

LA CREACIÓN NUNCA DUERME

Sobre las artes escénicas
y la gestión cultural



CHUS CANTERO MARTÍNEZ

LA CREACIÓN NUNCA DUERME

Sobre las artes escénicas
y la gestión cultural

CHUS CANTERO MARTÍNEZ



AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

El cuidado pide repetición. Mientras que cierto intelectualismo busca sólo la novedad, el corazón quiere, sobre todo, repetir. Y lo herido es el corazón. Por eso es tan aconsejable seguir a los sabios que, como Sócrates, saben repetir, antes que a los sofistas, que sólo buscan deslumbrar con sus presuntas innovaciones. Encaminados, pues, a repetir, porque no somos nosotros los que hacemos las preguntas sino las preguntas las que nos alcanzan y, al dejarnos tocados, nos hacen a nosotros.

Josep María Esquirol
Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita.
Publicado por Acantilado en Marzo de 2021

Elegimos este párrafo porque quien conociese bien a Chus lo verá en él reflejado. Un sabio que desde el cuidado y la repetición –la insistencia, la constancia–, siempre desde el corazón, nos dejó heridos y transformados.

En *Humano, más humano* Esquirol nos acompaña hacia la comprensión de la infinitud de la herida y nos ampara hasta que seamos capaces de sentir que esa herida, con cura, será infinita pero será generadora.

Queremos dedicar este libro a todas las personas que, de un modo u otro, cuidan la Cultura.

Familia Cantero Sanz

© De los textos: Los autores.

© De las fotografías: Los autores.

Edición

© Ayuntamiento de Sevilla.

Con la colaboración de Diputación de Sevilla, Junta de Andalucía,
Universidad de Cádiz y GECA.

Coordinación editorial

Marcos Fernández y Maite García de Casasola.

Con la colaboración de Bernardo Bueno, Roberto Quintana y Luis Ben.

Dirección editorial

Marina Sanz Carlos, Irene Cantero Sanz y Álvaro Cantero Sanz.

Cubierta

Mercedes Jaén Ruiz

Fotografías

Miguel Jiménez

Maquetación e Impresión

Imprenta Municipal de Sevilla

ISBN 978-84-9102-139-1

Depósito Legal SE-396-2023

ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
Saludos	9
Parte I. Las artes escénicas	23
Chus Cantero, protagonista singular de un tiempo vibrante (Roberto Quintana)	25
La dinamización social y los circuitos establecidos por el teatro independiente	31
La producción en las artes escénicas	47
25 años de autores teatrales andaluces en los escenarios	67
Ley de teatro vs. Legislación teatral.....	73
El teatro en Andalucía hoy.....	79
Teatro Independiente de/en Andalucía.....	91
Economía y Flamenco	95
Teatro Independiente en España: sus particularidades y sus lugares ...	99
La creación nunca duerme. La Cultura en Sevilla.....	105
Parte II. La gestión cultural	137
El erudito de la gestión cultural. (Luis Ben)	139
Historia de la gestión cultural.....	145
La planificación cultural en España. 1930 - 1990	157
Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Las casas de cultura	177
Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Los teleclubs	189
Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Aulas culturales y centros de cultura	211
Cajas de Ahorros de Andalucía. Obra Social/Cultural historia y desarrollo	221
Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla.....	237
El concepto de Extensión Universitaria a lo largo de la historia (Fragmentos)	245

CHUS CANTERO, EL JARDINERO FIEL

No me imagino a Chus Cantero, mi amigo Chus, podando begonias ni arrancando hojas muertas de una planta, pero en realidad era esa su actitud ante la vida: un sembrador de ideas, un escrupuloso regante de vínculos y proyectos, un recolector de voluntades y afectos. La trayectoria de Cantero, referente indispensable en la construcción democrática de nuestra cultura, es tan incuestionable que no se trata de, con estas palabras, reforzar aún más un currículum que habla por sí mismo. Se trata de volver a oírlo, de no dejar nunca de escucharlo, porque Chus además de estar metido en todo lo que sonara a creación, a cultura y a vida, era un investigador, un hombre de reflexión y de diagnósticos. Con este libro el ICAS –ese instituto de la cultura que lleva su marca como todo lo que en Sevilla se ha hecho en el pasado reciente y el presente– queremos volver a escucharle. Queremos de nuevo ser los receptores de sus sabios consejos, nunca complacientes y aún menos autocomplacientes, siempre críticos y siempre desde la lealtad y el compromiso. Ser leal es decir la verdad y no desvelo ningún secreto si afirmo que nunca dejó de decir lo que pensaba, en privado si a su juicio podía resultar incómodo y siempre desde la más absoluta honestidad. Siempre estaba ahí para apoyar cualquier idea, cualquier acción que nos hiciera crecer en las artes y la creación y también estuvo ahí cuando creía que algo se nos escapaba o sobre todo para decir en qué, según su opinión podíamos mejorar. Nunca fue atrabiliario ni cosechó resentimientos, jamás crecieron malas hierbas en ese huerto de Emerson –recordando a Luis Landero– que fue su vida. Y mira que la vida deja muchos moratones a quien camina a pecho descubierto por ella. Y mira que eligió ser y hacerse en un mundo donde los egos –como diría Juan Cruz– están juntos pero sobre todo revueltos. Más que a sí mismo y su ingente tarea siempre reivindicó a los demás, ya fueran los veteranos, mayores que él o sus contemporáneos, ya fueran esas jóvenes promesas, los nuevos talentos que siempre contaron con su apoyo incondicional. Aparte de su incesante trabajo de documentación –casi paróxico– si algo le ha distinguido, y lo sabemos bien, es su respaldo inequívoco a todos los que empezaban en el oficio. Y sobre todo a aquellos que están detrás de los escenarios y los focos, los productores y los gestores culturales, los investigadores. Siempre apoyó la creación pero desde la convicción que detrás del talento visto debe existir un talento invisible, que haga que todo funcione. Creyó en las industrias culturales como andamiaje de riqueza, de prosperidad, de ciudad. Y creyó en Sevilla. Creyó en nosotros. Ha sido una suerte tenerlo cerca e incansable. Lo escribo como alcalde, como persona comprometida con la cultura y como amigo siempre deudor de su trabajo. Es una fortuna poder volver a él en estas páginas. Además de mostrarle infinita gratitud hagámonos un favor y volvamos a escucharlo. Un privilegio que no podemos ni debemos derrochar.

Antonio Muñoz Martínez
Alcalde de Sevilla

Fue Jawaharlal Nehru, primer ministro indio entre 1947 y 1964, el que afirmó que “la cultura es el ensanchamiento de la mente y el espíritu”. Y como si de una serendipia se tratase, ese pensamiento universal encontró a Chus desde muy pronto.

Porque cuando en Europa despertaba la revolución social y España aún dormía a finales de los sesenta del pasado siglo, Chus ya se adelantaba a ese letargo ibérico. Fue entonces que inició esa entrega, en cuerpo y alma, a la cultura como “bien público”, parafraseando al propio Cantero.

Y desde ese prisma, dispuesto como siempre estuvo a “ensanchar la mente y el espíritu” a través de la cultura, la Diputación y los vecinos y vecinas de la provincia de Sevilla tuvimos la enorme suerte de contar con él en esa evangelización, laica y libérrima, que es la práctica activa de la cultura.

En ello trabajó Chus, primero en las Aulas de Cultura de la Universidad de Sevilla, luego desde Teatro Independiente y, en la Diputación, como asesor de Teatro, responsable de la Fundación Pública Luis Cernuda, gerente del Área de Cultura, director del Área de Planificación e Inversiones, director de la Casa de la Provincia y asesor ejecutivo del Área de Cultura.

Además, fue patrono de las Fundaciones Interarts (Barcelona) y Machado (Sevilla); consejero del Instituto de Cultura y Artes de Sevilla (ICAS– Sevilla); miembro de la Comisión Técnica del CAT (Centro Andaluz de Teatro); profesor colaborador del Máster de Patrimonio de la Universidad de Córdoba; coordinador General de OIKOS (Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo); tesorero de la Asociación Cultural Bargueño; miembro de la comisión asesora de las jornadas de Ciudades Creativas de la Fundación Kreanta; miembro del equipo de redacción de la Zona Patrimonial, arqueológica de Tamuda (Marruecos) y del Plan Arqueológico de XoclanMerida (México).

Y ya en sus últimos años fue miembro de la Comisión Técnica de evaluación de Proyectos de Artes Escénicas de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Consejería de Cultura y de la Comisión Técnica de evaluación de Proyectos de Arte Flamenco del Instituto Andaluz del Flamenco.

Sin dejar atrás su pasión por los libros. Porque Chus siempre tenía tiempo para detenerse en cualquier librería y hacerse con un título. Ya fuese para él o para otra persona, en ese afán de ensanche cultural que siempre buscó.

Un proselitismo editorial que, además, le llevó a escribir varios libros, como el “Atlas de servicios locales de la Provincia de Sevilla” (Diputación de Sevilla), La feria se mueve (Ayuntamiento de Sevilla), o “La Economía Sevillana del Flamenco” (Cámara de Comercio de Sevilla), entre otros.

En definitiva, desde allí donde estuviese, Chus era defensa y engrandecimiento de la principal herramienta de la que debe dotarse cualquier pueblo o sociedad para no sucumbir a la sinrazón.

A él, la provincia de Sevilla le debe mucho en esos pasos adelante que este territorio ha venido dando en clave cultural desde los inicios de la democracia. Por eso la Diputación, en nombre de todos los ayuntamientos sevillanos, lo hizo merecedor de la Medalla de Oro de la Provincia el pasado mes de mayo.

Un reconocimiento al que ahora se une, también, este libro que honra su memoria. La de una de las personalidades más singulares y queridas de la cultura sevillana. La de una figura enorme, que fue capaz de reinventar la gestión cultural en una España que entraba poco a poco en la Democracia.

Fernando Rodríguez Villalobos
Presidente de la Diputación de Sevilla

Por su generosidad, por su carácter y por su pasión, Chus Cantero (1951-2021) ha dejado una profunda huella en el mundo de la cultura de Andalucía. Sin él, por ejemplo, no se entendería la gestión cultural, que concibió antes que nadie como una vocación y, también, como una profesión, perfilando las tareas y los objetivos de esta actividad esencial para el desarrollo del universo creativo y el crecimiento de la sociedad.

Su nombre está ligado, además, a algunas de las aventuras creativas más apasionantes de los últimos cincuenta años. Impulsó Teatro del Mediodía, compañía fundamental de la escena independiente española, estuvo al frente de la programación de espectáculos de la Exposición Universal de 1992 y se involucró activamente en iniciativas como el Observatorio Universitario Andaluz de la Cultura “Atalaya” e instituciones como la Fundación Machado.

Hombre sabio y bondadoso, tuvo importantes responsabilidades públicas y privadas que nunca le apartaron del estudio y la investigación en torno a la historia del teatro español contemporáneo. Era un asiduo del Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE), que también contribuyó a crear y consolidar. De su archivo y biblioteca proceden algunas de las piezas custodiadas por esta institución de la Junta de Andalucía.

De su incansable labor en el ámbito creativo, del recuerdo que guardan de él sus amigos y su familia, de sus innumerables viajes y experiencias, de sus sugerentes conversaciones da cuenta ahora este libro que aspira a ser un homenaje a quien concibió la cultura a modo de una plaza pública: abierta, acogedora, transformadora. Conviene tener siempre cerca su legado. Para seguir avanzando.

Patricia del Pozo Fernández

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Junta de Andalucía

“Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, escribió Gertrude Stein. Pienso que a Chus Cantero le hubiera gustado esta reformulación del aforismo para describir vida profesional: “Gestor cultural es un gestor cultural es un gestor cultural es un gestor cultural”. La identidad de una profesión por formalizar necesita referentes reales. Y Chus es nuestro mejor referente.

Crítico e incisivo, combatió los lugares comunes con que atacaban a la cultura. “La cultura no ha sido nunca en España el sector más subvencionado”. Chus Cantero nos lo recordaba a menudo, y ponía como ejemplos la serie interminable de planes milmillonarios de los diferentes gobiernos con respecto a la agricultura, la construcción, el automóvil, etc. Pero aquella afirmación no era la simple expresión economicista con la que se trata a la cultura desde hace ya dos décadas. Al contrario, si bien reivindicaba la importancia de la cultura en la economía, Chus Cantero siempre lo hacía en el marco de una interpretación netamente humanista, donde creatividad artística, innovación, modernidad, democracia, participación, justicia social y progreso eran los valores constituyentes de las políticas culturales y el proyecto cultural.

El mundo de la vida de Husserl era siempre en Chus Cantero el mundo de la vida cultural. Su pensamiento peripatético (¡qué le gustaba conversar teorías paseando!) nos brindó la oportunidad de vivir una escuela de saberes y prácticas que tocaba todos los aspectos del oficio: las subvenciones, las industrias culturales, la política local, los planes estratégicos, los presupuestos y el mercado, las artes en la sociedad contemporánea, la historia de la gestión cultural... el gran mundo del teatro o, calderonianamente, “el gran teatro del mundo”.

