

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo *The future of theatre: the old building theory*

Enric Mas Aixalà

Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona (España)
nitsenblanc@gmail.com

Recibido: 22/11/2020 Revisado: 01/01/2021
Aceptado: 03/12/2021 Publicado: 14/01/2021

Resumen

Este ensayo expone una nueva teoría mediante la cual puede deducirse el futuro del teatro en España si lo analizamos como si fuera un edificio construido hace muchos años. Si investigamos todas sus partes, tanto estructurales como no estructurales, examinando el estado actual de sus elementos, podremos predecir si resistirá el impacto de una grave crisis económica y social. Esto se realiza a través del análisis de las consecuencias socioculturales y psicológicas de la banalización del formato, así como del estudio de la relación entre la economía y la implantación del teatro no socialmente óptimo. Además, se aporta un análisis del estado actual de la crítica teatral, como elemento importante de lastre del teatro.

Sugerencias para citar este artículo:

Mas Aixalà, Enric (2021). El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo. Tercio Creciente 19, (pp. 125-150), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>

MAS AIXALÀ, ENRIC. El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo. Tercio Creciente, enero 2021, pp. 125-150, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

Abstract

This essay exposes a new theory that will allow us to deduce the future of theatre in Spain, analysing it as if it were a building constructed many years ago. If we investigate all of its parts, both structural and non-structural, examining the current state of its various elements, we'll be able to predict whether or not theatre will be able to withstand the impact of a severe economic and social crisis. This is done by analysing the socio-cultural and psychological consequences of the banalisation of the format, as well as studying the relationship between the economy and the implementation of non-socially optimal theatre. It also provides an analysis of the current state of theatrical criticism, which is a key element of theatre's decline.

Palabras clave / Keywords:

Crisis del teatro; futuro del teatro; formato; banalización; economía; crítica teatral

Theatre crisis; future of theatre; format; banalization; economy; theatrical criticism

Sugerencias para citar este artículo:

Mas Aixalà, Enric (2021). El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo. Tercio Creciente 19, (pp. 125-150), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>

MAS AIXALÀ, ENRIC. El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo. Tercio Creciente, enero 2021, pp. 125-150, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

1. Introducción

Cuando hablamos con gente de nuestro entorno, que pueden desarrollar trabajos en sectores muy dispares y tener orígenes, vidas personales y familiares todavía más dispares, en la mayoría de los casos aparece la afirmación de que no se puede predecir el futuro. Afirmaciones como “quien sabe qué nos deparará el futuro” o “vete a saber qué pasará mañana” son muy comunes. He de añadir que no estoy de acuerdo con estas afirmaciones. Con suficientes datos es, no solo posible, sino relativamente fácil conocer el futuro. Quizás no en toda su amplitud, en toda su esfera de influencia, pero sí en muchos aspectos de ella. Y es muy fácil demostrarlo. Cuando encuentro a alguien que me dice alguna de estas expresiones tan comunes, le planteo que yo sí sé que el Sol va a salir mañana. Y no me refiero a que esté nublado o sea un día soleado o lluvioso, sino a qué, efectivamente, va a salir el Sol y no vamos a permanecer en una noche eterna. Puedo equivocarme, claro, pero basta con decirle: “¿apostarías el sueldo de un año en ello?” para sacarle de dudas. Entonces, la siguiente afirmación que suele aparecer es algo así como “esto es trampa... me refería a algo más concreto”. Entonces les pongo el ejemplo de los buenos jugadores de billar (o de ajedrez). Algunos de ellos son capaces de predecir no una, sino muchas jugadas en no solo una, sino en diversas situaciones futuras. Es decir, pueden saber el futuro en condiciones cambiantes. Aunque es cierto que el objetivo de un jugador de billar experto generalmente es darle a las bolas de forma predecible matemática o físicamente y eso no pasa en otros campos más “complejos” (Aldred, 2019). Mis interlocutores, llegados a este punto, suelen afirmar que esto tampoco vale porque es algo demasiado próximo en el tiempo o en el espacio, deseando otra predicción más amplia y “potente”. Bueno, hemos avanzado. Entonces, les enseño una imagen de la famosa curva de predicción de Marion King Hubbert, cuya imagen tengo siempre gravada en mi teléfono móvil.

Hubbert enfatizó, ya en 1949 (en plena vorágine del petróleo en EE.UU.), que “la curva de producción de cualquier combustible fósil aumentará, pasará por uno o varios máximos, y luego disminuirá asintóticamente a cero” (Hubbert, 1949: 105). Expuso sus conclusiones en una conferencia del American Petroleum Institute en San Antonio (Texas, EE.UU.) en 1956, donde presentó el gráfico con el famoso “pico de Hubbert” entre 1965 y 1970 (Hubbert, 1956). Para situarnos, a medianos del siglo XX, los economistas habían llegado a controlar el discurso de definir un “recurso natural” a

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

favor de una comprensión más “flexible” (como ellos decían) del potencial de los recursos en una sociedad capitalista, en lugar de asumir que son fijos y finitos (Priest, 2014). La sabiduría del momento sostenía que los recursos petroleros eran abundantes, no aptos para el declive. Entonces llegó Hubbert y les dijo que alrededor de 1970 llegaría el pico máximo de extracción de petróleo en los EE.UU y que, a partir de entonces, siempre bajaría. Solo realizó dos predicciones, dos curvas, que marcaban el máximo entre 1965 y 1970 (Hubbert, 1956; Priest, 2014). Después del discurso (y durante años), muchos se rieron de él. Hasta que, en 1974, se concluyó que la producción anual de petróleo crudo había disminuido cada año desde 1970, y se mostró la incapacidad de EE.UU. para responder al aumento del precio del petróleo que siguió al embargo árabe del crudo, una prueba más de que el “pico” había pasado. Es decir, el pico de Hubbert se produjo, efectivamente, en 1970 (Deffeyes, 2008; Priest, 2014). Aunque sus predicciones de una continua pendiente de bajada en la curva y de la fecha para el pico mundial no se han cumplido exactamente por varias razones, la más importante es la de la falta de transparencia en la contabilidad de las reservas mundiales de petróleo (Züttel, Remhof, Borgschulte, & Friedrichs, 2010), la teoría de Hubbert es ampliamente aceptada entre la comunidad científica, aunque la industria petrolera se niega a menudo (todavía hoy) a aceptarla (Deffeyes, 2008).

En mis conversaciones, añado que el método de Hubbert implicó, en realidad, un alto grado de subjetividad (en la determinación de volúmenes y similitudes geológicas) (Priest, 2014). Llegados a este punto, mis interlocutores suelen hacer alguna mueca de asombro o de incredulidad y acaban por desviar el tema. Algunos sueltan algo parecido a “bueno, quizás fue solo casualidad”. Bien, si nos sumergiéramos en la psicología, las motivaciones, la economía y las preferencias de aquella época... veríamos que no es así. Y no es así porque su método se aplica hoy en día para predecir gran cantidad de reservas de recursos naturales y de diferentes países (Patzek & Croft, 2010; Tao & Li, 2007). A partir de aquí, solo algunos aventureros me plantean más y más preguntas, más incógnitas, que son un excelente aliciente para la investigación.

