios vecinos, provocando graves daños –o el derrumbe– de las artes escénicas colindantes –danza, música, ópera, circo, etc.–, ocasionando unos efectos devastadores.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Referencias

- AISGE (2016). Estudio sociolaboral del colectivo de actores y bailarines en España. Madrid: Fundación AISGE. Recuperado de <https://www.aisge.es/media/multimedia/ficheros/638.pdf>
- Baumol, W.J. y Bowen, W.G. (1966). *Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. Millwood: Kraus Reprint Co.
- Belton, J. (2002). Digital cinema: a false revolution. *October*, 100, 98–114. DOI: <http://dx.doi.org/10.1162/016228702320218411>
- Bonet, L., Colomer, J., Cubeles, X., Herrera, R., de Gregorio, A. y Tarrida, T. (2008). Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. Conferencia presentada en Escenium 2008, Barcelona.
- Bonet, L., y Vilarroya Planas, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de economía aplicada*, 27(1), 199–223.
- Capretto, L. (2015). The Personal Promise That Cost Morgan Freeman Acting Jobs. *Huffpost*. Recuperado de https://www.huffpost.com/entry/morgan-freemans-promise-to-himself_n_55ca715de4b0f1cbf1e6b183
- Cárdenas-Rodríguez, R., Terrón Caro, T. y Monreal Gimeno, M.C. (2017). El Teatro Social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales. *Revista de Humanidades*, 31, 175–194. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6004964>
- Cmielewski, D. (2020). Lin-Manuel Miranda's 'Hamilton' Crashes Broadway's Billion-Dollar Club. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/dawnchmielewski/2020/06/08/lin-manuel-mirandas-hamilton-crashes-broadways-billion-dollar-club/?sh=15d8483d5b3c>
- Evans, S. (2015). TEDxBroadway Mulls the Future of Theatre in an Age of Screens. *American Theatre*. Recuperado de <https://www.americantheatre.org/2015/02/26/tedx-broadway-mulls-the-future-of-theatre-in-an-age-of-screens/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

- Fundació La Roda. (2017). El teatre com a Eina de Reflexió i Transformació Social. Entrevista Anna Caubet i Silvia De Toro. Impactat Intervencions Teatral. Recuperado de <http://www.fundaciolaroda.cat/el-teatre-com-a-eina-de-reflexio-i-transformacio-social/>
- Gillinson, M. (2020). The Tempest review – interactive online production goes down a storm. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/stage/2020/apr/12/the-tempest-review-interactive-online-zoom>
- Girard, A. (1985). La micro-économie du spectacle vivant. En Dupuis, X. (Ed.), L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel. París: Documentation Française.
- Grupo Smedia (2021). Teatro EDP Gran Vía. Recuperado de <https://gruposmedia.com/teatro-edp-gran-via/>
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (2021). Estadística del Padrón continuo a 1 de enero de 2005. Datos a nivel nacional, comunidad autónoma y provincia. Recuperado de <https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p04/a2005/&file=0000002.px>
- Jackson, L.M. (2020). What Can a Filmed Version of “Hamilton” Offer Us Now? The New Yorker. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-can-a-filmed-version-of-hamilton-offer-us-now>
- Kotler, P. y Scheff, J. (1997). Marketing de las artes escénicas. Madrid: Fundación Autor.
- Lambert, C. (2012). The Future of Theater: In a digital era, is the play still the thing? Harvard Magazine, 114(3), 34–39.
- League, T.B. (2020). The Demographics of the Broadway Audience, NYC, 2018-2019. Recuperado de <https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/>
- Liedke, H.L. (2020). The Tempest (2020) by Creation Theatre: Live in your Living Room. Miranda. <https://doi.org/10.4000/miranda.28323>
- Logroño Tormo, M.T. (2016). Influencias y prescriptores del consumo teatral. Un estudio sobre el efecto de las críticas teatrales y otras instancias de

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

prescripción en los hábitos de asistencia al teatro. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 22(1), 391–410.

- López Marin, T.I. (2020). Teatro social como herramienta de participación ciudadana en el municipio de Murcia. Revista de Educación Social, 31. Recuperado de <https://eduso.net/res/revista/31/el-tema-experiencias/teatro-social-como-herramienta-de-participacion-ciudadana-en-el-municipio-de-murcia>
- Mas, E. (2016). Del cinerama al cine digital: del cenit a la decadencia. Filmhistoria online, 26(1), 99–106. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/16130/19142>
- Mas Aixalà, E. (2021). El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo. Tercio Creciente, (19), 125–150. <https://doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
- Mayer, T.S. (1967). The Cult of Social Theater. The Teatregoer. Recuperado de <https://www.thecrimson.com/article/1967/6/15/the-cult-of-social-theater-pbefore/>
- McLennan, D. (2009). Why don't arts organizations have critics in residence? Recuperado de https://www.artsjournal.com/diacritical/2009/04/why_dont_arts_organizations_ha-2.html
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). Anuario de estadísticas culturales 2019. Madrid: Secretaría General Técnica. Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:3bdcb17c-050c-4807-b4f4-61e3714cbc15/anuario-de-estadisticas-culturales-2019.pdf>
- Morales, E. (2020). The problem with the 'Hamilton' movie. CNN. Recuperado de <https://edition.cnn.com/2020/07/05/opinions/hamilton-movie-mixed-messages-black-lives-matter-morales/index.html>
- Muro, R. (2020). Dos años de estancamiento previos a la pandemia. Un nuevo punto de partida. En Muro, R. (Dir.), Informe sobre las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos (pp. 11–22). Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE). Recuperado de https://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/Est-2_Informe_2020/II_Informe_PDF-Web.pdf
- Perales, L. (2020). Teatro y televisión, de la mano. El Cultural. Recuperado de <https://elcultural.com/teatro-y-television-de-la-mano>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

- Pérez-Díaz, V., Rodríguez, J.C. y Sánchez Ferrer, L. (2001) La familia española ante la educación de sus hijos. Colección Estudios Sociales núm. 5. Barcelona: Fundación “la Caixa”. Recuperado de <https://prensa.fundacionlacaixa.org/es/2001/09/16/la-familia-espanola-ante-la-educacion-de-sus-hijos/>
- Robbins, H. (2020). Hamilton – the diverse musical with representation problems. The Conversation. Recuperado de <https://theconversation.com/hamilton-the-diverse-musical-with-representation-problems-141473>
- Sagot-Duvauroux, D. (1986). Le Marché de la subvention publique au théâtre: du monopsonne au monopole. En Dupuis, X. (Ed.), Economie et Culture. De l'ère de la sub-vention au nouveau libéralisme (pp. 229–243). París: La Documentation Française.
- Sellas, J. y Colomer, J. (2009). Marketing de las artes escénicas: creación y desarrollo de públicos. Barcelona: Bissap Consulting.
- SOM Produce (2021). Teatro Calderón – Madrid. Recuperado de: <https://somproduce.com/recinto/teatro-calderon/>
- Taylor, C. (2011). The Problem with Film Criticism. Dissent Magazine. Recuperado de <https://www.dissentmagazine.org/article/the-problem-with-film-criticism>
- Trujillo, P. (2017). En el teatro social jugamos a transformar la realidad. El nuevo destino es un estado de equidad, de equilibrio en constante movimiento. Teatro Social y Comunitario. Recuperado de <http://teatrosocialycomunitario.blogspot.com.es/p/teatro-social.html>
- Yeager, F. (2018). Theatre Used To Be The Opiate Of The Masses, Now It's Just A Luxury For The Rich. Odyssey. Recuperado de <https://www.theodysseyonline.com/broadway-is-too-expensive>