Sus textos y la resonancia de sus palabras, como los pájaros de “El viaje definitivo” de Juan Ramón, seguirán cantando en un mundo habitado por muchas personas que nos sentimos en deuda imperecedera con él: el mundo de la cultura en general, y el mundo de la gestión cultural en particular. “Verba volant, scripta manent” (“Las palabras vuelan, lo escrito permanece”) proclamó Cayo Tito. Chus permanecerá también siempre en la identidad y naturaleza de nuestra hermosa profesión.

Rafael Morales Astola

Presidente de la Asociación Profesional de la Gestión Cultural-GECA

Jesús Cantero (1951-2021), un sevillano “de libro” que nació en Bilbao, era un enamorado de la provincia de Cádiz y un gran socio de la Universidad de Cádiz en materia cultural y de extensión universitaria.

Chus Cantero fue un colaborador cotidiano de la revista *Periférica* –de la que llegó a ser miembro de su Consejo Asesor– y autor de alguno de los informes más consultados del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, coordinado por el Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Cádiz.

Curioso, heterogéneo y cercano, el investigador Cantero sigue siendo para esta Universidad de Cádiz un referente histórico de la gestión cultural y de las industrias culturales en el ámbito español. Como José Luis Sampedro, Chus Cantero fue un economista con un lado humano admirable que todos disfrutamos además de una faceta cultural inolvidable.

Servicio de Extensión Universitaria UCA

LA EMOCIÓN NUNCA DUERME

Como tantas personas de la cultura, conocimos a Chus Cantero en el teatro. Venía a ver los primeros proyectos que hacíamos porque Chus ha estado al tanto de lo que ocurría, ya sea en la escena más oficial o en los circuitos menos visibles. Era difícil saberlo en ese momento, pero estábamos conociendo a la vez su faceta de gestor y la más personal, porque en él nunca estuvieron divididas.

Muchas veces, cuando pensamos en gestión, nos centramos en la gestión de los recursos que posibilitan el acto cultural, pero en los últimos años se ha hecho presente que aspectos como la emoción o los cuidados son indispensables a la hora de gestionar algo tan frágil y tan complejo como la Cultura. Chus Cantero incluyó la emoción en su comprensión de la gestión cultural desde el principio, mucho antes de que las emociones ocuparan un lugar más visible en la sociedad. En nuestras conversaciones con Chus, hablamos a menudo de la importancia de las emociones a la hora de trabajar con las personas en un entorno artístico, la dificultad para encajar distintas sensibilidades en un entorno creativo, los egos, los miedos y los deseos. Los deseos sin los que la cultura no existiría. Nosotros conocimos a Chus cuando ya se había jubilado, pero jamás inactivo. En su acompañamiento a creadores y creadoras de distintas disciplinas y distintas generaciones, sabía dar un consejo serio, pero también unas palabras de ánimo o un abrazo. Por eso, conociendo el viaje, no siempre fácil, que supone la creación, cuando Chus preguntaba por un proceso no se quedaba con un “¿qué tal lo llevas?”, sino que siempre incluía un “¿y cómo estás?” Porque Chus siempre ha tenido claro que la cultura se produce desde el encuentro entre las personas.

Siempre hemos vivido nuestros procesos creativos como encuentros, como lugares de intercambio de conocimiento y experiencias vitales compartidas. Esto es algo que nos ha hecho sentirnos siempre muy conectados a Chus. Que el encuentro ocurra en todas sus dimensiones ha parecido tan importante para él que en numerosas ocasiones ha asumido el compromiso de provocar ese encuentro, de gestionar ese intercambio, de favorecer que se produzca. El encuentro entre personas que juegan roles complementarios en

el contexto cultural, entre creadores y creadoras afines, entre cada uno de nosotros y los espacios de aprendizaje que Chus nos ha presentado... Un encuentro que se ha materializado muchas veces a la salida de un teatro, de un concierto, de una exposición, en su gabinete en la calle Vírgenes, en un espacio institucional o, ¿por qué no?, en un bar. Porque, como dice Fran Lebowitz, “para que surjan ideas es muy importante salir con gente, hablar, sentarse en bares, fumar. Esta es la historia del arte”, y esto es algo que Chus siempre ha tenido claro.

Desde cualquiera de estos espacios, Chus ha sido siempre esa figura transversal y adelantada a su tiempo capaz de mostrarnos el contexto cultural como una constelación de roles indispensables, como un acontecimiento compuesto de capas de carácter artístico, social, político, académico, económico... Impli-cándose en proyectos desde Esperpento hasta “Las vivas”, Chus ha sabido ver más allá de las barreras generacionales para entender que la historia cultural de un lugar se reescribe sobre la experiencia de los que han llegado antes y se alimenta del trabajo de los que siguen llegando. Su comprensión del entorno cultural, que a veces no puede prescindir de sus etiquetas, ha incluido todas las disciplinas que forman parte de un paisaje, de un conjunto. Porque Chus, donde había fronteras, se empeñaba en ver los puentes desde una visión compleja de todo aquello que forma parte de la expresión cultural.

Chus ha permanecido siempre en activo por su implicación en que las cosas sucedieran, ayudando desde el consejo, convirtiéndose en el punto de unión entre personas, propiciando el puente con la institución, prestando (o regalando) un libro acorde a lo que estuvieras trabajando, guardando un recorte de prensa, recuperando un documento antiguo, descubriéndote un nuevo artista, debatiendo de cualquier tema, yendo, por supuesto, a todo y alegrándose de que ocurra.

Por todo esto en Chus no ha estado nunca separada su faceta de gestión de la más personal, porque ha gestionado desde la estrategia y desde la cabeza, pero también desde la vocación y desde el corazón. Somos muchos y muchas los que estamos infinitamente agradecidos de haber contado con Chus Cantero gestor, el Chus Cantero consejero, el Chus Cantero acompañante y compañero, el Chus Cantero amigo.

Fran Pérez Román
Julio León Rocha

A UN ESTIMULADOR CULTURAL

Escribo esto en nombre de BARGUEÑO ASOCIACIÓN CULTURAL, que resultó ser (fatalmente) la última estación, el último reducto independiente donde residieron nuestras actividades relacionadas con la Cultura en Sevilla.

Nosotros éramos todos Gestores Culturales de diferentes campos y todos pasamos en diferentes momentos por el Área de Cultura del Ayuntamiento de la Ciudad: Bernardo Bueno, sobradamente conocido y hombre de carácter infatigable en su transcurrir por las Instituciones más señaladas en la política Cultural sevillana y andaluza; Pedro González de la Hoz; Eduardo del Campo; Juan Víctor Rodríguez Yagüe y yo mismo, Miky Mata. Además –claro está– de nuestro Chus Cantero, que fue el único de nosotros que no formó parte (oficial) de aquel equipo municipal surgido al amparo de nuestro añorado Manolo del Valle. Chus era un hombre de Diputación, donde coincidió con otro equipo notabilísimo con el que se estableció una sinergia no competitiva que hizo de Sevilla algo muy especial en aquellos años singulares, donde también formaba parte de la cabeza gestora la Universidad, los Músicos sevillanos, los Artistas Plásticos (incluidos los Galeristas), los Escritores y los Grupos de Teatro Independiente, sin olvidar a los Fotógrafos, jóvenes Cineastas y Artistas flamencos, y algún que otro inclasificable como Ocaña, la Esmeralda o Nazario.

Pues años después (30, de hecho) decidimos poner en funcionamiento B.A.C. Organizamos Exposiciones de cierto peso y reconocimiento: "CITA EN SEVILLA, 30 AÑOS" fue la primera y la dedicada a los 90 años del Casino de la Exposición y el Teatro Lope de Vega, la última. Escribimos algunos libros, organizamos Homenajes a notables amigos del mundo de la Cultura fallecidos, como Paco Díaz Velázquez o Manuel del Valle, estudiamos Archivos y reventamos Hemerotecas. Y, aún hoy, seguimos con la mente y las intenciones abiertas a nuevas aventuras (tal vez algún proyecto del propio Chus).

Por eso digo que somos todos Gestores Culturales (aparte de haber sido creadores, promotores y directores de algunos de los programas culturales más importantes de Sevilla y la Provincia).

Pero Chus Cantero era –a mi juicio– más que un Gestor Cultural: era un ESTIMULADOR CULTURAL.

Trabajar junto a él podía llegar a resultar agotador. No daba tregua reclamando actividad a diario y continuamente.

Eso sí, siempre con un tono afable, sin alzar su voz grave y –a veces– incluso con una sonrisa.

Las reuniones de Bargeño se hacían siempre en su estudio, allí en casa de Chus y Marina.

La verdad es que desde que se fue el tiempo se ha detenido para Bargeño A.C.

Ahora hay que recuperar el tiempo y la actividad perdida, me parece oírle decir con voz tonante.

Y sea cual sea nuestro próximo proyecto, irá dedicado a él. Naturalmente.

De Bargeño con amor, Chus.

M.M.

Bargeño Asociación Cultural

PARTE I
LAS ARTES ESCÉNICAS

CHUS CANTERO, PROTAGONISTA SINGULAR DE UN TIEMPO VIBRANTE

Cosía a máquina el vestuario y algunos elementos escenográficos de nuestra primera producción como Teatro del Mediodía, ‘Farsantes y figuras de una comedia municipal’, esforzándome en no cometer los errores propios del novicio en tales menesteres. Estaba solo en el local que teníamos, por entonces, en la calle Jesús del Gran Poder. Llamaron a la puerta, acudí a abrirla y tras ella me encontré con una presencia poderosa. Dijo llamarse Chus Cantero y después de oír un breve resumen sobre su interés por conocer nuestra Compañía y algunas preguntas sobre el quehacer que me ocupaba en ese momento, di por terminada la sesión de ‘costura’ y nos sentamos a hablar sobre la Compañía.

Debo decir que, de momento, su modo de expresarse y su relato de algunos aspectos relativos a la Compañía, despertaron mi interés por sus conocimientos del sector teatral en general, y su expresión certera y ajustada sobre nuestra propia historia. Por mi parte y animado por esta primera impresión, me decidí a ponerle al día sobre acontecimientos entonces recientes, relativos a nuestra separación de ‘Esperpento’, de donde –en definitiva–, procedíamos. La historia, en fin, desde aquella ‘Antígona’ de Sófocles en versión de Brecht del TEU, que apenas estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, había generado la creación de una nueva Compañía que, adscrita al movimiento del Teatro Independiente, decidió nacer a lomos de una reinterpretación de la pieza brechtiana que, además, habría de compartir con ‘Smash’, histórico grupo del rock sevillano, para debutar bajo una denominación significativa: ‘Esperpento, Teatro Independiente’.

Continué después en un relato pormenorizado sobre proyectos frustrados de piezas como ‘La ópera de dos centavos’ –otra vez Brecht–, ‘La indagación’ de Peter Weiss o ‘El hospital de los locos’ de Josep de Valdivielso, para extenderme sobre ‘Política de restos’, de Arthur Adamov –apenas estrenado– y especialmente de la ‘Farsa y licencia de la reina castiza’ de Valle –primer homenaje a nuestro nombre–, y, especialmente, de aquel ‘Cuento para la hora de acostarse’ que paseamos por media Europa y que supuso un antes y un después en el teatro andaluz.

Pero fue la derivación de mis comentarios sobre los temas de la gestión ordinaria, especialmente desde el punto de vista administrativo, la cuestión que hizo que Chus, hasta entonces sentado hacia atrás en la silla y con los pies extendidos hacia adelante, los recogiese al tiempo de adelantar el cuerpo hacia adelante hasta apoyar los antebrazos en sus rodillas al tiempo que juntaba sus manos y me preguntaba en cascada: ¿Qué tipo de estructura de funcionamiento tenéis? ¿Cómo están distribuidos los cometidos, más allá de los roles específicamente artísticos? ¿Qué es Estudio de Teatro y qué estructura tiene? Me explayé en darle pelos y señales de estas y muchas preguntas más que nos llevaron, de anochecida, hasta la Alameda de Hércules, donde creo recordar que tomamos una cerveza y donde nos despedimos, quedando en que al día siguiente nos veríamos en el ensayo.

No pasaron muchos días; si debo fiarme del recuerdo –y me fio–, creo que, en menos de quince días, Chus Cantero manejaba la producción del ‘Farsantes y Figuras de una comedia municipal’, su distribución, las reuniones periódicas de Estudio de Teatro –el órgano aglutinante de las más importantes Compañías del Teatro Independiente–, como participaba en cualquier tema de la gestión de Teatro del Mediodía, como si hubiese transitado con nosotros los cinco años anteriores en Esperpento. No en vano, fue interlocutor obligado e imprescindible, cuando ambas Compañías acordamos en el ‘78 crear ‘Teatro de Repertorio’, primera experiencia de Teatro Estable en Andalucía, construida sobre la base de seis significativas producciones: el ‘Woyzeck’ de Büchner y ‘La tempestad’ de Shakespeare; ‘El bello Adolfo’ –cabaret sobre textos de Brecht–, ‘Qué negocio no es estafa’ –adaptación de ‘La familia del anticuario’ de Carlo Goldoni–, ‘Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín’ de Federico García Lorca, y ‘Farsantes y figuras de una comedia municipal’, sobre textos de Cervantes y entremesistas del Siglo de oro: Quiñones de Benavente, Jerónimo de Cáncer y Agustín de Rojas. La entrada de Chus en el equipo de Teatro del Mediodía había supuesto, por otra parte, la culminación de un proceso significativo que calificaba, tanto en sus inicios a Esperpento, como a Teatro del Mediodía y finalmente a Teatro de Repertorio, como las primeras Compañías del Teatro Independiente en disponer, con carácter fijo en sus equipos, de un Escenógrafo –Juan Ruesga–, un Músico –Paco Aguilera–, y un Jefe de Producción: Chus Cantero.