Existen otros métodos, tan próximos e impactantes como los de Alexandre Deulofeu, quien en 1951 vaticinó que “el comunismo, a excepción de los pueblos satélites que ya se encuentran bajo su influencia, no se implantará en ningún otro pueblo de Europa. La URSS, en lugar de seguir una vía imperialista, va hacia la

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

desintegración” (Deulofeu, 1951; Gutiérrez, 2014). Así mismo, predijo en 1941 que Hitler perdería la II Guerra Mundial (cuando era un claro ganador hasta entonces); en 1974 predijo que el mercado común europeo (como se denominaba en sus inicios a la UE) quedaría bajo hegemonía germánica a partir de una Alemania ya unificada (es decir, predijo también la unificación de Alemania); y afirmó que, con su método, puede predecirse el auge y caída de cualquier “imperio” o pueblo (en sentido amplio), como los EE.UU. actuales, y de muchos otros países, como España, porque se pueden estudiar como un proceso biológico (Gutiérrez, 2014). Dejó predicciones escritas de casi todos los estados actuales. Los diversos picos futuros de Deulofeu están por llegar.

Lo más importante de lo expuesto hasta ahora reside en que pueden existir métodos relativamente subjetivos que predigan el futuro con muy buena precisión. No hace falta entrar en corrientes como la teoría del caos, con disertaciones matemáticas inacabables, pero sí que hay que adentrarse en la investigación y a la vez, salirse del marco que investigas. Los investigadores tendemos a profundizar demasiado en todo y a perder el punto de referencia global: un error que tendemos a repetir demasiadas veces y que conduce al autoengaño. Para investigar el teatro tienes que salirte del teatro.

Para analizar esta teoría, debemos describir, tan brevemente como sea posible, una serie de aspectos: las consecuencias psicológicas y sociológicas de la banalización del formato basado en las nuevas tecnologías, la economía y la implantación del teatro no socialmente óptimo, y el mundo de la crítica de las artes. Todas estas áreas están muy relacionadas con el teatro y acostumbra a dejarse de lado en su investigación. Finalmente, veremos que el teatro se ha construido como un edificio, ahora ya antiguo, con serias afectaciones de sus elementos estructurales y no estructurales.

2. La banalización del formato y sus consecuencias psicológicas y sociológicas

Las comúnmente denominadas nuevas tecnologías, surgen, no como una petición de la sociedad, como normalmente creemos, sino como una petición de la economía. Si la sociedad las adopta, puede aprovechar sus ventajas (así como soportar sus inconvenientes), pero la economía aprovecha solo sus ventajas, dejando los inconvenientes a los consumidores. Además, el sistema económico aplica

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

continuamente estrategias ya sumamente conocidas como, entre otras, la obsolescencia programada. Este término fue popularizado por el diseñador industrial Brooks Stevens en 1954 y consistía, según él, en “inculcar en el comprador el deseo de poseer algo un poco más nuevo, un poco mejor, un poco antes de lo necesario” (Adamson, 2003: 129), algo en lo que Stevens no veía nada de malo (Chapman, 2013). Posteriormente se ha definido como “death dating” (Chapman, 2013: 370), es decir, como el diseño de los productos con fecha de caducidad preestablecida, enfocando el diseño principalmente en que sea poco duradero, proporcionando así a la economía solo ventajas y trasladando a los consumidores (y al medio ambiente) los inconvenientes. Algunos autores ya alertaron de que esto provoca una dualidad en el consumidor: una obsolescencia funcional y otra psicológica, la cual provoca una manipulación deliberada centrada únicamente en las ganancias provenientes del gasto del consumidor a través del fomento de comportamientos de compra derrochadores (Chapman, 2013; Packard, 1961).

Esta es una de las numerosas estrategias utilizadas por el capitalismo imperante. Pero existen otras muchas que se aplican a la cultura. Una de ellas, a la cual se le ha prestado nula atención, es la banalización del formato y el efecto psicológico que produce en las personas. Veamos un ejemplo muy sencillo de ello:

Al banalizar un formato (el CD por el MP3), han provocado que la gente haya asumido que ya no necesita comprar los CD. El efecto psicológico es terrible. Ya no «compro el CD», no lo necesito, solo «compro la música». Pero las personas, tan acostumbradas al hecho material que ya no recordamos el romanticismo de las pequeñas cosas, hemos asumido que si no nos venden un formato físico, nos están vendiendo humo. Entonces, si ya no necesito los CD, tampoco necesito las tiendas donde los venden [...]. (Mas, 2016:102)

Si trasladamos esto a la fotografía, vemos que se reproduce:

Si ya no necesitas negativos, no son necesarios lugares donde revelarlos; no necesitas álbumes de fotos porque los envías por Internet, ni siquiera ningún soporte de almacenamiento para dejarlos a un amigo. Y, finalmente, no necesitas ni cámara porque el móvil ya te soluciona todo esto. (Mas, 2016: 102)

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

Si vamos un paso más adelante, siguiendo, de hecho, la evolución real de esa falsa adaptación tecnológica, nos encontramos con el fenómeno del cine. Cuando se introdujo el cine digital en 1997, inventado por Texas Instruments, tenía una resolución bajísima (1.280x1.024 píxeles), que había que distribuir en toda una pantalla enorme. Se ha ido mejorando esta resolución hasta llegar a lo que parece ser el estándar actual: el 4K (4.086x2.160 píxeles). Pero hay un problema en todo esto: la proyección Imax de 70 mm supera al sistema 4K en términos de resolución, creando una resolución próxima a los 8K en calidad (Jukic, 2014), que no es el doble de resolución, sino mucho más. Entonces, ¿por qué intentar imitar lo que ya tienes? Tal como se ha evidenciado, la respuesta se encuentra detrás de la mayoría de los enigmas de Hollywood: el dinero. Otra vez, con un pretexto puramente económico [véase Autor (2016)], se adoptó una nueva tecnología que implica, no solo un cambio en los hábitos de consumo, sino en el propio trabajo y la filmación de todo tipo de producciones audiovisuales. Aparece aquí la banalización del formato en el cine. El “contenido” es algo que puede exhibirse en teléfonos móviles, en pantallas de todo tipo, incluso en relojes. Por tanto, las salas de cine digital han tenido que asumir este rol, el de ser una plataforma más que tiene que competir con todos los otros millones de pantallas que tenemos en casa o en el bolsillo. Por otro lado, se ha producido una falsa democratización del cine, asumiendo que ahora cualquiera con una cámara digital pueda grabar contenidos y realizar, por ejemplo, un documental o un largometraje. Teóricamente es así, pero no en la práctica, debido a que lo más costoso no es solo filmar, sino llegar al público, encontrar distribuidores, salas que deseen exhibir tu proyecto, publicidad y un largo etc. Se han abaratado mucho los costes de la distribución en comparación con transportar rollos de película, pero se han creado otras imposiciones nuevas. Sí, quizás podamos hacer uno o dos proyectos, alquilar a costa de nuestro bolsillo alguna pequeña sala para que proyecte lo que hemos hecho e invitar por las redes sociales a toda la gente que podamos. Pero eso es otra escala de cine. Lo más difícil es que te dejen entrar en el negocio.