Y así hasta llegar a la desaparición de la fórmula Esperpento + Teatro del Mediodía = Teatro de Repertorio, entrado 1989 y ya en marcha el Centro Andaluz de Teatro; proceso que culminaba un trayecto de más de 20 años, iniciado en 1968 y que tuvo en Chus un protagonista indiscutible, pues no debemos olvidar que las tres unidades del CAT bebían de ese periodo histórico del teatro andaluz y de la importancia de su servicio: La Unidad de Producción de la experiencia acumulada por los equipos de ambas Compañías; el Instituto del Teatro como culminación de las aspiraciones señaladas por Esperpento en el

Manifiesto de su creación, sobre la necesidad perentoria de transformación de las enseñanzas de las Artes Escénicas; el Centro de Documentación e Investigación, como sazon de los empeños del propio Chus en los inicios del Instituto del Teatro, por dotar de sustrato científico todo el proceso.

Durante todo ese tiempo, recorrimos juntos –casi siempre en furgoneta–, este País de norte a sur, de este a oeste, cientos de veces; a la búsqueda o establecimiento de circuitos de distribución, para la participación en reuniones, congresos, mercados de arte, festivales, cursos, etc., etc. De estos kilómetros puedo hablar porque los compartí, pero quedan por sumar, los kilómetros en coche, la mayoría en tren y sobre todo en avión, dentro y fuera de nuestras fronteras –desde Portugal a Polonia, desde el Reino Unido a la Patagonia–, que Chus recorrió impenitente para actividades siempre relacionadas con la producción, la gestión, la administración; sus obsesiones persistentes, gracias a cuyos resultados el teatro andaluz y el del resto de este País ha podido integrarse, en pie de igualdad de conocimientos y experiencia a la escena europea, aunque los recursos no hayan alcanzado –a pesar de los esfuerzos de Chus y muchos otros, al menos en la geografía andaluza–, lo deseable para culminar un periodo enormemente fructífero en la memoria de las Artes Escénicas.

Somos –al menos yo me siento–, deudores de su entrega, desde la firmeza y perseverancia de sus convicciones, producto de su rigor intelectual y certidumbre, ganadas por su dedicación obstinada a un oficio, en el que no sólo creía: lo certificaba desde el estudio y la dedicación permanente. Y digo permanente porque aunque sé que pervive –creo, en cualquier caso, que de manera afectuosa–, la opinión de que Chus dormía en las representaciones y en los viajes, mi experiencia personal –acumulada por muchas ocasiones–, es un oxímoron: en cierta ocasión en que asistíamos juntos a una representación de unos colegas, para la que nos habían reservado –amable y amistosamente–, localidades de primera fila, al cabo de los primeros cinco minutos, yo me empecé a revolver discretamente en mi butaca –el montaje me resultaba, además de soporífero, infumable. En ese momento, Chus, que ‘parecía’ dormir en su localidad, me puso discretamente la mano en la rodilla para calmarme, al tiempo que me decía sotto voce: ‘Tranquilo, Quintana, que tú y yo sabíamos a lo que veníamos...’. Y esto, sin inmutarse. En otra ocasión y en el curso de un viaje por el norte de Italia, después de un largo trecho con una sucesión de carteles ‘a Florencia 10 km.’, ‘a Florencia 8 km.’, ‘a Florencia...’, algo cansado de conducir y desesperado porque nunca llegábamos a Florencia, exclamé: ‘Pero, ¿dónde puñetas está Florencia?’. Chus, que iba de copiloto y que también aquí parecía dormir –sus ojos iban, desde luego, cerrados–, aunque su cuello sostenía firmemente la cabeza en posición vertical levantó su mano derecha, señaló hacia adelante y dijo, lacónicamente: ‘La próxima salida a la derecha’. A poco más adelante, apareció la ansiada desviación: Florencia. Nada más salir de la ‘autostrada’, a cien metros enfilamos

una calle en cuyo término se dibujaba el ‘Campanile’ del Giotto, al fin, Santa María del Fiore, la catedral de Florencia. Chus nunca había estado antes en Florencia...

El teatro andaluz –y también el teatro español–, debe mucho Chus Cantero. Recordaré aquí un hecho significativo. En los prolegómenos de la Exposición Universal del ’92, cuando se diseñaban las iniciativas, el Plan General de la Comisaría preveía la implantación de un edificio teatral, destinado a desaparecer por demolición a la finalización del evento. Chus Cantero, persiguió incansable la modificación del proyecto hasta conseguir el plácet para la construcción de un edificio teatral, que, al término de la Expo-92, integrara el patrimonio cultural de Sevilla y Andalucía mediante su adscripción, como sede, al Centro Andaluz de Teatro. Doy fe porque, como Director entonces del CAT, acepté honrado la propuesta. Las ambiciones personales de algunos administradores públicos oportunistas, dieron al traste con la idea aunque, afortunadamente, no con el edificio. Pero esa es otra historia.

Roberto Quintana

por su explotación ha sido
 costoso que no nos mueve al
 deseo de lucro y
 de continuar a
 juntamente con
 más en particular
 una crítica
 por el coste
 a no realizarse

Ayuntamiento de Sevilla

ANUNCIO

Por plazo de cinco días hábiles, que em-
 pezarán a contarse a partir de mañana, día
 6, se convocó concurso para el arrenda-
 miento del local del Casino de la Exposición,
 por la temporada comprendida entre el 16
 del mes en curso y el 15 de junio próximo,
 con arreglo a las condiciones que figuran
 establecidas en el expediente que obra en el
 negociado de Asuntos Especiales de la Se-
 cretaría General, y que los licitadores po-
 drán examinar de las once a las trece horas
 de la mañana, cualquier día hábil.
 Las proposiciones deberán presentarse en
 sobres cerrados y lacrados, en el Registro
 Municipal, hasta las trece horas del día 11
 del corriente mes.

Sevilla 5 de abril de 1949.

Sevilla

a reproducción, distribución, puesta a disposición,
 revista, etc., de esta obra, sin perjuicio de los
 derechos de explotación indirecta, lucrativos, a la q
 tentes.

- La Alcaldía acuerda
- 9 de Abril de 1949 se organiza
 un concurso para el arrendamiento
 del local - plaza de Carlos III
 para ser proporciones
- plaza de arrendamiento 16 Abril
 al 15 de Mayo próximo
 - restaurante, sala de fumadores
 y habitaciones
 - suma 10.000 pts

anterior con el Sr. D. Francisco
 Gallego Lopez

La dinamización social y los circuitos establecidos por el Teatro Independiente

Registro de la Conferencia impartida en el entonces Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía –hoy CIRAE–, en el marco del seminario ‘Teatro Independiente en Andalucía, el origen del presente’.

Sevilla, 28 de marzo de 2009

Casi nadie de los que nos dedicamos a un oficio sabemos muy bien el porqué. Yo, no sé por qué me dedico a la gestión cultural. Con respecto al teatro, lo he comentado algunas veces en broma y otras en serio, pero me aburría muchísimo en los ensayos. Me han propuesto más de una vez interpretar algunos personajes, incluso importantes, pero pensar en los meses de ensayo que me esperaban me producía pánico. Por este motivo, preferí siempre la gestión. Pero era consciente de que cuando me llamaban distintos directores, tanto a nivel local como nacional, lo que buscaban era la imagen física que doy y la voz. Nunca se me iba a subir el ego diciendo “soy un actor encubierto”. En fin: por una serie de circunstancias, me dediqué a la gestión.

Entré en la gestión a través de la universidad. Estudié Empresariales, donde me integro en el Aula de Cultura, en una estructura relativamente sólida. Paso por Crótalo, un grupo independiente que hizo muchas más funciones. Bastantes de sus miembros se incorporan luego a distintas compañías, como pueden ser Esperpento o Teatro del Mediodía. Yo me integro en una estructura sólida, que es Mediodía, con un tema que para mí es bastante importante: tener la capacidad de asimilar todo lo que anteriormente traían estos colectivos de Esperpento, de sus inicios en el teatro universitario y de Mediodía, al cual ya pertenecía. En Andalucía nos pasa muchas veces que nos sentimos individualistas, no miembros de un colectivo ni herederos de la gente que ha estado antes que nosotros. Yo sí me he sentido heredero de la gente que

empezó con Esperpento; aunque yo no estuve con ellos hasta después, yo me sentía heredero de ellos porque me habían transmitido su aprendizaje. A partir de ahí, yo empiezo ya a trabajar con una serie de datos y una serie de consignas aprendidas. A mí lo que me gustaría es que la gente de la escena andaluza de ahora sean conscientes, en la medida que ellos consideren, son herederos de nosotros, pero herederos en el buen sentido de la palabra. No nos deben nada, que conste, pero el aprendizaje está ahí. Esto lo resuelven muy bien los catalanes, porque todos se consideran herederos de una patria común, integrada por Els Joglars y otras compañías similares; aunque haya algunas compañías que se matan entre ellas, incluso más que en Andalucía. No vayamos a pensar que las pugnas que se dan en el teatro español no se daban ya entonces, probablemente por una insolidaridad incluso en compañías que siguen en gira; no todo el mundo se lleva de puta madre cuando se está de gira. Estas rencillas son una parte del teatro, porque somos personas. Pero es que en Andalucía tenemos una tradición de 30 o 40 años, unos mejores y otros peores, igual que la de los catalanes, con grupos como La Cuadra, del que a unos interesa su estética y a otros no, pero que son la raíz de mucha gente de aquí, independientemente del tipo de teatro que hagan. Ese magma, para mí, fue importante, y yo lo incorporo inmediatamente a mi formación.

Me incorporo a un equipo potente, en el que la figura que yo aportaba no la desempeñaba nadie. O era llevada con mucha buena voluntad por Roberto Quintana. Yo digo que en mi oficio, para mi desgracia, no tengo maestros, pero sí referentes. Y uno de mis referentes es Roberto, una persona muy sistemática y organizada, como lo sigue siendo hoy. Otro de mis referentes es Manu Aguilar. Como también lo es Piru Navarro. No los considero mis maestros, pero sí mis referentes porque he trabajado con ellos y he tenido mis experiencias y lo hemos vivido bien.

Cuando entré en Mediodía incorporé mis conocimientos profesionales; que fueron los de darle una visión distinta a nuestra Compañía e introducir –en el buen sentido–, una visión empresarial; no desde la óptica de Bertolt Brecht en sus peores análisis sobre los empresarios, sino en la de organizar la Compañía como un sistema empresarial organizado que nos permite, por ejemplo, que desde el año 1973 que empezamos las giras con Mediodía, sus miembros estuviesen dados de alta en la Seguridad Social, lo que no era habitual en la época. Como no teníamos dinero, yo iba y venía continuamente a darles de alta y de baja, día sí y día no. Un ejemplo para demostrar lo que significó esto: Recuerdo una representación en Cuenca con ‘Farsantes y figuras de una comedia municipal’, función con la que al día siguiente estaríamos, asimismo, en Vitoria; por lo que debíamos salir inmediatamente hacia la capital vasca, después de todo el proceso completo de carga y descarga en el mismo día. Roberto se había lastimado un pie durante la representación, pero en la efervescencia de la actuación y después con el desmontaje y la carga, le

dolía, pero siguió. Cuando llegamos a Vitoria, a las seis o siete de la mañana, lo tuvimos que ingresar porque tenía el pie fracturado. Hubo que suspender la función de Vitoria y otras previstas para los siguientes días. Pero para mí eso no era lo preocupante, porque por razones de salud se suspende una serie de funciones y no pasa nada importante, si te entiendes bien con los responsables de cada plaza; unas las puedes aplazar, otras no... te causa un perjuicio económico, pero eso no era lo preocupante. Lo preocupante era que nosotros no teníamos dinero para pagar, porque la Seguridad Social no era como ahora. Si no lo hubiésemos tenido dado de alta, antes de sacarlo del hospital tendríamos que haber pagado. No teníamos dinero para pagar una estancia de dos o tres días en Vitoria; pero en base a esa estructura de funcionamiento empresarial, aquello obviamente nos jodió, pero pudimos resolver el tema y a los dos o tres días estábamos bajando a Sevilla con la furgoneta.