Podríamos pensar que esta es una evolución natural del cine. Pero de igual modo que en la fotografía y la música (también los libros), al analizarlo detenidamente, vemos que no es así. Los espectadores no demandaron este cambio en 1997, sino que fue impuesto por productores y una industria centrada únicamente en las ganancias,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento
Enero 2021

trasladando al consumidor/espectador los inconvenientes. Ya lo avisaron algunos autores, entre ellos John Belton, quien afirmaba, en un conocido texto publicado en 2002, que la llamada revolución digital es realmente una falsa revolución. Para él, la insistencia del poder transformador de las tecnologías digitales en el campo cinematográfico no es más que una estrategia comercial cuyo efecto consiste en hacer pasar como una novedad lo que realmente se ciñe a las formas audiovisuales industriales ya existentes. Asegura, además, que los altos costes que han significado la implantación de los nuevos dispositivos de proyección digital a nivel mundial, lejos de democratizar la proyección comercial de las películas, ha reforzado la concentración de sus formas de distribución en un marco aún más estrecho. Y, como espectador, afirma con contundencia que “la proyección digital no ofrece a la audiencia ninguna *nueva experiencia* en la sala de cine” (Belton, 2002: 114). Este último argumento se ha demostrado válido hasta ahora. Podemos comprobarlo en películas actuales filmadas y proyectadas en 35 o 70 mm, con unos efectos especiales, un sonido, una fotografía y una proyección espectaculares (véanse *Interstellar* —2014—, o *Dunkirk* —2017—, ambas del director Christopher Nolan, o *The Hateful Eight* —2015—, de Quentin Tarantino). Los anteriores argumentos referidos a la falsa democratización del cine también son válidos hasta ahora. En un contexto más próximo, los hermanos César y José Esteban Alenda, directores de *Sin fin* (2018), lo resumen así: “Lo que hemos aprendido la gente de nuestra generación, es que no sirve de nada que llames a la puerta de los productores tradicionales, porque no se van a leer tu proyecto” (Martínez, 2019: 47). O Celia Rico, directora de *Viaje al cuarto de una madre* (2018): “No nos engañemos, el mundo de la cultura siempre ha pertenecido a la clase burguesa. Hacer cine es un hobby muy caro” (Martínez, 2019: 47).

3. La economía y el teatro no socialmente óptimo

La influencia de EE.UU. en el teatro es incuestionable. Tanto es así, que la enseñanza y la aplicación de la denominada actuación por “métodos” o el “método de actuación” (*Method Acting*) sigue dominando el cine y el teatro de EE.UU. desde su popularización en la década de 1930 (Verducci, 2000). El método se ha integrado en Europa, e incluso se ha infiltrado en todo el mundo y ha infundido otras formas de interpretación diferentes de las utilizadas regionalmente (Ohikuare, 2014). A parte de todas las ventajas e inconvenientes del método (que no analizaremos aquí), sí es importante

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

aceptar la globalización del teatro como un hecho muy ligado a la economía y psicología actuales. Y es muy importante ver que existen otras alternativas, otras formas de enseñanza, otras formas de ver el teatro como expresión fundamentalmente cultural y, especialmente, otras formas de ver el teatro como negocio. En EE.UU., una persona física o jurídica con dinero puede comprar una parte de algunas producciones teatrales. Eso significa ser invitado a todas las audiciones de los patrocinadores, a talleres, a pruebas, estrenos y fiestas de inversionistas. Incluso “puedes hacer que un compositor venga a tu casa y toque la partitura en tu piano” (Lambert, 2012: 37), en palabras de Tom McGrath, presidente de Key Brand Entertainment, productora de teatro. Es un concepto muy norteamericano que ya se está implantando en España, incluso hay grupos de teatro y compañías que ofrecen este tipo de “recompensa” en proyectos de micromecenazgo, tan en boga actualmente. Pero, ¿realmente es esa una solución adecuada para el teatro? Esta práctica tiene peligros inmediatos: la posible implantación de una cultura “privilegiada” que solo pueda pagar gente con un gran poder adquisitivo.

Se puede observar esta progresión hacia la cultura como privilegio en los proyectos de micromecenazgo: si, por ejemplo, hacemos una aportación de 50 euros (que puede suponer mucho dinero para un estudiante o un jubilado, por ejemplo), tendríamos derecho a una recompensa más material (bolsas, CD, posters firmados...), pero si hacemos una aportación de, por ejemplo, 500 euros, entonces un compositor o artista viene a nuestra casa a tocar su música, un grupo hace un concierto privado o una compañía teatral hace un estreno privado para nosotros. Mientras convivan las dos formas de patrocinio, no pasa nada, pero los peligros en el modelo capitalista actual decantan la balanza casi siempre hacia el de más peso (dinero). Si un artista recibe 5 aportaciones de 500 euros, quizás la próxima vez ya no se plantee el tener que recibir 50 aportaciones de 50 euros. En primer lugar, porque estos números dan mucho más trabajo y, en segundo lugar, porque las 5 aportaciones le han permitido directamente, no solo crear su proyecto, sino hacer 5 estrenos de su obra, aunque sean particulares. Luego puede grabarlos en vídeo, editarlos, publicarlos en Internet... Quizás se dará cuenta que es mucho mejor que tener que grabar, editar o diseñar 50 posters, CD, bolsas, camisetas, libretos... y hacer solo un estreno en una pequeña sala que quizás albergará menos gente que los otros 5 estrenos juntos. Esto está muy cerca del gran mecenazgo, de la búsqueda directa de mecenas acaudalados. Aunque puede ser difícil ponerse en la piel de este submundo del micromecenazgo y pueda parecer extraño este

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

planteamiento, se está viendo que, en realidad, esta es la tendencia actual. Así, algunos estudios señalan que las recompensas materiales juegan un papel importante en la motivación de los donantes en proyectos de micromecenazgo en música, cine y tecnología, pero no en teatro (Gerber, Hui, & Kuo, 2012). Se está comprobando también que la mayoría de los proyectos financiados mediante micromecenazgo tienen un alcance limitado, sin visiones a largo plazo o perspectivas sostenibles, obteniendo una imagen desalentadora (Hemer, 2011). Además, se ha descrito que la contribución individual de los contribuyentes no está limitada al rango de unos pocos dólares o euros, sino que puede ser sustancialmente mayor (Hemer, 2011). Y todavía más importante, se puede afirmar con certeza, a tenor de las investigaciones realizadas, que el micromecenazgo no puede reemplazar las fuentes tradicionales de financiación, particularmente en las etapas posteriores del proyecto, aunque pueda ayudar a ponerlo en marcha en sus fases más iniciales (Gerber et al., 2012; Hemer, 2011). Otro aspecto a destacar es que los resultados de los estudios enfatizan el importante papel que los amigos y la familia pueden jugar para generar una inversión temprana en proyectos incipientes (Agrawal, Catalini, & Goldfarb, 2010). Todo parece indicar que la tendencia del micromecenazgo pueda polarizarse en dos grandes grupos de donantes: familiares y amigos por un lado (con un aporte menor o “de compromiso” en el proyecto) y mecenas con una menor o nula relación con los promotores del proyecto por otro (aunque con un aporte más cuantioso de forma individual). Pero, en el caso del teatro, este sistema difícilmente pueda suponer una base importante de financiación sostenible a medio y largo plazo, ya sea para una compañía o productora teatral, sino más bien un soporte puntual en proyectos muy concretos.

Esta tendencia de mirar a EE.UU, en cuanto a la relación entre el teatro y la economía, seguirá en aumento. En EE.UU el apoyo del sector privado a las artes es mucho más fuerte que la financiación pública y, además, los proyectos de teatro representan del orden de solo el 3,2% en algunas plataformas de micromecenazgo en ese país (Boeuf, Darveau, & Legoux, 2014). Incluso se afirma rotundamente que las subvenciones directas nunca financiarán la mayor parte de la actividad artística en EE.UU., un país donde The National Endowment for the Arts, una de las instituciones públicas de financiación más importantes, representa una pequeña fracción del apoyo agregado para las artes, al igual que el resto de instituciones. El resto de la financiación artística pública proviene de más de 200 agencias federales de cada uno de los estados,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

de agencias locales, de organizaciones “cuasigubernamentales” (entidades híbridas con características estructurales del sector público y privado, con y sin ánimo de lucro), etc. La financiación artística de las artes estadounidenses es un complejo sistema de iniciativas empresariales, fundaciones filantrópicas y agencias gubernamentales, el cual se ha calificado de diverso y desconcertante (Cowen, 2004). Ya se ha alertado de que quienes defiendan la financiación de las artes como bien público (Fullerton, 1991) deben tomar nota e intervenir en los discursos tendenciosos en los medios de comunicación, ya que las palabras de moda y las tendencias de Internet (por ejemplo) tienen un profundo impacto en la sociedad (Brabham, 2017). Una celebración de estos discursos en los medios populares sin realizar paralelamente un análisis crítico en profundidad da lugar a pasar por alto luchas ideológicas más profundas sobre el trabajo, el bien público y otros temas más trascendentales (Van Dijck & Nieborg, 2009). Veamos un ejemplo de ello. Una reciente revisión de cómo se trata el fenómeno del micromecenazgo en los medios norteamericanos encontró un hilo común en su discurso al utilizar palabras clave repetidamente para definir el micromecenazgo, tales como “rápidamente”, “eficiente”, “eficaz”, “transparente”, “democratización”, “empoderamiento”, en contraste con las palabras usadas para describir el financiamiento público de las artes, donde expresiones como “opaco y ambiguo”, “aversión al riesgo” o “administrativamente complejo” eran frecuentes (Brabham, 2017). Este estudio ha evidenciado que los argumentos económicos contra el financiamiento de las artes públicas en los EE.UU. usan el mismo lenguaje que usa el discurso pro-micromecenazgo y, no solo eso, sino un trasfondo mucho más grave: se usa la aparición del micromecenazgo como argumento para desfinanciar los fondos públicos destinados al arte (Brabham, 2017). El citado estudio argumenta que la cobertura de prensa del micromecenazgo, claramente tendenciosa, apoya un discurso anti-público del arte orientándolo a un sistema cada vez más privado. De esta forma, a medida que más de estos proyectos de micromecenazgo tienen éxito y los medios lo continúen celebrando sin una crítica fundamentada, las entidades políticas decididas a desfinanciar los programas públicos de arte encuentran un importante impulso (Brabham, 2017). Además, se alerta de que el micromecenazgo es a menudo una respuesta a un mensaje de déficit en el arte, dirigiendo este mensaje a la premisa clásica de la oferta y la demanda: “si la gente lo quiere, la gente pagará por ello” (Brabham, 2017: 2). Es un tema tan importante como lógico (y terriblemente cínico). La aparición de estos modelos de financiación alternativos no es casual, sino que responde a la precariedad presupuestaria pública y al poco interés privado en la calidad en las artes. Una vez aparecidos estos nuevos modelos, la estrategia se dirige a fomentarlos a

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

conveniencia de los poderes políticos y económicos, trasladando (otra vez) los inconvenientes al consumidor o usuario. Vemos, por tanto, que es otra falsa revolución.

En España, las artes escénicas tienen una alta dependencia política y económica de los poderes públicos, siendo las administraciones quienes aportan la mayor parte de los recursos. Así, las compañías o productoras financian su actividad sobre la base del caché recibido por la venta de sus funciones a los teatros y de las subvenciones otorgadas por las administraciones. Al igual que en EE.UU., nos encontramos con un sistema muy complejo y esto ha dificultado su estudio desde perspectivas científicas. El apoyo gubernamental a las artes escénicas se articula en: la programación de los recintos escénicos de titularidad pública (sobre todo municipal), los cuales representan el 73% del total con actividad profesional estable en España, cuyo déficit entre costes e ingresos de taquilla absorbe la administración; la subvención a la producción, la cual representa el 12,8%; y el apoyo a los festivales (Bonet et al., 2008; Bonet & Vilarroya Planas, 2009). En lo que se refiere a los festivales, la situación puede resumirse así: “La característica común es que el programador, a menudo el verdadero promotor del festival, basa su autoridad en su red de contactos, e intenta convencer a patrocinadores y políticos de las bondades de su propuesta” (Bonet & Vilarroya Planas, 2009: 202). En lo referente a los otros dos aspectos, una revisión de la literatura muestra como aparece otra vez un término conocido: la democratización cultural. Esta “democratización” se justifica con el énfasis en la descentralización territorial de las políticas culturales hacia las administraciones territoriales y locales. Pero se alerta de que entre los agentes públicos y privados (políticos, altos cargos de la administración, directores artísticos, empresarios de compañías, medios de comunicación, etc.) se da un denso tejido de intereses e interdependencias, el cual no es ajeno a una cultura política con un claro sesgo clientelar, común en gran parte de los países del sur de Europa (Négrier, 2007). Así mismo, se ha constatado que el hecho de que la administración pública sea el principal demandante del mercado de producción y el principal oferente del mercado de difusión, además de la fuerte inversión en rehabilitación de teatros (públicos y privados) y de la política de precios de entrada subvencionados, estamos, como en Francia, ante unos mercados imperfectos (Bonet & Vilarroya Planas, 2009; Sagot-Duvaurox, 1986). Y no debemos 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 & Vilarroya Planas, 2009). Al analizar las dos ciudades que

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

concentran el mayor número de espectáculos escénicos (Madrid y Barcelona), se observa como la mayoría de teatros privados acostumbra a negociar el caché en función del potencial de ingresos de la obra, el número de funciones y el aforo del teatro, y los festivales están sujetos a las subvenciones condicionadas que dificultan su capacidad negociadora con las empresas de producción. Por otro lado, estas empresas de producción 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). Esta práctica ya 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 de un espectáculo en Madrid y Barcelona (Bonet et al., 2008).

En la práctica, 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 & Vilarroya Planas, 2009). Así, el mercado deviene un monopolio bilateral, tal como se ha señalado ya para el caso francés (Sagot-Duvauroux, 1986). Pero hay serias dudas de la sostenibilidad del modelo porque se ha basado en el incremento continuado de los recursos de las administraciones territoriales para lograr un mayor crecimiento de la oferta de espectáculos, así como de consumo escénico, pero sin conseguir unos objetivos más a largo plazo como son un mayor nivel de participación ciudadana y de desarrollo cultural local. Por tanto, los recursos públicos que facilitan el desarrollo de los espectáculos escénicos no han conducido a situaciones socialmente óptimas porque los modelos de gestión presentan sesgos ligados a la naturaleza monopolista de las empresas y a las disfunciones propias de la burocracia administrativa. Estos recursos públicos tampoco han revertido en mayores audiencias ni en una democratización cultural, como tanto se insiste en los medios de comunicación. El resultado son unas relaciones de endogamia y clientelismo entre los profesionales del sector (programadores, productores, agentes, políticos, técnicos...) 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). Esta falsa democratización cultural recuerda demasiado a la falsa democratización del cine justificada en las nuevas tecnologías, a la falsa

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento
Enero 2021

democratización de la música y de la fotografía, así como a la falsa democratización de las artes en EE.UU., tan anunciada con la llegada de nuevas apuestas como el micromecenazgo. Todo apunta a un sistema terriblemente tendencioso utilizado por algunos en beneficio propio y, insistimos, trasladando los inconvenientes al público y a los usuarios. Un sistema que no admite un análisis crítico en profundidad en los estudios científicos ni en los medios de comunicación, tanto especializados como no especializados, tanto públicos como privados.