Otra característica de la época era que, cuando las compañías tenían un cierto nombre, se empezaba a hablar de caché. Algo que hoy pasa exactamente igual. Yo siempre estuve en contra de los cachés, y eso fue algo por lo que discutíamos mucho en las reuniones internas. A mí no me preocupaba el caché, sino el presupuesto mensual y el presupuesto anual. Yo necesitaba ingresos para configurar un presupuesto con el que sustentar nuestra estructura de costos, donde incluía los alquileres, la amortización y compra de bienes, los sueldos, etcétera, por lo cual necesitaba haber alcanzado unos determinados ingresos al final de año. Y para eso teníamos que trabajar el máximo posible de días, algunas veces por veinte o treinta mil pesetas y otras veces por 150 pesetas; pero no podía rechazar aquella representación por la que no me pagaban el 'caché'. Esta introducción de esquemas empresariales en la gestión de la Compañía, es a la que me refería anteriormente y que yo pude hacer porque tenía esa formación en Empresariales, que era relativamente completa para esto porque incluía derecho laboral, derecho administrativo, contabilidad...

Nosotros teníamos un sistema de trabajo colectivo, que consistía en que todo se hablaba y todo se discutía, aunque luego teníamos un responsable 'en última instancia' para decisiones concretas. Estos responsables en última instancia eran, en Dramaturgia, Antonio Andrés Lapeña, en dirección, José María Rodríguez Buzón, en el Espacio Escénico, Juan Ruesga, en música eran Miguel Mata o Paco Aguilera. Y el responsable en última instancia de la economía era yo. Salvo grandes meteduras de pata, no se discutía lo que uno hacía. Yo actuaba con un margen grande de libertad en mi terreno.

Antes hemos tocado por encima el tema de las giras. Hemos hablado de la itinerancia desde una perspectiva muy idílica. Yo la veo de otra manera, que no rechaza esto, pero que tampoco ignora otras facetas. La itinerancia era fundamental para la supervivencia económica de las compañías. Nosotros

teníamos que itinerar porque era la única forma de ingresos de que disponíamos. Ni nuevos públicos ni nada parecido. Obviamente, si hacíamos más funciones, tenías más público, pero, sin funciones, no comías. Así que el objetivo no era el nuevo público. Después de la primera escisión de Esperpento, parte del grupo de “Cuentos para la hora de acostarse”, que ya eran profesionales entonces, pasa a nuestra compañía, y nos planteamos entonces que esa gente tiene que seguir viviendo. Y para eso, entre otras cuestiones, teníamos que intentar mejorar en todos los sentidos, como por ejemplo ocurrió con el tema del local de ensayos. Esperpento tuvo uno, desde el 68 en la antigua Aduana de la calle de la Raza; de allí pasó, sucesivamente, a otro en la calle Espíritu Santo, un tercero en la calle Alhóndiga y, de allí, a la calle González Abreu, la Cuadra de Paco Lira y el Cine Rocío de Triana. Conseguimos también una furgoneta, que nos regaló Antonio García Trevijano, el apoderado del Diario Madrid, clausurado por la dictadura. No recuerdo ahora por qué nos la regaló; apoyos sociales, colectivos, políticos... sería una de esas cosas raras que pasan en la vida.

Tengo que aclarar que en la Compañía, en aquella época, no todos éramos profesionales en el sentido de cobrar por todo. Lo importante era que se pudiese pagar la infraestructura y, por otra parte, que el grupo de actores pudiese vivir de su trabajo y estar el mayor tiempo posible de gira. Por ejemplo, José María [Rodríguez Buzón] no era profesional en ese aspecto. Yo tampoco lo era porque tenía otro trabajo en la Caja de Ahorros y daba clases. El músico tampoco era profesional. Pero el grupo de gira y los técnicos sí eran profesionales. Poco a poco, los demás nos fuimos incorporando profesionalmente a la compañía. Lo importante era la supervivencia del colectivo. En aquella época, veníamos a cobrar, si no recuerdo mal, unas siete mil pesetas mensuales de sueldo y trescientas pesetas de dieta, con todo incluido. No era tan poco dinero como parece porque los sueldos de entonces eran muy bajos, si vemos lo que se solía cobrar en los primeros años setenta. Luego, tras la muerte de Franco, ya en el 76 o 77 y con los pactos de la Moncloa, los sueldos subieron en torno a un 20 %. Es decir, eran sueldos bajos, pero no eran una miseria.

¿Dónde actuábamos nosotros? El título de esta conferencia es ‘La dinamización social y los circuitos establecidos por el Teatro Independiente’. Así que, a la vez que establecíamos esos circuitos aprovechando la apertura que habían hecho Goliardos y Tábano, los utilizábamos y potenciábamos, y abríamos también nuevos circuitos. La dinamización la hacíamos a la vez; muchas veces la forma de encontrar nuevos sitios era apoyando a asociaciones de vecinos o colectivos. Les facilitábamos infraestructuras y luego ellos nos contrataban. O colaborábamos con grupos de teatros aficionados ayudándoles con nuestro material, con lo que íbamos estableciendo una red de contactos muy interesante. ¿De dónde provenían nuestros contactos? Pues de los antiguos teleclubs,

lo que ahora puede resultar muy curioso. Los teleclubs eran una red de locales públicos que existían en las zonas rurales de la España de los sesenta, creada por Fraga –se dice que es de origen franquista, pero lo montó la UNESCO y se hicieron primero en Francia–, donde los vecinos podían reunirse para ver la televisión. La dinámica propia hizo que fueran cambiando y estos teleclubs se convirtieron en los lugares donde se aglutinaba la juventud, sobre todo la más preocupada, la que luego militaría en los partidos políticos de los pueblos, y que a finales de los 70 van a coger los ayuntamientos democráticos. Estos teleclubs pues, eran núcleos establecidos de gente joven y allí representábamos nuestras obras –en los que tenían locales –. Otros de los sitios eran del fuerte movimiento de las asociaciones de vecinos urbanas, que se dan sobre todo en los años setenta. Otros de los espacios de contacto y representación eran los liceos y los ateneos populares, que no se limitaban a los ateneos literarios. Los Ateneos populares los monta Ricardo de la Cierva y constituyen un tipo de asociación que se dio en la última parte del franquismo en los barrios de las grandes ciudades, fundamentalmente en los barrios de Madrid y en Barcelona. Y, en definitiva, otros ámbitos donde actuábamos eran las salas de teatro, aún incipientes, pero que empezaban a programar espectáculos. Recuerdo que en el año 75 existían el Pequeño Teatro del TEI en Madrid, el Teatro Alfil, también en Madrid, el CAPSA de Barcelona, el Lebril Blanco en Pamplona, o la Sala de Teatro Valencia Cinema en la capital del Turia.

La fecha que yo pondría como de inicio del Teatro Independiente en España es 1966 o 1967, coincidiendo con la ruptura del TEU (Teatro Español Universitario), sin negar que antes existan distintos grupos con otra trayectoria, y también coincidente con la desaparición de los teatros de cámara, que aunque no es total, sí se ve que su modelo está finiquitado. Esas gentes del TEU, de los teatros de cámara y de los movimientos juveniles, que venían de otras perspectivas, son los que dan comienzo al teatro independiente profesional. Y quiero recalcar que no estoy negando al teatro aficionado, una de nuestras “canteras de actuación”. Recuerdo, por ejemplo, los festivales de teatro aficionado de Alcoy, al que íbamos por La Cazuela, de El Ejido, que nos invitaba gente del movimiento aficionado porque éramos amigos, o de Granada, donde conocíamos a gente en la universidad. Estos contactos, cuando por ejemplo se iban de profesores al instituto de un pueblo, nos llamaban. Esa red del teatro aficionado fue fundamental para nosotros. La estigmatización que se ha hecho en España del teatro aficionado es muy grande y es que todo el mundo que se sube a un escenario quiere ser considerado profesional. Pero eso nada más que trae males al teatro. Parece que no puede haber una serie de personas que trabajan durante el año y que no buscan más satisfacción que, como pasa con el teatro inglés, hacer ocho o diez funciones en la temporada. Hace poco tiempo, en una reunión en la Junta de Andalucía, me dijeron que se habían estrenado cien espectáculos en nuestra comunidad y

que todos querían vivir del teatro. Y esto es imposible, no puede ser. Para nosotros, el teatro de aficionados era un elemento a cuidar y del que nos salían muchas funciones.

Quisiera hablar ahora de la Universidad española, que en los años sesenta y setenta del siglo pasado sufrió un cambio muy importante. A vuelapluma: en 1968, había en España doce universidades y veintidós en 1975; en 1968 hay 8000 profesores no numerarios y, en 1974, más de 40.000. Esta comunidad universitaria fue la otra cantera de nuestra compañía; especialmente en el sector organizativo en el año 66, tras la desaparición del SEU. Fíjense si estaba cobrando fuerza la Universidad, que el Estado de Excepción de 1969 tenía dos fines fundamentales: uno, acabar con las estructuras de Comisiones Obreras, y dos, acabar con las estructuras del SDEU (Sindicato democrático de estudiantes universitarios). La FUDE se instituye a nivel nacional y son los distintos grupos universitarios que se salen de la organización del SEU y son personas ya muy implicadas políticamente. En ese momento, al régimen lo que más le está preocupando son organismos como la FUDE porque muchas manifestaciones, –y Madrid fue una de las claves–, y levantamientos eran unitarios con diferentes sectores de la cultura.

En la universidad teníamos mucha cancha porque la cultura se utiliza como uno de los elementos de presión fundamentales; por ejemplo, el recital de Raymond de Madrid, donde estaban militantes y partidos, los grandes recitales de Barcelona, los movimientos universitarios de Granada y Sevilla... Los grupos de Teatro Independiente profesionales teníamos bastantes funciones al desaparecer esa estructura central que suponía el SEU. A raíz de la represión del SDEU, empiezan a aparecer los Comités de Cursos, los Comités Revolucionarios de Estudiantes y los Frentes Unitarios de Alumnos, que mueven las aulas universitarias de cultura, y cuyas estructuras dirigentes pasan a ser clandestinas, pero donde la facultad era el elemento base, aparte de los colegios mayores. Una parte de nuestras funciones venían a través de esas estructuras, con las que, como parte de esa dinamización de la que hablábamos, solíamos estar ligados por relaciones personales y de amistad.

El SEU desapareció en abril de 1965, aunque el ministerio intentó montar una cosa parecida para neutralizar los avances estudiantiles que son las Asociaciones Profesionales Estudiantiles (APE). Aquello no cuajó y, entonces, creó a Asociación de Estudiantes, que tampoco funcionó. Pero entonces montó una estructura muy curiosa: la Asociación Nacional de Universitarios Españoles, que sacó incluso una revista, ANUE, y que después, en los años setenta, pasó a llamarse Plataforma. La ANUE recogió las casas de los estudiantes y empezó a organizar giras teatrales relativamente bien pagadas en algunos de sus colegios mayores. En ellas nos daban ocho o diez funciones. En nuestro caso, recuerdo que fuimos a Salamanca, a Zaragoza, a Madrid, a Oviedo.

Incluso Roy Hart Theatre, muy importante por la formación de la voz, venía vía ANUE. A veces, también coincidíamos varias compañías de Teatro Independiente en una ciudad.

Nuestras funciones venían de frentes distintos, pero siempre eran importantes las conexiones. Quisiera resaltar aquí lo importante que fueron las conexiones para movernos por toda España. Con Esperpento, representamos 'Antígona', de la que hicimos 16 funciones, o 'Farsa y licencia de la Reina Castiza', con la que hicimos 10. Eran la primera línea del teatro independiente, pero aún muy ligadas a lo que había sido el teatro universitario. Pasando a la temporada 74-75, ya con Mediodía, alcanzamos 106 funciones con 'Farsantes y figuras de una comedia municipal'. Con 'Cuento para la hora de acostarse', la primera producción a partir de la profesionalización de Esperpento, hicimos más de cien funciones. Se hacen en este caso más funciones porque, viniendo de una gira por Europa, que era otra de nuestras fuentes de actuación –no de financiación–, paran por el teatro CAPSA en una mala fecha, finales de julio y principios de agosto, para hacer una serie de funciones de transición para poder coger algo de dinero (porque después de la gira por Europa se habían quedado tiesos como tablas); y de repente el espectáculo fue un pelotazo y nos quedamos un mes y pico.

El 'Cuento para la hora de acostarse' abrió las puertas de Cataluña a las compañías sevillanas porque con un espectáculo en verano y sin aire acondicionado se llenaba. Se hicieron también bolos laterales los lunes y los martes. A partir de esta obra, hicimos bastantes funciones cada vez que íbamos a Cataluña. Y no solo actuábamos en Barcelona capital. Actuábamos más en Cataluña que muchas compañías catalanas, a las que no les interesaba salir del circuito que ya tenían organizado.