4. La banalización del formato en el teatro

La banalización del formato en el teatro también se está produciendo y está avanzando a un ritmo vertiginoso. Encontramos varias causas de ello. La primera es la banalización de los formatos en otras áreas de la cultura, como hemos expuesto, que arrastra a las artes colindantes. Es innegable que el entretenimiento de bajo coste a través de una pantalla que llevamos en el bolsillo sea una tentación demasiado intensa para muchos como para plantearse ir al teatro, con un precio y comodidad muy distintos. Entonces, a muchos se les ha ocurrido unirse con el enemigo. Pero hay que ir al origen de todo este cambio y no quedarse en la superficie, pues nos daría una visión desviada y demasiado subjetiva del cambio.

Cuando el dramaturgo Christopher Durang llegó a Nueva York en 1975, pagó 10 dólares por entradas para estar de pie y con una mala visión del escenario. Unos años más tarde, le costó solo alrededor de 30 dólares ver su propia obra *Sister Mary Ignatius Explains It All for You*, que tuvo éxito en el off-Broadway entre 1981 y 1984 (Lambert, 2012). En 2008, el precio medio de la entrada en Broadway era de 86 dólares, y los asientos *premium* podían costar entre 400 y 600 dólares en el año 2012 (Lambert, 2012). Asimismo, Durang afirma que “no creo que haya ninguna obra por la personalmente quiera pagar 400 dólares por ver” (Lambert, 2012: 35). Encontramos aquí una de las razones originales de la aceleración en este cambio en el teatro, aunque hay más. Las plataformas de *streaming* actuales constituyen un bloque muy lucrativo ya que producen para ellas mismas películas y series como si fueran superproducciones de Hollywood. Estas televisiones han contratado a algunos de los mejores guionistas y dramaturgos y los han apartado de la realización de obras teatrales para los escenarios. El actor John Lithgow recuerda haber reunido a los escritores de su serie de televisión

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento
Enero 2021

Third Rock from the Sun (1996 a 2001), proponiéndoles que escribieran comedias de un acto para teatro (solo una a la semana) (Lambert, 2012). Les decía que eran brillantes en esto y que durante los cuatro o cinco meses de pausa de la serie (entre un temporada y otra), podrían escribir fácilmente para el teatro. Les dijo, incluso, que si escribían una obra de teatro de tres únicos actos, él mismo la produciría para ellos. John Lithgow nos explica el final: “Todos estaban muy entusiasmados con la idea, y ninguno de ellos escribió obras de teatro [...] jugaron a golf y esperaron a que comenzara la temporada para empezar otra vez” (Lambert, 2012: 35). A todo esto, Lithgow añade que “Broadway se ha convertido en una especie de parque temático de teatro” (Lambert, 2012: 36). Si analizamos las cifras de Broadway vemos que sus teatros atraen mayoritariamente a turistas, un 65% en la temporada 2018-2019 (The Broadway League, 2020).

Uno de los recientes intentos de cambiar el concepto del teatro ha pasado por dar al público interacción directa con el espectáculo, con los artistas, e incluso otorgándole la potestad de cambiar el desarrollo de la obra. Se trata de un intento de crear un teatro más orgánico, con una respuesta más dinámica frente a la reacción del espectador que la que se produce en el teatro basado en un guion preestablecido. En la obra *Sleep No More*, llevada a Nueva York en marzo de 2011, un público de 300 personas deambula por una instalación de 93 habitaciones donde pueden perseguir a los personajes, seguir líneas argumentales, abrir cajones y leer (Wang, 2011). Ha sido etiquetada como “inmersiva” y, a menudo, aparecían expresiones como “sensación de empoderamiento” en los medios (Mandell, 2017). En la obra en solitario de Siobhan O’Loughlin, *Broke Bone Bathtub*, aparece la actriz con el brazo enyesado, cuenta la historia de rotura y curación, e invita al público a ayudarla a bañarse y a compartir sus propias historias de rotura y curación (Mandell, 2017). Hay muchos otros ejemplos.

Otra forma de cambio ha venido a través de la tecnología. El FoST Fest 2017, que se realizó en el Snug Harbor Cultural Center, a lo largo de la costa norte de Staten Island, contaba con el espectáculo *The Cloud Machine*, creado por dos artistas suecos. En un teatro pequeño y oscuro, se le daba un sensor individual a cada uno de los miembros del público, y el espectáculo consistía en ver cómo se formaba una nube sobre el escenario, conformada (según dijeron los creadores) por el “estado mental” colectivo de los asistentes. Describiendo su propia experiencia como espectador, el escritor Jonathan Mandell comenta irónicamente: “Me sorprendió que la nube no fuera más

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

oscura, dado mi estado mental. Me escabullí después de media hora, después de haber pasado media hora mirando las nubes reales desde el ferry. Una hora de observación de las nubes es suficiente” (Mandell, 2017, párrafo 4).

Como parecía que estos dos tipos de espectáculos no acababan de encajar en el público, se fusionaron las dos corrientes, es decir, dar una interacción directa al espectador con el desarrollo del espectáculo gracias a la tecnología. En 2016, buscando una forma especial de conmemorar el 400 aniversario de la muerte de Shakespeare, la Royal Shakespeare Company realizó una producción experimental de *The Tempest*. Así, utilizando tecnología de captura de movimiento (la misma tecnología empleada en la película *Avatar* de James Cameron), con el objetivo de que los movimientos parecieran más humanos y realistas, el público veía a los actores en vivo y a la animación simultáneamente. Había veintisiete proyectores de alta definición, cada artista llevaba un traje de lycra con dieciséis sensores de movimiento... toda la preparación llevó dos años de trabajo y Jonathan Mandell acaba preguntándose sobre el potencial de estas tecnologías y cuál será el nivel de aplicación determinado por la dirección y la ambición de los creativos y cuál por los técnicos (Mandell, 2017). Es decir, la tecnología está al servicio de la obra o más bien la obra al servicio de la tecnología. A raíz de una obra creada para ser exhibición permanente en el Nottingham Castle (Inglaterra) en 2014, *Riot 1831*, de la empresa tecnológica Hot Knife, en la que el público podía participar en la acción de los disturbios de Nottingham de 1831, el periodista y crítico Simon Tait se pregunta: “¿Dónde está el arte?” (Tait, 2014); y explica una anécdota de un artista digital que conoce, quien juzgó una competición para estudiantes de artes digitales: “lo que hicieron fue, francamente, bastante aburrido” (Tait, 2014, párrafo 7). Añade que todos los alumnos eran competentes con sus equipos informáticos, pero que ninguno de ellos tenía una visión estética. Era como “si saber pintar un lienzo fuera suficiente para el pintor, como si la imagen [el cuadro] fuera irrelevante” (Tait, 2014, párrafo 7).

Algunos autores, como el dramaturgo Ayad Akhtar, han llamado a este fenómeno el “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). Algo así como el infantilismo y la famosa frase “en una sociedad infantilizada, los niños son los reyes”. En una sociedad cada vez más infantilizada, donde las virtudes y ambiciones de los adultos (autonomía,

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

responsabilidad, capacidad de decisión, libertad) tienen cada vez menos prestigio, es lógico que el público sea tratado como niños, como si espectadores y lectores hubiesen perdido la capacidad de juzgar o de enfrentarse a las paradojas y a los dilemas (Del Molino, 2018).

5. La crítica teatral actual en los medios de comunicación

Se ha discutido mucho sobre la supuesta independencia de los críticos de arte respecto de las corrientes políticas y económicas de turno, así como de las propias corrientes artísticas (y de los artistas) que están de moda en un momento y lugar determinados. Podemos introducir la cuestión con una anécdota real, explicada por el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte, Fernando Castro Flórez:

A mí lo único que me parecía singular es que, con bastante frecuencia, me confundían (en galerías, en inauguraciones e incluso a la puerta de algún museo) con otro crítico con el que, por otra parte, no tengo parecido alguno. Llegaban, me daban un abrazo, declaraban que «era el mejor» y luego pronunciaban el nombre del otro. No faltó algún pintor que hasta quiso pagarme en caliente lo adeudado. Estuve a punto de pillar la pasta. (Perera, 2010: 13)

Nos puede parecer una anécdota interesante, divertida incluso, pero el trasfondo es corrosivo y muy oscuro. Cabe preguntarse si hay muchos más ejemplos así, si esto es frecuente o, incluso, la tónica general. Para ver en qué medida afecta esto también al teatro, hay que plantearse (otra vez) el fondo de la cuestión de los críticos. Para un crítico que esté ligado a un medio impreso tradicional (periódicos tan influyentes como *The New York Times*, o *la Vanguardia*, *el Mundo* y *el País* en España, así como revistas especializadas) es muy difícil ser enteramente objetivo, por mucho que los poderes económicos y la prensa nos quieran hacer ver lo contrario. Lo vemos continuamente en la diferencia de trato de las mismas noticias políticas, económicas y culturales entre los diferentes periódicos. Aprendí a detectarlo contrastando las críticas de la prensa escrita y me di cuenta que adoptaron la estrategia 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. Así, los críticos han aprendido a utilizar un lenguaje especial para hacer las críticas: el lenguaje ambiguo. Lógicamente, desde los inicios de

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

la crítica escrita, los críticos se han planteado qué pasa cuando su crítica va en contra de la opinión del público, pero la diferencia está en que en el siglo XIX, por ejemplo, los críticos se consideraban a otro nivel que el público, y ahora se encuentran con que están en el mismo barco, mirando el paisaje por la barandilla de cubierta codo a codo. Veamos un ejemplo. El crítico teatral Joseph Knight, en la revista especializada *Athenaeum*, criticaba la obra de teatro *Uncle Silas* de la siguiente forma:

Uncle Silas, [...] obtuvo una recepción favorable en el Shaftesbury [...] Sin embargo, además de ser demasiada larga, la obra carece de simpatía y es terriblemente repelente. Hace mucho tiempo que el público no ha sido tratado con semejante banquete de horrores. (Knight, 1893: 228)

Más de un siglo después, el crítico Johnny Oleksinski (2018) del *New York Post*, escribió la siguiente crítica de la obra *Frozen* (la reproducimos directamente en inglés dado el juego de palabras de difícil traducción):

Broadway should be the place to see what you can do, test the limits and break through. No right, now wrong, no rules for thee – you’re free! But that’s wishful thinking. With «Frozen» the house of Mouse doesn’t let us in, doesn’t let us see. Stays the good Mouse it always has to be. Conceals, doesn’t feel. Doesn’t let us know. Well, here’s what I know: «Frozen» is not a very good show. (Oleksinski, 2018, párrafo 2)

¿Qué demonios significa que una obra sea “not a very good show”? ¿Significa que no es muy buena, o que es solo buena, o que no es una obra maestra, o que no es buena del todo, o que no es mala del todo, o que es mala? ¿Significa que podemos ir a verla, o que no, o que saldremos asqueados de ella, o quizás puede gustarnos mucho, o poco...? El crítico del *New York Post* le otorga 2 estrellas de 4 al musical *Frozen*. Compáren este lenguaje con el de la crítica de 1893 cuando dice “Hace mucho tiempo que el público no ha sido tratado con semejante banquete de horrores” (reproducimos la frase original en inglés: “It is long since the public has been treated to such a banquet of horrors”). Ahora ya entendemos el juego.

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

Tal como habremos deducido, la caída de los críticos de la prensa escrita empezó mucho antes de la aparición de Internet y fue, como en el caso de la caída de los imperios, una caída originada desde dentro por los propios medios escritos (¿involuntariamente?), los cuales no han tardado en aprovechar la situación y despedir a sus críticos. En julio de 2013, el periódico *Independent to Sunday* fue el primero en despedir a todos sus críticos de arte (Haydon, 2016). Siguieron los despidos en *The Times*, en el *Sunday Express* y un largo etc. No deja de ser curioso que, en pleno hundimiento, salga a flote lo que muchos opinan sobre la crítica, como la escritora Elaine Showalter, quien opina que la crítica literaria británica está haciendo lo correcto al seguir haciendo crítica en Internet (no como en EE.UU., donde *The Guardian Review* la ha abandonado totalmente) (Smallwodd, 2009). Y añade que “hay tantas reseñas de cualquier libro que a nadie le importa si el revisor conoce a la persona, es un ex amante, un ex enemigo. La cultura literaria alimenta a la literatura” (Smallwodd, 2009, párrafo 6). Leyendo esto, parece que quizás la aparición de la crítica masificada en Internet fue contracultural y de protesta. Es decir, “cuanto más, mejor”; fuera “la autodestrucción de limitar las críticas solo a educadores aparentemente imparciales” (Eisler, 2009, párrafo 5). Pero, con la llegada de Internet y de las redes sociales, en realidad se ha producido otra falsa democratización, esta vez la de la crítica. Muchos autores llevan alertando de ello más de una década, pues nos hemos pasado al otro extremo: tanto si eras un crítico profesional despedido por los medios y ahora has creado un blog, como si siempre has sido un amateur pero con claras tendencias políticas hacía un lado o a otro, o trabajabas para una editorial o una productora teatral y ahora realizas críticas, entonces no se cumple ese “ideal” de objetividad. Se ha sugerido otra solución, como la pronunciada por el analista Douglas McLennan: dotar a las organizaciones artísticas de críticos en residencia (McLennan, 2009). Afirma que sería mejor que ir leyendo las repeticiones de publicidad y de relaciones públicas que nadie cree (McLennan, 2009). Serían críticas de alguien que intenta involucrarse con el arte, aunque la propia institución que le pague sea la que realice los espectáculos. Reconoce que, por supuesto, hay grandes problemas éticos en esto. La respuesta a su planteamiento ya se ha dado, argumentando que estos críticos tendrían su independencia e integridad totalmente comprometidas (Wilkinson, 2009). O, incluso, que los guardianes de la crítica pueden terminar destruyéndola para salvarla (Eisler, 2009).