Teníamos una red estable. De aquellas ciento y pico funciones, unas diez o doce las hacíamos en Sevilla capital, y entre diez y quince en la provincia de Sevilla, una función por cada pueblo que visitábamos. En Extremadura teníamos un núcleo duro compuesto fundamentalmente por asociaciones, tanto políticas como de profesores, donde veníamos a disponer del orden de quince funciones con cada nuevo espectáculo que estrenábamos. En Valencia teníamos otro núcleo importante, fundamentalmente de salas. En la Sala Valencia Cinema podíamos pasar dos o tres semanas seguidas actuando, además de algunas funciones sueltas por la zona. En Cataluña podíamos tener veinte o veintitantas funciones. En Barcelona actuábamos normalmente en el CAPSA o en la Sala Villarroel. También pusimos una pica en Flandes, porque fuimos la primera Compañía que, actuando en castellano, representó en el Teatre Lliure, donde no era habitual que te acogiesen en sus instalaciones. O que con 'Sonata a Kreutzer' y 'El bello Adolfo' nos invitaran a estar durante cuatro días en el Grec. En Zaragoza teníamos entre tres y cinco funciones;

dos o tres en la ciudad y a algún pueblo siempre íbamos. En el País Vasco habíamos trabajado con amigos y hacíamos pocas actuaciones, algún Festival que otro, pero desde que se instaló la Cooperativa Denok en Vitoria pasamos a cinco o seis funciones por espectáculo. Granada era otro de nuestros sitios interesantes, siempre teníamos como mínimo tres funciones en la ciudad.

Todo esto estoy hablando por espectáculo. Montábamos un espectáculo cada dos años aproximadamente; quiero decir, que tardábamos tiempo en montar los espectáculos. De hecho, cuando veíamos que se estaba agotando uno, empezábamos a preparar el siguiente haciendo el trabajo de mesa, aprovechando los huecos que nos quedaban libres... intentando suspender el mínimo tiempo de funciones posible porque era la supervivencia. Yo no reniego de que buscábamos público, que queríamos confrontarlo con nuestra realidad social, pero buscábamos la supervivencia. Con dignidad y con elegancia, pero siempre fue una de nuestras batallas.

En Granada tuvimos mucho éxito principalmente con dos espectáculos: 'Mercaderes de ciudades' y 'El bello Adolfo', montaje que realizamos con un equipo reducido de dos actores y un técnico, porque estábamos en época de crisis. Yo mismo y en más de una ocasión, realicé las funciones técnicas; las luces y el sonido siempre han formado parte de mis preferencias escénicas. Todo surgió porque alguien vio en Granada el 'Mercaderes', le gustó y nos invitó a ir a Madrid; corría 1977, cuando ya se habían roto parte de los tabúes de hacer o no hacer teatro comercial. Actuábamos en el Teatro de la Comedia, pero nos dieron mala fecha y no nos fue bien, aunque tuvimos buenas críticas. Era, además, un espectáculo muy costoso respecto a infraestructura y lo tuvimos que retirar antes de tiempo, con lo que nos quedamos en la ruina. Decidimos entonces, para salvar la situación, montar un espectáculo de transición. Fue en esta coyuntura cuando nació 'El bello Adolfo', con dos actores y un técnico. Si teníamos dinero, contratábamos a un técnico y yo me dedicaba a vender. Si no teníamos dinero, yo asumía también las funciones de técnico. Y también en Granada y con 'El bello Adolfo', nos invitaron a un espacio singular, el bar La Garnacha, donde estuvimos actuando todos los días durante tres semanas, con mesas y copas de por medio. Nos fue muy bien de público y además el espectáculo estaba en su salsa. El montaje estaba basado en textos de Bertolt Brecht y músicas de Kurt Weill, a partir de una dramaturgia nueva sobre un libreto anterior, 'La marcha de los carneros', que la censura nos había echado para atrás de arriba a abajo. Lo reciclamos –práctica habitual en nuestra Compañía–, y aquel 'Bello Adolfo' pasó la censura y fue un éxito que representamos muchísimo. Tanto es así que, en un momento puntual, los miembros de la compañía hablaron de dejar de representarlo, a lo que me opuse porque aquella producción estaba pagando todas nuestras deudas.

Otro tema que me gustaría tratar es el de la estructura. ¿Cómo está la estructura en España? Os facilito unos datos sobre nuestra gira por Europa, la que realizamos con Mediodía –Esperpento había hecho una anterior–. Yo iba a ir, pero después se pensó que mejor no porque así yo me dedicaba aquí a cubrir por un lado las necesidades que ellos tuvieran desde aquí y por otro seguir vendiendo para cuando viniesen. Aparte, yo no tenía carné de conducir, que era un tema muy importante para la época. A la gira se unió Manu Aguilar, y él y Roberto iban conduciendo y buscando nuevas funciones durante el camino, tanto a la ida como a la vuelta. El equipo salió de Sevilla el 2 de febrero y regresó el 23 de marzo, en 50 días se hicieron 23 funciones en 21 ciudades diferentes y con una media por representación de 9835 pesetas, lo que era una miseria para la época¹. ¿Qué pasaba? Nosotros hacíamos lo que llamábamos 'giras con la emigración económica', muy rentables desde el punto de vista social y anímico por las relaciones que allí hacías, pero no muy rentables desde el punto de vista económico. Es más, en un momento dado se está planteando la posibilidad de una tercera gira y yo, en esa faceta mía en la que decía que sí tenía una cierta responsabilidad, digo que no podemos porque no habíamos salido del bache económico. Con las giras europeas cubríamos, como máximo, los costes de las mismas, pero no los de la infraestructura de la Compañía, por lo que tenía que buscar fórmulas alternativas para sobrevivir. Además, la media por función era de 500 kilómetros, una paliza. Se hicieron un total de doce mil kilómetros. Goliardos también las había hecho, Tábano también, y tendrán sus datos; pero para mí no eran rentables.

Otra cuestión eran los festivales internacionales. Había que seleccionar muy bien aquellos a los que interesaba ir. Recuerdo haber rechazado unos cuantos, lo que algunos compañeros de la Compañía no entendían y discutíamos mucho por eso, como por ejemplo un festival en el teatro Kalambur en Breslavia al que sí fue Aula 6. Solo te proporcionaban comida y alojamiento los días de estancia allí pero, además del desplazamiento pasabas quince o veinte días fuera de casa, y nosotros éramos una compañía de supervivencia. Como os habréis dado cuenta, lo enfocaba todo desde la perspectiva económica que era, al fin y al cabo, mi papel dentro de la Compañía y mi responsabilidad. Todo esto puede verse desde una perspectiva de ideología, y no es que yo analice solo desde la perspectiva económica, pero sí tenía ese elemento presente porque era mi papel dentro de la compañía. Ideológicamente podía debatir lo mismo, saber más o menos de Brecht que los otros compañeros, pero mi responsabilidad con la compañía: proporcionarle una estructura empresarial a la compañía por mi origen formativo.

En el documento de análisis de la realidad de esos años publicado en el Boletín de Información Teatral, que salió el número 1 sale a finales del 75 y el número 36, que es el último creo, sale en septiembre del 79. Este boletín,

aparte de que contiene estudios bastante interesantes, es un heredero de Estudio de Teatro, que es una plataforma de unión de algunas compañías de teatro donde cinco o seis compañías que nos apoyábamos buscando sobrevivir. Otra experiencia parecida a lo que fue Estudio de Teatro fue la ATIP (Asamblea de Teatro Independiente Profesional), del año 76. Luego hay otras experiencias en las que seguimos ayudándonos y trabajando en común una serie de compañías de teatro. Aunque el problema grande vino cuando se creó la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid; entraron en una serie de dinámicas bastante duras relacionadas con la política. Las discusiones sobre asuntos de tema político eran habituales y luego no se materializaban en nada. Gran parte de estas reuniones las tuvimos en el que había sido local de Goliardos; recuerdo haber ido a San Enrique n.º 16 cantidad de veces. Nosotros, por ejemplo, no tuvimos nada que ver con la Huelga de Actores del 75, por entonces uno de los grandes movimientos del teatro en nuestro país; pero como Teatro Independiente nos solidarizamos con ellos e hicimos una serie de manifestaciones para defenderlos. No era nuestro planteamiento pero, por otra parte, había muchos compañeros y amigos a los que debíamos y queríamos apoyar.

Otra situación importante, que estuvo a punto de darnos un disgusto, fue la creada en torno a Els Joglars, con el tema de “La torna” cuando nos concentramos todas las compañías en Madrid para apoyar a Albert Boadella, que había sido detenido. Estábamos reunidos en la plaza de Cibeles con el ministro Pio Cabanillas, que se rio de nosotros porque nadie nos avisó de que ya se había ido. Nos dieron una somanta de hostias y nos rompieron varias furgonetas. Las furgonetas eran nuestras armas de trabajo. Ya habíamos superado la furgoneta pequeña y entonces manejábamos la de nueve plazas y carga, en la que trabajábamos más cómodos. Qué paliza nos dio la policía, que ya sabía que Boadella se había largado, y no nos había dicho nada.

Hubo también un movimiento de conjunción de algunas compañías independientes que nos ayudábamos facilitándonos el intercambio de información, contactos, circuitos, etc., cierto grado de vinculación. Otro de los elementos fundamentales en esos años fue una red de encuentros y festivales que se celebraban por toda España; fundamentalmente el Encuentro de Teatro de Vitoria, que nació con un planteamiento nuevo de colaboración donde no solo van las compañías a hacer sus funciones, sino que hay conversaciones paralelas, hay reuniones... Y la Semana de Teatro de Cuenca, donde hablé de los circuitos medios, como otros compañeros hablaron de los circuitos populares, de los festivales, de las salas... Una de nuestras principales preocupaciones era el tema de la programación y los procedimientos de intercambio en aquel complejo mundo de relaciones. Granada reaccionó en este sentido y puso en marcha al poco tiempo una Reunión de Festivales; se celebra tam-

bién en Sevilla un primer festival de teatro andaluz –pensando después en abrirlo–, pero que no logra cuajar. En esa época, 15 o 20 compañías nacionales actuábamos en una veintena de festivales, y nos veíamos mucho, nos reuníamos, dormíamos en casa de los otros para ahorrar costes... Había una solidaridad que, como dice Ángel [Facio], se rompe, una parte, en el Festival de San Sebastián.

Otro de los circuitos que utilizábamos eran las Cajas de Ahorros, que no había tantas como ahora. Por ejemplo, La Caixa se incorpora en los años 80. Las más potentes eran la Caja de Ahorros del Mediterráneo y la Caja de Ahorros de San Fernando de Sevilla, que patrocinaba unos grandes ciclos en los que pudimos programar, por ejemplo en la temporada 74-75, a Comediantes, TEI, Tranco, El Joglars, Teatro de la Ribera, Ditirambo, Pequeño Teatro de Valencia, Teatro del Mediodía, Esperpento, Tábano, Octubre... Se hacían dos funciones en el Teatro Lope de Vega, que estaba en una situación transitoria, tierra de nadie, y se alquilaba. Las compañías cobraban una media de entre cuarenta y cincuenta mil pesetas por función; prácticamente casi todo el Teatro Independiente pasaban por allí a lo largo de las temporadas. Muchas compañías pasaban a Granda, o al revés. En Huelva estaba José Luís Ruíz, que era concejal del ayuntamiento franquista, pero era quien había puesto en marcha el Festival de Cine Iberoamericano y había organizado festivales. Estaba también Juan José Oña, que pertenecía a un grupo de teatro y también al grupo Jarcha. Entonces hacíamos una pequeña red de manera que casi todas las compañías, que a lo mejor venían también a Escuela de Arquitectura o al Colegio de Médicos, después hacían alguna función más o nos encargábamos, nosotros como grupo y específicamente yo porque era también mi función, de darles contactos en Andalucía para que bajando a Sevilla y haciendo esas dos funciones en el Lope que se cobraban “bien”, pudiesen hacer cuatro o cinco más por el camino. Había cierta solidaridad y, también y por qué no decirlo, muchas broncas. Recuerdo por ejemplo, cuando Guillermo Heras le encarga a Alberto Fernández Torres, en 1987, la recopilación de documentos del teatro español; un ejemplo de la caña que había en muchas de esas reuniones, por motivos bastante sui generis.

Hay también un movimiento, bastante importante, que se da casi al final de los setenta, que es cuando se plantea un debate virulento, con nombres y apellidos, sobre teatro estable o teatro itinerante, con unas acusaciones brutales a aquellos que en un momento dado están defendiendo el teatro estable. Pero no con el concepto de los teatros estables italianos, alemanes o polacos, sino a partir de una concepción que teníamos algunos de disponer de un espacio en nuestra ciudad donde poder establecernos y hacer las giras como un elemento esporádico, ya que pensábamos que estaba pasando el momento de esa itinerancia brutal para lograr la supervivencia y necesitá-

bamos avanzar en lo artístico. No estábamos pensando todavía en lo que luego el PSOE montó con los centros dramáticos, aunque es cierto que si se siguiese el tirón de los documentos que va elaborando el colectivo, al cual yo me adscribo y del cual luego soy parte importante incluso en la parte ideológica, que son los primeros documentos de Esperpento del 68 hasta todo el devenir, saldría que, desde esos primeros manifiestos podría llegarse al Centro Andaluz del Teatro. Por medio, hubo una experiencia interesantísima que llamamos Teatro de Repertorio, un Proyecto que conformamos Esperpento y Teatro del Mediodía. Pensábamos que había llegado el momento de dar ese paso para conseguir un teatro estable: organizamos un calendario de representaciones de seis espectáculos durante un mes y pico en el Teatro Lope de Vega. El programa lo integraban dos grandes producciones, el 'Woyzeck' de Büchner y 'La tempestad' de Shakespeare, al tiempo que retomábamos cuatro producciones que habían funcionado muy bien, como el 'Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín' lorquiano, '¿Qué negocio no es estafa?', a partir de 'La familia del anticuario' de Carlo Goldoni, 'El bello Adolfo' y 'Farsantes y figuras de una comedia municipal', de Cervantes y otros entremesistas del Siglo de Oro. Hicimos unos carnés de abonados, nos movimos por empresas y cooperativas y fuimos teniendo un público que para nosotros fue importante, aunque nos dimos cuenta de que aún era pronto para un proyecto de tal envergadura. Pero el debate ya estaba entre nosotros y lo manifiesta por ejemplo Fermín Cabal, que ya no estaba en Tábano sino en la Compañía Monumental de las Ventas. Surge además contra una respuesta a un libro que también creo que es importante de esa época: 'Teatro, realismo y cultura de masas', de Juan Antonio Hormigón, que desde visiones personales y desde periódicos atacaba a los que teníamos una postura divergente porque, de alguna manera, estábamos siendo revisionistas y haciendo planteamiento si pensábamos que nuestro territorio era el elemento fundamental donde trabajar e implicarnos, aparte de que siguiésemos con las giras como elemento de difusión y supervivencia económica. Queríamos ir a la mezcla de las dos porque creíamos que necesitábamos un nuevo avance en lo artístico, en lo estético, pero que esa continua itinerancia lastraba. Aquella asignatura creíamos haberla ya superado y necesitábamos otra situación que nos permitiese avanzar artísticamente y, por supuesto, seguir sobreviviendo. Nosotros en la parte de colectivo obviamente éramos cooperativistas, cobrábamos todos lo mismo e incluso había gente que trabajando en sus circunstancias no cobraba porque la supervivencia le venía por otro lado, tenía otros medios de supervivencia, y eso nunca nos creó problemas. Ni con la formación anterior, ni con la nueva, ni cuando nos volvimos a juntar, ni cuando hubo desaparición de gente. No fue nunca ese el problema económico.

Debate abierto con el público asistente

Asistente 1: Vosotros, y la mayoría de las compañías de teatro independiente, os ocupabais mucho de la dinamización cultural, contratando cantantes, otras compañías, organizando actividades. ¿Tú participaste en algunas de ellas?

Respuesta: Fundamentalmente las Compañías de provincias funcionábamos gracias a la colaboración. Por ejemplo, uno de nuestros elementos de difusión, independientemente de organizar funciones de otras compañías o de cantantes, como ya he comentado que hacíamos con la obra cultural, era que colaborábamos con las Semanas Pedagógicas, con las Asociaciones de Vecinos para ayudarles con la organización, e incluso con el soporte técnico, en sus festivales, muestras culturales. Por ejemplo, nosotros solíamos ser el soporte técnico de la Semana Pedagógica de Sevilla, que se hacía en distintos sitios según el año: el Aljarafe, Alcalá, la ciudad juvenil masculina... También solíamos trabajar de manera estrecha con gente progresista de izquierda. Pienso en el Club Gorka –que fue uno de los elementos importantes de animación de Sevilla–, el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, las Jornadas de Teatro de Puerto Real, donde siempre intentábamos buscar funciones para los grupos de teatro que fueran a venir a Sevilla por esas fechas, o la Escuela de Arquitectura, donde programamos ‘El retablillo de don Cristóbal’ de Tábano. Esperpento había montado el Festival de la Cultura y se trajo a Pete Seeger, a Bárbara Dane, a María del Mar Bonet... O Els Joglars, que primero vino traído por Joaquín Arbide, y más tarde lo trajimos al Colegio de Médicos con ‘La Odisea’. Siempre estábamos colaborando. Yo siento que vivíamos una especie de frente de solidaridad nacional donde nos ayudábamos y teníamos contacto con managers o incluso directamente con los artistas, como Lluís Llach. Hay que tener en cuenta que el teatro, en ese momento histórico, estaba muy vinculado con los demás sectores culturales, porque quizás era la disciplina artística más viva. Y la solidaridad era un camino de ida y vuelta con otros colectivos. Con Esperpento y también con Mediodía, han trabajado artistas plásticos de mucho nivel, por ejemplo, Carmen Laffón, que nos hizo un magnífico telón de fondo para la ‘Farsa y licencia de la reina castiza’ que, desgraciadamente, una riada se llevó por delante. ¡Ahora mismo seríamos ricos con ese telón! Alguien comentaba hoy la multa que pusieron al ‘Cuento para la hora de acostarse’ en el Tribunal de Orden Público de Vigo; pues bien, la solidaridad nos vino fundamentalmente de los artistas plásticos, que nos regalaron obras con las que se hizo una exposición en Casa Damas; con los ingresos de su venta pudimos pagar la multa, que eran 50.000 pesetas, si no recuerdo mal; un dineral para aquella época. Eso es cooperación. Otro caso fue el de Jordi Umbert, gerente del Teatre CAPSA, que nos ayudó mucho, o Maria Aurèlia Capmany, con la que hicimos una gran amistad a raíz del ‘Cuento para la hora de acostarse’: cooperación artística, cultural y política. Gracias a esa colaboración, una compañía como la nuestra pudo trabajar

con cierta “normalidad” por todo el territorio español. Nos movíamos con absoluta libertad, con las limitaciones que hubiese en el momento, claro, como las económicas. Por ejemplo, nunca tuvimos problemas en Cataluña por no hablar en catalán; actuábamos en castellano, incluso en lugares de tradición catalana. Otro ejemplo, aunque esta vez no llegamos a colaborar, pero sí estuvimos en muchas reuniones con la AAB (Agrupación Anarquista de Barcelona), y estuvimos pensando ir al Salón diana, pero finalmente no pudimos. No había grandes problemas en base a unos planteamientos ideológicos básicos y a raíz de muchas relaciones interpersonales. Una de mis responsabilidades dentro de la compañía era la asistencia a todas las reuniones, festivales... porque eran para nosotros uno de los puntos importantes de donde salían luego funciones, donde nos íbamos moviendo e interrelacionándonos. Había una cierta buena relación con la prensa, aunque siempre hubo una serie de personajes que, durante años, no mencionaron nuestro trabajo en los medios de comunicación, a pesar de que sí citaban continuamente a otras compañías. No nos preocupaba especialmente porque teníamos trabajo. Imagino que si no hubiéramos tenido trabajo, a lo mejor habríamos reaccionado de otra forma.

Asistente 2: Ha comentado que en una reunión a la que asistió el año pasado se facilitó el dato de que se estrenaron cien espectáculos en Andalucía. Me gustaría que hablara un poco más sobre eso.

Respuesta: Esto es un disparate que, de alguna manera, está fomentando las administraciones públicas, porque están haciendo que la gente para sobrevivir tenga que montar espectáculos. Si montas, te dan una pequeña ayuda, que no vas a recibir si no montas. Entonces, las compañías para seguir a flote, estrenan un espectáculo. Además, un agravante, y esto no se lo tengo que echar en cara a las administraciones, sino a las compañías, con las que discuto a menudo por el tema. Las veo que siguen intentando actuar como lo hacíamos en los setenta o incluso peor. Es decir, “yo tengo caché de tanto, y yo tengo que cobrar eso o no voy”. Pero ¿cómo sabe uno el caché que tiene? ¿En función de qué criterio? Yo aún no he logrado que nadie me desglose un caché como podría hacer cualquier empresa con otro tipo de gasto. Se me puede argumentar “es que eres economicista”, pero es que no puedes cobrar el caché que te parezca sin motivo, además cuando los tiempos han cambiado. Ahora, tenemos unos 100 teatros, una cantidad grande, pero curiosamente menor y menos importante que la cantidad de teatros que había en los años 50. Es decir, había más funciones y más butacas de teatro en los pueblos en los años 50 que ahora, incluso con la restauración, pero vamos a dejar eso porque sería otro camino. Los teatros actuales que se construyen vienen a costar una media de tres o cuatro millones de euros porque, por su-

puesto, todos quieren tener 800 localidades, aunque ahí dentro quepa todo el pueblo, porque quieren sitio para el pregón de Semana Santa. Con muchas batallas se logran crear teatros de 300, 400 localidades... pero bueno, ya tenemos un teatro, normalmente mejor dotado que lo que teníamos antes, y entonces las compañías dicen... [Se corta la grabación]

La producción en las Artes escénicas

*Registro de la Conferencia impartida en el entonces
Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía –hoy CIRAE.
Sevilla, 25 de noviembre de 2014*

Les voy a hablar de lo que yo entiendo por producción en las artes escénicas, y cuál es, o pienso yo que es, el sitio de la producción dentro del mundo del espectáculo.

Desde hace unos años, cuando se habla de producción, se habla solamente de cuentas, de contabilidad, de finanzas, pero yo entiendo que la producción es un concepto bastante más amplio.

Para casi todos los trabajos de la vida, no solo los relacionados con el mundo del espectáculo, una de las cuestiones más importantes es saber qué quiere uno y hacia dónde desea tirar. Si no, todo sirve, y se producen una serie de distorsiones que apoyan poco a la carrera de uno y a los objetivos a conseguir.

Me parece que en la sala hay alumnado del instituto Néstor Almendros, y creo que vosotros no estudiáis producción teatral, sino que lo centráis en el punto de vista audiovisual. Por eso haré luego una especie de variante. Yo voy a centrarme en conceptos generales de producción, pero si queréis puedo hablar también de la producción audiovisual, que no deja de ser una variante con especificidades de lo que es la producción de un espectáculo. Al fin y al cabo, producir es, por encima de todo, ordenar.

Para mí hay un triángulo básico donde a veces se pone al público en la base del triángulo porque es, en teoría, la parte más amplia, y al autor se le pone arriba. Yo no he querido situarlo bajo el prisma de esta forma geométrica porque creo que el concepto del espectáculo variará según el objetivo que uno

tenga. Aunque desde luego tiene sentido si hay público, pero me da igual que esté en la base o en un lateral. Puede haber espectáculos que se hagan para seis personas, y esa sería su gran base, lo cual no quiere decir que sea simple porque el triángulo sea de menor escala; la complejidad sería otra. Los tres vértices están absolutamente interrelacionados y son los que le van a dar la razón de ser al concepto de producción.

Yo entiendo el concepto de producción teatral desde dos visiones. Una es la de Edward Gordon Craig, escenógrafo, actor y director, que lo concibe como un arte creativo debido al concepto tan visual que tenía del teatro. Al director del espectáculo, al artista, lo asimila al productor y lo iguala a este. Su visión minimalista le debe mucha importancia al espacio y a la luz. Gordon Craig escribió en 1911 un libro básico, "El arte del teatro", donde afirma que el director es "un hombre capaz de producir una pieza, encargarse de ensayar con los actores y hacer que comprendan cada movimiento y cada situación. También de enseñar la escenografía y el vestuario, y explicar a los encargados de construirlos los motivos por los que se necesitan tal escenografía y tal vestuario. Y capaz de trabajar con los luminotécnicos y de explicarles claramente lo que de ellos se espera". Cuando él dice "capaz de diseñar", en su caso se refiere literalmente a eso porque él era escenógrafo, pero yo lo interpreto como capaz de transmitir la idea a su equipo de colaboradores de las necesidades de escenografía, vestuario, luces... que son un todo compuesto que va a hacer posible el espectáculo.

La otra visión, más o menos de la misma época, es la de Jacques Copeau, el renovador del teatro francés. En sus comienzos fue crítico y marchante de arte, aunque luego también se desarrolló como productor y como actor. Copeau, sin embargo, centró sus objetivos y su energía en el actor, aunque dándole importancia también al texto. Sus teorías revolucionaron de alguna manera el teatro francés de principios de siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial porque él decía que el teatro francés se había deteriorado porque estaba al servicio del comercialismo, así que dejó las grandes compañías y volvió a trabajar en un pequeño teatro donde regresó al concepto de compañía independiente. Sobre 1928 montó una compañía de cómicos de la legua donde le da gran importancia al equipo y volvió a las giras por su Europa cercana: Francia, Holanda, Bélgica, el norte de Italia y Suiza.

Sin quitar peso a figuras como Stanislawski o Brecht, revolucionarios en sus campos, en esta ruptura del siglo XIX y el XX, estas dos visiones, la de Edward Gordon Craig y la de Jacques Copeau, me parecían fundamentales, al igual que a nivel teórico lo fue Peter Brook. Porque ellos realizaron el cambio de la visión del teatro del XIX al teatro nuevo o teatro del siglo XX, en la cual la producción pasa a ser mucho más importante. En el siglo XIX también había producción. Si alguna vez queremos desarrollar nuestra vida profesional en el

campo de la producción, tenemos que conocer la organización del teatro y la organización del espectáculo o del ámbito en el que nos fijemos. No podemos pensar que el teatro no tenía empresarios en el siglo XIX o no tenía gestores o productores. Todas las épocas históricas, desde el teatro primitivo como puede ser el carro de Téspis en el teatro griego o los grandes espectáculos del circo romano, ha necesitado de grandes empresarios, que normalmente era el Estado, que financiaba las sesiones del circo. A su vez esa organización necesitaba unos personajes que tenían otro nombre en latín, pero que al fin y al cabo eran productores, técnicos, organizadores.