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

6. Conclusión: el teatro como edificio antiguo

Hemos analizado la estructura en la que se sostiene el teatro. Si fuera un edificio, aparentemente podría parecernos un edificio bonito, con una hermosa fachada, con grandes espacios, un vestíbulo espacioso, un mobiliario suntuoso (aunque también funcional); no demasiado alto pero tampoco de tan poca altura como para no darnos cuenta de que está ahí; incluso armoniza muy bien con su entorno, algunos podríamos decir que le da un toque romántico o pintoresco. Parece, en fin, un edificio diseñado para ser funcional en tiempos pasados y poder ser usado actualmente, aunque las tareas que se realicen en él hayan cambiado ligeramente. Un edificio hecho también para durar, cómo, si no, hubiera sobrevivido tanto tiempo con las pocas reformas que ha requerido. Pero, una vez visto estéticamente, una vez traspasamos el umbral de la superficialidad, con todo lo que hemos expuesto, vemos que hay algo preocupante en este edificio. En primer lugar, nos damos cuenta de que es un edificio muy antiguo al que se han hecho muy pocas reformas en profundidad. Y estas reformas, cuando se han realizado, han sido superficiales, pensadas con la economía como prioridad. Jamás se ha pensado en salvar la fachada y demoler su antigua estructura. Más bien, se ha rehabilitado su fachada demasiadas veces.

No se trata solo de que el teatro sea un edificio antiguo, que lo es. Cuando lo miramos con alma crítica y técnica, vemos que su estructura está afectada de manera importante, poniendo en riesgo toda su integridad. Así, hay materiales que se utilizaban hace un siglo, pero que ahora son demasiado pesados y poco resistentes al paso del tiempo. Además, estos materiales están seriamente dañados. En el caso de la fachada, se han restaurado y sustituido, pero las paredes madre y las columnas importantes no se han tocado. Nos damos cuenta, además demasiado tarde, de que el edificio no tiene ninguna medida antisísmica. No se pensó en la sismo resistencia, ni cuando se construyó, ni después.

La economía ha mermado continuamente el edificio. Ha afectado a los materiales, al fundamento del edificio, a la tecnología usada en su construcción. En primer lugar, para que un edificio sea antisísmico, su estructura debe ser fácil de calcular, debe ser barato de construir y seguro. Los edificios mal diseñados son aquellos la estructura de los cuales es difícil de calcular, costosos para construir e inseguros. Puede parecer una

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

contraindicación ese abaratamiento, pero es muy importante. Como hemos visto, el teatro es un edificio muy caro, no solo ha sido caro de construir, sino que es muy caro de mantener (recordemos la fuerte inversión en rehabilitación de teatros, públicos y privados, la subvención a la producción, la política de precios de entrada subvencionados, etc.). Además es un edificio cuya estructura es muy difícil de calcular (recordemos los incontables agentes públicos y privados implicados, el denso tejido de intereses e interdependencias, el apoyo a los festivales, el submundo del micromecenazgo...). Posiblemente, si preguntáramos a la administración todo el cálculo de la estructura teatral en España (y no sólo referida al dinero), no podrían darnos más que un esquema muy básico, como pasa en EE.UU. Eso es fácil de ver, pues no se ha hecho ninguna investigación realmente importante referente a estos aspectos en ninguno de estos dos países. Además, los principios básicos del diseño antisísmico incluyen que un edificio y su estructura tienen que ser livianos; que un edificio debe ser simple, simétrico y regular, ya sea en planta como en altura (las irregularidades asimétricas hacen que los edificios sean inseguros); la estructura debe ser rígida y tener tenacidad (la tenacidad está ligada a la resistencia de ciclos de deformación sin que afecte demasiado a su rigidez y resistencia); la estructura, además, debe tener la mayor cantidad de líneas de defensa (Dowrick, 2003/2009; Paulay & Priestley, 1992). En resumen, para garantizar la integridad de la estructura del edificio, éste debe contar con cierta ductilidad, una resistencia y rigidez adecuadas, debe evitar la resonancia en su estructura y debe evitar también la vibración en ella. En definitiva, debe ser capaz de soportar los cambios temporales, tanto de ciclo corto como de ciclo largo.

En lo que se refiere a los elementos no estructurales, su diseño debe pasar por una serie de criterios para poder tener un edificio con una estructura antisísmica adecuada. Los materiales que no se encuentran en la estructura del edificio deben diseñarse para que, en caso de que existan importantes daños materiales, su reparación sea lo más económica posible, ya que, en algunos casos, el coste de estos materiales puede incluso superar el coste de los elementos estructurales del edificio o del edificio entero al construirse (Paulay & Priestley, 1992). Es decir, podemos diseñar y construir una estructura antisísmica formidable, pero si hay paredes con una decoración realizada con estuco que ha costado una fortuna, aunque la estructura aguante, todo el estuco quedará dañado y su rehabilitación o sustitución podría costar incluso más que el edificio original. Además, estos elementos no estructurales deben conectarse a la

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

estructura de forma cuidadosa, ya que las características de esta conexión afectan a la magnitud de las fuerzas transmitidas al elemento. Así, muros no estructurales podrían caerse porque, por ejemplo, no se han conectado adecuadamente con sus estucos y otros elementos. Debemos recordar aquí las partes no estructurales del teatro, como la crítica de las artes escénicas, las cuales forman, no uno, sino multitud de elementos no estructurales adosados a la estructura del edificio. Y la crítica no objetiva, la crítica tendenciosa, la caída de la crítica en la prensa escrita debida a un derrumbe interno, la falsa democratización de la crítica con la llegada de las nuevas tecnologías (y un largo etc.), han mermado la estructura interna del teatro, poco a poco, día a día, como la llamada “gota china”.

Ahora bien, podemos pensar que, mientras el teatro no sufra ningún terremoto de magnitud importante, irá aguantando. Pero, ¿qué pasa cuando se produzca un terremoto realmente grave? En la época de una crisis importante como la que se avecina después de la crisis sanitaria mundial actual, posiblemente llegue ese terremoto. Como hemos indicado, el teatro es un edificio, no solo antiguo, sino gravemente afectado en sus elementos estructurales y no estructurales y, lo más importante, no es un edificio planificado desde sus inicios como antisísmico. Lo que posiblemente suceda es fácil de prever: la estructura cederá. Se producirá el derrumbe. Si es así, no será posible su rehabilitación ni su reconstrucción, al menos, tal como lo conocemos ahora. Quizás nos encontremos con un panorama muy diferente y austero, con una o dos salas con capacidad más o menos grande en ciudades con mucha población; con unas pocas salas pequeñas destinadas a espectáculos infantiles o “familiares”; con un puñado de salas pequeñas con propuestas alternativas o especializadas... y poco más. Todo lo expuesto nos deja ver que desaparecerán las salas que más abundan actualmente, con capacidades medias, tanto públicas como privadas, así como las grandes salas en pueblos y ciudades relativamente grandes. Incluso desaparecerán muchas salas del entramado regional y local cuyo presupuesto se fundamente en subvenciones públicas. Así mismo, las nuevas tecnologías pueden influir también negativamente en el teatro (como hemos indicado), pues el simple hecho de mantenerlas con la misma denominación (como “teatro”), en lugar de bautizarlas con nombres alternativos (espectáculo visual o, simplemente, espectáculo). Pues, de la misma forma que una exposición de cuadros no puede (o no debería) denominarse así si no hay ni un solo cuadro en ella, una obra de teatro no debería denominarse así si no hay teatro en su

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

realización (o es totalmente residual). Hemos visto que el concepto y el formato son igual de importantes que el contenido, el cual se ve influido por la banalización de dichos formatos.