Yo considero que hay tres tipos de producción: una técnica, otra económica y otra administrativa.

La producción técnica es la que permite el estudio, la planificación del montaje, todos los que van a intervenir en el montaje, y unir las actividades relacionadas con sonido, la luz y todo eso. Para mí fue fundamental en mi carrera profesional descubrir un libro, "Técnica teatral moderna", de Hubert C. Heffner, Samuel Selden y Hunton L. D. Sellman, que encontré en Sevilla en inglés. Como controlaba un poco de inglés en esa época, lo leí en su idioma original. Poco después lo conseguí en castellano, en una edición argentina, publicada por primera vez en 1963, y desde entonces han seguido saliendo ediciones hasta los ochenta, al menos que yo sepa. "Técnica teatral moderna" fue para mí un libro básico que me enseñó y me llevó a lo que yo entiendo por producción técnica. Ese trabajo explica muy bien los conocimientos que debe tener alguien que se dedique al tema de la producción. Para los autores, el productor debe tener la capacidad de discutir con todos aquellos que van a entrar a formar parte del mundo del espectáculo. Este libro habla también de las artes del teatro, del drama, de la comedia, del director y la dirección, y explica muy bien cómo deben ser los ensayos, la dirección de actores, la escenografía, los objetos, la construcción del decorado, de la iluminación, del plan de la iluminación, de los artefactos de iluminación –que van cambiando con el tiempo, pero básicamente son lo mismo–, del vestuario y la caracterización.

Esto es lo que yo entiendo por productor, lo que tiene que saber un profesional. Porque el productor en muchos momentos tiene que tomar decisiones económicas en función de decisiones artísticas. No se pueden –o no se deben– tomar decisiones económicas pensando solamente en el ahorro. No en el teatro. Pero tienes que tomar decisiones, por lo que debes tener también la capacidad de convencer a tus compañeros en función de tus conocimientos, aunque uno no sepa tanto de la especialidad de cada uno, sí sabe lo suficiente. Este conocimiento es necesario para que el productor pueda ser un elemento colaborador en el equipo. El equipo de producción, desde mi punto de vista, y gracias también a mi experiencia, no es el contable del grupo, sino uno más que podía expresar su opinión. Aunque, como decía Craig, siempre

hay que tener claro que el director es la estrella. Él tiene el espectáculo concebido y hay que darle su sitio. Pero lo que no se puede es eliminar las discusiones razonadas sabiendo que, si bien el director tiene la última palabra, dependiendo del concepto de producción –por ejemplo, si es una producción pública o una producción a la anglosajona–, llega un momento que es el productor quien tiene la decisión sobre la economía, y según qué modelo tiene más peso lo económico que lo artístico. Para que esos pesos se compensen y se equilibren, el equipo de producción debe ser un equipo que controla, que sabe y que está hablando en un lenguaje de equipo, algo que también me parece fundamental.

La producción económica es la actividad que combina todo lo que son los esfuerzos, tanto de la persona, de los materiales, como de la financiación, para llegar a un objetivo y poder definir un coste del producto, pensando que después ese producto se tiene que vender en un mercado latente, competitivo, complejo y, si estamos en una situación como la actual, difícil. Por eso debe tener unos conceptos de producción económica. Y tener claros los factores que intervienen en ese proceso, que al fin y al cabo son: capital, capital humano y servicios o técnica.

Uno de los temas más importantes dentro de la producción económica es la competitividad, pero la competitividad no planteada como el uno contra el otro, sino de ser competitivo, de saber, de conocer, no es empujar, no es sacar a uno de la cancha. Para que haya esa producción económica, debe existir un proyecto funcional que debe ser lo más simple posible, que cumpla los requerimientos técnicos y artísticos previstos que tenga en cuenta dónde se va a desarrollar ese producto –si va a ser en temporadas o va a ser en bolos– y que tenga claro que tiene que llegar al espectador. Cuando a veces se nos plantea, sobre todo a las administraciones públicas, un espectáculo en abstracto, cada uno hace lo que le gusta, lo mejor, y es solo a posteriori cuando se da cuenta de que no es factible por motivos de espacio, de exigencias técnicas... Pero esos descubrimientos deben ser a priori; el proyecto debe ser desde el principio funcional y tener claro hacia dónde se dirige. Siempre obviamente hay unas horquillas, pero si vas a salir de gira, casi te puedes saber lo que mide la media de todos los espacios teatrales que tienes disponibles, y entonces puede plantearte hacer un espectáculo que, en unas condiciones mínimas, entra en 8x8, aunque sus medidas adecuadas sean 10x9, por ejemplo. Eso es partir desde el principio, desde esa producción económica, para que sea un proyecto funcional porque funcione.

La producción administrativa, que según el diccionario de la Real Academia Española, significa “ordenar, disponer, organizar, en especial la hacienda o los bienes. Graduar o dosificar el uso de algo, para obtener mayor rendimiento de ello o para que produzca mejor efecto”. Esta producción es bastante molesta

y le dedicamos mucho más tiempo del que deberíamos, sobre todo por lo complejas que se están volviendo las gestiones con las administraciones públicas, que exigen cada vez más papeleo. En todo caso, según Bateman, la producción administrativa es la actividad que pretende lograr los objetivos propuestos utilizando el dinero, el material, el tiempo y el trabajo de las personas. La producción incluiría crear los documentos que se originan en las funciones administrativas, organizar la documentación, contabilizar operaciones, procesar la información de acuerdo con las necesidades de la empresa, gestionar la información haciendo uso eficiente de las tecnologías, investigar y experimentar sobre situaciones de forma autónoma y creativa, asumir el liderazgo, actuar correctamente consigo mismo y con los demás en un ambiente laboral y social –esto es un tema que en teatro, debido a las circunstancias y a las miserias en las que nos movemos, es difícil, no porque exista mala voluntad, sino porque es muy complejo poder cumplir esas obligaciones laborales y sociales como nos gustaría a todos los que trabajamos en este mundo–, establecer una buena comunicación que posibilite la integración y la creación de entornos y estructuras que faciliten el logro de los objetivos.

El productor teatral es la persona responsable de la supervisión en última instancia de todos los aspectos del montaje de una producción teatral. El concepto de productor teatral en España está más en la órbita de lo que en inglés sería el manager de producción. En España, el productor no es el productor anglosajón. Aquí normalmente el productor suele ser la compañía, que consigue sus fondos donde sea, que tiene algún tipo de organización, y el productor asimila más una figura de productor técnico, productor administrativo, secretario de producción... es decir, es como si dijéramos el encargado de esa faceta, pero la productora sería la compañía o el colectivo.

El productor independiente o empresario podría ser el autor o quien busca el guion. Algo que sucede mucho, y más ahora por la situación de crisis económica, es que la producción la empieza una persona con una idea. Después busca la financiación y al equipo para ese proyecto concreto y para esa financiación concreta. Unas veces contrata primero al director y luego va buscando un equipo, depende fundamentalmente de las posibles formas de conseguir la financiación, que como bien sabéis se consiguen, en parte, gracias a las subvenciones públicas. No es el tema de la charla de hoy, pero voy a dedicarle un poco de tiempo debido a su importancia.

Las subvenciones públicas no son una bondad del ministerio actual ni del anterior, sino que son una tradición española que se encuentra ya en normativas del siglo XVIII, y por supuesto en la República, en el Franquismo, en el periodo de la dictadura y la dictablanda... Es decir, la subvención es un derecho porque es una colaboración o una operación del Estado con el teatro como bien

público, ya que está reconocido como tal. La palabra “subvención” parece llevar ciertas connotaciones, pero gran parte del teatro mundial se produce así, con apoyo del dinero público, llámalo como quieras. Eso de hacer anatema de las subvenciones que ha salido últimamente en España, me parece un poco absurdo. No podríamos entender la producción teatral alemana o francesa, incluso la inglesa, la holandesa, sin las subvenciones. Incluso en la estadounidense también hay subvenciones, que las dan otros organismos, pero son también de dinero público.

En España resulta cada vez más difícil producir debido a dos razones: por el famoso veintiún por ciento de IVA, y porque están disminuyendo las cantidades que el Estado aporta a la producción.

El modelo anglosajón responde a otros sistemas, donde el productor es la persona que pone el dinero. Ese modelo, en Estados Unidos, está bastante menos extendido de lo que pensamos. Lo que pasa es que al referirnos a Estados Unidos, hablamos de grandes espectáculos, fundamentalmente los musicales, que son producciones privadas que no reciben ayudas públicas. Pero las compañías pequeñas existen y si reciben subvenciones de los fondos públicos, Es el caso, por ejemplo, de las compañías universitarias, que tienen allí gran tradición, o del ballet. Esas ayudas públicas se reciben sobre una estructura que son las *nonprofits*, o sea, ninguna compañía inglesa, canadiense o norteamericana que no esté organizada como una institución sin fin de lucro puede recibir dinero público porque si no estaría quebrando la libre competencia. La legislación europea habla también sobre las aportaciones económicas a las empresas porque rompen la libre competencia, aunque se producen algunas excepciones en temas teatrales o culturales, y más en España. Sin embargo, esto está un poco matizado por la norma de minimis, en la que uno no puede recibir más de doscientos mil euros en dos años a través de aportaciones públicas. No sucede así en Estados Unidos y en los países anglosajones, donde no hay ministerios de cultura, pero sí existe otro organismo similar que reparte dinero público. Estos organismos tienen un sistema estructurado con el que yo, personalmente, estaría más de acuerdo: no existe el ministro nombrado, sino que existen unas comisiones designadas con dinero público, que lo distribuyen en conceptos mucho más técnicos, sin olvidar unos componentes políticos porque al fin y al cabo los que los nombran tienen sus agendas. En Estados Unidos, por ejemplo, existe el fondo nacional para las artes con bastante dinero del gobierno federal y en los ayuntamientos.

Según mi punto de vista, esto sí empieza ya a ser uno de los temas importantes en la escena de la producción: producción versus organización. Normalmente producimos con unas estructuras empresariales, sociales o culturales, que son las dueñas, entre comillas, del proceso o del objeto a producir. Ahora

bien, una vez que se ha puesto en marcha el evento a producir, se vuelve a crear un sistema que se rige por otras normas, que normalmente no son legales –porque eso es el hecho de ser una sociedad anónima o lo que sea– y que podemos llamar organización. Si las compañías son pequeñas se superponen mucho las dos estructuras, pero como normalmente suelen ser compañías pequeñas que no tienen una gran capacidad, se les suman unos elementos externos muy importantes como pueden ser los actores o los diseñadores. Ese ente cobra vida propia, puesto que asume una serie de planteamientos lógicos desde arriba, pero en el día a día crea unas propias dinámicas, unas dinámicas fundamentales en el proceso organizativo y en el resultado. Para que estas dinámicas tengan una cierta efectividad, es fundamental la labor del productor, que se acaba convirtiendo en la amalgama de todo. Aparte de funciones económicas, empieza a hacer funciones relacionales. Esta sería, en resumen, la teoría de la organización.

Luego está la figura del agente, que desde mi punto de vista también es el productor, el elemento capaz de aglutinar y de tener por encima de todo los objetivos, o sea, que de alguna manera lleva en su impronta el objetivo, fechas, calendario, etcétera, que hemos definido al principio, puesto que los demás están en dinámicas muy concretas. Se pueden producir enfrentamientos artísticos que tendrá que resolver el director artístico, o enfrentamientos personales que pueden llevar al traste el proyecto. Y ahí no entra solamente la labor del director, sino que es la labor del productor o del agente la que va a conciliar esas desavenencias en esa otra propia organización que existe. De nuevo, hablamos de teoría de las organizaciones.

La economía de esas organizaciones es una economía subyacente. Cuando ponemos en marcha la producción de un espectáculo, ponemos en marcha una bola para generar un producto, pero que a su vez va generando muchos productos y va generando también unas dinámicas relacionales bastante complejas, en las cuales se van generando economías de escala y economías distintas que tienen que conciliarse para que se llegue al producto final con unos resultados presupuestarios satisfactorios. Las desviaciones que se pueden producir pueden hacer no solo que se produzcan desviaciones económicas muy complejas, sino que se produzcan también desviaciones funcionales y desviaciones relacionales que, en un momento clave, no podamos resolver y lleven al traste el espectáculo porque no hemos controlado el proceso de producción, que genera algo más que la producción técnica propiamente dicha.