Referencias

- Adamson, G. (2003). *Industrial strength design: how Brooks Stevens shaped your world*. Cambridge: Milwaukee Art Museum Press.
- Agrawal, A., Catalini, C., & Goldfarb, A. (2010). Friends, Family, and the Flat World. The Geography of Crowdfunding. NET Institute Working Paper(10-08), 1-56. DOI: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1692661>
- Aldred, J. (2019). *Licence to be bad: How economics corrupted us*. London: Penguin.
- Belton, J. (2002). Digital cinema: a false revolution. *October*, 100, 98-114. DOI: <http://dx.doi.org/10.1162/016228702320218411>
- Boeuf, B., Darveau, J., & Legoux, R. (2014). Financing creativity: Crowdfunding as a new approach for theatre projects. *International Journal of Arts Management*, 16(3), 33-48.
- Bonet, L., Colomer, J., Cubeles, X., Herrera, R., de Gregorio, A., & Tarrida, T. (2008). Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. Conferencia presentada en Escenium 2008, Barcelona.
- Bonet, L., & Vilarroya Planas, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de economía aplicada*, 27(1), 199-223.
- Brabham, D. C. (2017). How crowdfunding discourse threatens public arts. *New Media & Society*, 19(7), 983-999. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1461444815625946>
- Cowen, T. (2004). *How the United States funds the arts*. Washington: National Endowment for the Arts.
- Chapman, J. (2013). Emotionally Sustaining Design. En Walker, S. y Giard, J. (Eds.), *The Handbook of Design for Sustainability* (pp. 363-374). London: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474294102.ch-023>
- Deffeyes, K. S. (2008). *Hubbert's peak: the impending world oil shortage*. Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400829071>
- Del Molino, S. (2018). Una sociedad infantilizada. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/01/12/opinion/1515762289_033493.html
- Deulofeu, A. (1951). *La Matemática de la Historia*. Barcelona: Armà editorial.
- Dowrick, D. J. (2003/2009). *Earthquake resistant design and risk reduction* (2nd edition). Chichester: John Wiles & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470747018>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

- Eisler, G. (2009). Dog Days of Criticism. The Playgoer. Recuperado de <http://www.playgoer.org/2009/04/dog-days-of-criticism.html>
- 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/>
- Fullerton, D. (1991). On justifications for public support of the arts. Journal of cultural economics, 15(2), 67-82. DOI: <http://dx.doi.org/10.1007/BF00208447>
- Gerber, E. M., Hui, J. S., & Kuo, P.-Y. (2012). Crowdfunding: Why people are motivated to post and fund projects on crowdfunding platforms. Conferencia presentada en CSCW '12: Computer Supported Cooperative Work, Seattle.
- Girard, A. (1985). La micro-économie du spectacle vivant. En Dupuis, X. (Ed.), L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel. París: Documentation Française.
- Gutiérrez, J. (2014). Alexandre Deulofeu: la matemàtica de la història. Barcelona: Lapslàtzuli Editorial scp.
- Haydon, A. (2016). A Brief History of Online Theatre Criticism in England. En Radosavljevic, D. (Ed.), Theatre Criticism: Changing Landscapes (pp. 135-151). London: Bloomsbury Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781472577122.ch-008>
- Hemer, J. (2011). A snapshot on crowdfunding. Karlsruhe: Fraunhofer Institute for Systems and Innovation Research ISI.
- Hubbert, M. K. (1949). Energy from fossil fuels. Science, 109(2823), 103-109. DOI: <http://dx.doi.org/10.1126/science.109.2823.103>
- Hubbert, M. K. (1956). Nuclear energy and the fossil fuel. Conferencia presentada en Drilling and production practice, New York.
- Jukic, S. (2014). 70 mm Imax, 35 mm, 2K or 4K Digital: Which is the better movie format. Recuperado de <http://4k.com/news/70mm-imax-35mm-2k-or-4k-digital-4281/>
- Knight, J. (1893). Dramatic Gossip. Athenaeum(1), 228.
- 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/>
- Mandell, J. (2017). Will Future Storytelling Include Live Theatre? Recuperado de <https://howlround.com/will-future-storytelling-include-live-theatre>
- Martínez, B. (2019). Premios Goya: cuando sacar adelante tu ópera prima es una hazaña. el Periódico. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190129/premios-goya-2019-cuando-sacar-adelante-tu-opera-primas-es-una-hazana-7274728>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

- Mas, E. (2016). Del cinerama al cine digital: del cenit a la decadencia FILMHISTORIA Online Vol. 26, nº1
<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/16130/19142>
- 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
- Négrier, E. (2007). Políticas culturales: Francia y Europa del Sur. Política y sociedad, 44(3), 57-70.
- Ohikuare, J. (2014). How actors create emotions: A problematic psychology.
Recuperado de <https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/03/how-actors-create-emotions-a-problematic-psychology/284291/>
- Oleksinski, J. (2018). Broadway has robbed 'Frozen' of its heart and fun. Recuperado de <https://nypost.com/2018/03/22/broadway-has-robbed-frozen-of-its-heart-and-fun/>
- Packard, V. (1961). The Waste Makers. London: Longmans, Green and Co, Ltd.
- Patzek, T. W., & Croft, G. D. (2010). A global coal production forecast with multi-Hubbert cycle analysis. Energy, 35(8), 3109-3122. DOI:
<http://dx.doi.org/10.1016/j.energy.2010.02.009>
- Paulay, T., & Priestley, M. J. N. (1992). Seismic design of reinforced concrete and masonry buildings. New York: John Wiley & Sons, Inc.
<https://doi.org/10.1002/9780470172841>
- Perera, M. (2010). La crítica de arte ¿Cuál es su influencia en el mercado? Tendencias del mercado del arte(39), 8-13.
- Priest, T. (2014). Hubbert's peak: the great debate over the end of oil. Historical Studies in the Natural Sciences, 44(1), 37-79. DOI:
<http://dx.doi.org/10.1525/hsns.2014.44.1.37>
- Sagot-Duvaurox, 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.
- Smallwodd, C. (2009). Back Talk: Elaine Showalter. A conversation with the author of A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. Recuperado de <https://www.thenation.com/article/archive/back-talk-elaine-showalter/>
- Tait, S. (2014). I've seen the future of theatre... Recuperado de <https://www.thestage.co.uk/opinion/ive-seen-the-future-of-theatre>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021

- Tao, Z., & Li, M. (2007). What is the limit of Chinese coal supplies—A STELLA model of Hubbert Peak. *Energy Policy*, 35(6), 3145-3154. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.enpol.2006.11.011>
- Van Dijck, J., & Nieborg, D. (2009). Wikinomics and its discontents: a critical analysis of Web 2.0 business manifestos. *New Media & Society*, 11(5), 855-874. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1461444809105356>
- Verducci, S. (2000). A moral method? Thoughts on cultivating empathy through method acting. *Journal of Moral Education*, 29(1), 87-99. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/030572400102952>
- Wang, L. (2011). The Theatre of the Future. Recuperado de <https://howlround.com/theatre-future>
- Wilkinson, C. (2009). Noises of: Theatreland in 2034. Recuperado de <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/apr/15/theatre-future-noises-off>
- Züttel, A., Remhof, A., Borgschulte, A., & Friedrichs, O. (2010). Hydrogen: the future energy carrier. *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 368(1923), 3329-3342. DOI: <http://dx.doi.org/10.1098/rsta.2010.0113>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
Investigación

**La cuestión imaginativa: del dibujo y la
fotografía a la imagen en movimiento**
Enero 2021