La combinación de estas nuevas organizaciones grupales hace que aparezcan nuevas jerarquías. Solamente en una estructura muy capitalista o en una estructura económicamente muy potente donde estén muy claras las relaciones de producción, y donde el elemento de la capacidad de decisión se base solo en lo económico, se puede mantener esa jerarquía financiera hasta el

final. En esos sistemas, puede llegar un momento en el que el productor deba ejercer su mando y apartar a una persona del proceso. Hacerlo con una persona de cierto interés o cierto valor puede suponer un retraso, pero a veces hay que tomar esta decisión. Sin embargo, cuando uno está trabajando en un sistema jerarquizado pero en función de unos objetivos finales, las jerarquías se van superponiendo. Por eso tiene que haber esa capacidad relacional de los individuos para ser capaz de subvertir esa finalidad, donde es fundamental la labor del director artístico y del productor, que son los mediadores para que el proceso llegue a su resolución.

Para mí es fundamental la producción en equipo. En principio parece una tarea fácil: unas personas se reúnen con buena voluntad y con un objetivo común y todo listo. Pero no es así. Para que se de esa producción en equipo, primero hay que ser consciente de la existencia del equipo, y segundo, tener claras las relaciones dentro del mismo. Muchas veces, claro, parece que estamos hablando solo de los grandes equipos de quince o veinte personas. Pero también puede haber lío con dos personas, un actor y un director, por ejemplo. Entonces emerge la figura del productor, un profesional, como hemos visto antes, con conocimientos del mundo artístico y cultural, pero también una persona hábil en relaciones sociales para que sea el pegamento que una todo el proceso. No solo la entiendo como una persona con autoridad, sino que su convencimiento y su competitividad son las que pueden hacer que todo el proceso siga adelante.

Normalmente el equipo sí depende de dónde los sitúes. Si lo sitúas arriba, aparece conceptualmente el concepto de empresa. Y si lo sitúas abajo, es decir, ya existe la empresa y se va a formar el equipo, que es más bien un equipo temporal o un equipo por objetivo. El equipo que da pie a la propia estructura de la empresa es el equipo formal, que no siempre va a trabajar en un proyecto concreto, porque la estructura puede dividirse y tener distintos productos. De esa estructura empresarial, solo una o dos personas pueden pasar a formar parte del equipo de producción. Estos son unos entendidos que ponen en marcha la teoría de los equipos, que consiste en una serie de individuos que persiguen objetivos y donde cada uno dispone de parte de los conocimientos. Dentro de esto, una de las partes fundamentales es analizar los problemas de comunicación y de estructura informativa sin olvidar la motivación.

El cine, ya que estáis aquí muchos que estudiáis cine, tiene, en teoría, una estructura mucho más sólida a nivel empresarial que el teatro, puesto que desde su nacimiento se desarrolló como una industria. Sin embargo, tiene una gran carga emocional donde tiene mucha importancia el funcionamiento del equipo, aunque también se da que las estructuras empresariales formales tienen un peso muy gordo en la producción cinematográfica. Pero en el

proceso de desarrollo de las ideas, las relaciones informales son mucho más importantes. Habréis oído muchas veces decir a la gente del cine que “el montador o el sonidista han sido fundamentales en la película”, aunque en la estructura formal no tendría ese peso. En las estructuras informales de los procesos creativos o artísticos, los equipos tienen esa capacidad de mejorar el producto. Y partimos, por supuesto, de que el cine, sobre todo el de producciones grandes, es bastante más déspota que una producción teatral o una producción independiente. Pero por ejemplo si vosotros veis lo que está pasando desde hace ya bastantes años, no solo en el panorama andaluz reciente sino en una época anterior como puede ser la de Solas, realmente, la producción cinematográfica andaluza se está apoyando en colectivos donde los funcionamientos formales e informales tienen mucha relación, y se ha buscado que la estructura industrial funcione, pero nunca se ha abandonado esa estructura informal.

El otro día, viendo los premios del Festival de Cine Europeo de Sevilla, se habló de la Generación CinExin, una gente que son compañeros, que se relacionan y que empiezan a formar un mundo de relaciones personales y vivenciales entre ellos y, con la mínima estructura industrial que necesitaban en el momento, son capaces de hacer un producto de calidad que les ha permitido tener pronto una estructura más potente económica e industrialmente saneada, que a su vez les permitirá hacer mejores cosas con los mismos equipos. Es decir, el mundo relacional informal, aunque en algunos casos se haya convertido en formal –como puede ser el caso de Gervasio Iglesias, que se ha afianzado como productor–, hace que el comportamiento y las formas de actuar lleven a una serie de éxitos y de procesos que permiten llegar a un buen producto espectacular, bien sea cinematográfico o teatral.

He hablado de la teoría de los equipos, que son bastante vulnerables porque los equipos están formados por personas. Y al ser vulnerables tiene que existir, por un lado, un objeto definido desde el principio para todos ellos, que todos crean en el proyecto, y que además exista un elemento aglutinador que evite desviaciones, evite egos, como sería la figura del agente, que ya hemos mencionado. Porque la teoría de los equipos depende mucho de la voluntad de las personas. Si creemos que la teoría del trabajo en equipo es ordeno y mando, se destruye el principio de la teoría. Para que los equipos funcionen tienen que ser competentes, con unas personas que combinen conocimientos, habilidades, práctica, motivación, valores éticos, aptitud y emociones. Aparte de saber elegir a los equipo y tener claro que deben estar formados por personas competentes, es importante poner al frente de esos equipos a personas con la capacidad de potenciar a los demás y no ser elementos conflictivos, sino que unan los procesos de creación y los procesos de producción. Porque producción es ordenar, es tener muchas cosas sueltas y

meterlas en una cajita de manera que funcionen y que encajen como antes he comentado. Para ordenar hay que tener la cabeza ordenada, pero luego hay personas que tienen la cabeza “desordenada” y son capaces de producir. Esto quiere decir que el orden no es taxativo, no tiene que ser siempre A, B y C, sino que viene gracias a ser capaz de, mezclando las propias realidades de cada uno –sea cine, sea teatro, sea dinero, sea lo que sea–, conseguir y tener fijo el objetivo final.

Esta definición que da Andrea Giráldez Hayes, muy aplicada ya a nuestro caso, me gusta mucho: ¿Qué significa ser competente? “Competente es alguien que se interesa por el mundo de la cultura y el arte, que tiene un sentido de identidad cultural a la vez que respeta las ideas y formas de expresión de otras culturas y que busca diferentes maneras de conectarse con las manifestaciones artísticas, ya sea como espectador o expresándose a través de ellas”. Esto, desde un punto de vista artístico y cultural, es lo que a mí me interesa. Y me parecen muy importantes los dos aspectos finales: que sea espectador o participante. Hace unos días vino una compañía de danza de Madrid a la Fundación, y me comentaban unos días después que tuvieron que suspender la función porque no había ido nadie, y yo le dije que, entre otras cosas, no habían ido ellos, los profesionales del sector. Es una lástima que la gente de la danza no asista a los espectáculos de danza. Esto pasa mucho en Sevilla. Que la propia gente del teatro no asiste a las obras de teatro. Solo asisten a las obras que les gustan; no son solidarios con nuestro propio oficio. Me dicen, “a Fulanito hay que verlo porque es muy bueno”, pero si ya lo has visto 15 veces, qué más te da, vete a ver a otro que no sabes si es bueno o malo. Nosotros tenemos también que funcionar como espectadores, no solamente de nuestros espectáculos, donde somos participantes, sino de los espectáculos de los demás, no solo por solidaridad, sino también porque podemos aprender.

¿Cuál son las implicaciones prácticas de la competencia? Saber conceptos, saber hacer, saber ser y pensar, tener aptitudes, querer hacer, tener motivación, utilizar estrategias, planificar y saber coordinar. Eso sería la competencia con implicaciones prácticas. Creo sinceramente que tiene que ser una de las preocupaciones de todos los profesionales, aplicable no solo a la producción sino a cualquier trabajo que se haga. Competencia es la forma en la que se combinan, mediante procesos cognitivos, los contenidos, las tareas y los contextos, lo que posibilitará que se haga la producción.

Yo tenía más contenido preparado, pero dada la hora, creo que podemos cortar aquí y hablamos. También quisiera mostraros algunos libros que me interesan sobre el tema de la producción. Si queréis que siga, yo sigo, porque como os habréis dado cuenta, no he hablado ni una palabra del presupuesto. Pero mi concepto de producción es un concepto más amplio e implica que

aquellos que nos dedicamos al mundo del espectáculo o de las artes escénicas tenemos que introducirnos dentro de ellas, y no podemos limitarnos a saber solamente la contabilidad y las últimas leyes, aunque de alguna manera en esas tres vertientes de la producción que os he comentado –técnica, económica y administrativa– se entiende que todo eso hay que conocerlo. Y es cierto que, dependiendo del tamaño del equipo, se podrá uno especializar en materia de derechos intelectuales de los artistas y otro en contabilidad, por ejemplo, pero creo que es algo mucho más anecdótico y puntual, pero no era mi intención hablaros de presupuestos, de gastos fijos y demás, aunque si queréis os cuento lo que me digáis.

Ustedes tienen la palabra.

Asistente 1: Me ha parecido muy interesante lo del papel del productor como amalgama. Y me parece importante que se haya enmarcado dentro de un contexto el papel del productor, es decir, que el papel del productor sea alguien que sepa de qué se está hablando dentro de su industria, que debe conocer su industria. Bajo su punto de vista, ¿cuál es el instrumento de trabajo del productor? Sí, ya sé que dijo el presupuesto, pero quisiera saber si hay otros instrumentos de trabajo.

Respuesta: Lo fundamental para mí, como antes he dicho, lo que me aguantó cuando empecé en el teatro universitario allá por el 72 o 73, es que me sentía útil y con voz en el equipo de producción. Por ejemplo, yo hablaba sobre el manierismo o sobre el renacimiento cuando estábamos hablando de eso, o hablaba sobre la música, poco porque siempre he tenido un oído frente del otro, pero sabía algo de los estilos de música... Siempre me ha gustado conocer los talleres y las tecnologías. De hecho, durante años, he asistido por todo el mundo a ferias de tecnología porque creía que eso también lo podía aportar. También tienes que tener una base mínima de legislación laboral, una base mínima de legislación mercantil, etcétera, porque siempre tienes que saber de qué estás hablando y con quién estás hablando. Hay una cosa que yo hacía mucho con Mediodía y que no le gustaba a la gente: que me ponía como secretario de producción, y lo que hacía era conseguir una lista de imprentas, conocer los talleres, dar una vuelta por los polígonos industriales para ver dónde podía conseguir material más barato... Siempre se ha dicho que un buen productor tiene que tener una buena agenda. Tanto es así, que a los productores de radio o de televisión se les valora únicamente por su agenda y por su conocimiento. En mi compañía, debido a las dificultades de la época y a que los principios profesionales son muy duros, yo era el que iba a los coloquios y a las promociones de la radio porque, salvo que la compañía estuviese de gira y entonces iban ellos in situ, no podíamos destinar fuerzas para eso. A los festivales nacionales e internacionales iba yo, y eso me per-

mitió tener una agenda importante. Para mí lo más importante es tener claro que eres parte del teatro, ni más ni menos importante que los demás, pero sabiendo que tu brillo es mínimo. Obviamente, si te rodeas de buenos actores y buenos directores, son ellos los que van a brillar. Conocer a mucha gente, moverte y todo eso puede ser gratificante: hacerte una foto con Fulanita... a mí nunca me ha interesado ese mundo y por eso tengo pocas fotos con gente, pero podría tener muchas. Pero eso te viene dado. Tienes que saber técnicas concretas porque las necesitas, no todo está en lo etéreo. Por ejemplo, hasta que nuestra compañía desapareció en los 80 y nos metimos en otros asuntos, nosotros hacíamos una producción cada dos años aproximadamente, dependiendo de cómo nos fuese. El resto del tiempo, teníamos que estar vendiéndola. Una parte pequeña del equipo, los actores y demás solo intervenían cuando había que representar porque era la forma de ingresos que teníamos, estaba ya pensando en qué hacer después. Yo tuve mucho peso en decisiones artísticas en dos o tres momentos de Mediodía porque las cosas nos habían ido muy mal, porque aunque habíamos hecho espectáculos de mucho éxito, habíamos perdido dinero. Y como teníamos que ganar dinero, hicimos otro espectáculo con un material que en teoría no era lo que estaba en boga en el momento, pero fue un éxito y donde casi todo lo que ingresábamos eran beneficios, con lo cual pagábamos la deuda anterior y todo el mundo podía cobrar lo suyo. Hay veces que esas decisiones las toma más el productor, teniendo que defender su decisión ante actores, directores... Nosotros acabamos un espectáculo de nueve actores y tuvimos que pasar a uno de dos. Decisiones como esa las pude tomar porque sabía de cuentas lo suficiente. Esa es la labor de productor que a mí me gusta y que a mí me interesa, lo cual no quiere decir que no tenga que existir una gente que está empezando y hace unas labores más pequeñas y va aprendiendo y subiendo, pero a mí nunca me hizo ilusión quedarme en contable.

Asistente 2: Has hecho mención a algunos libros que has traído, ¿nos puedes dar una bibliografía?

Respuesta: A mí por ejemplo me interesa mucho el sistema de producción americano, principalmente por cómo estructuran los anglosajones su propia realidad. En España, uno de los primeros libros sobre producción que tuvimos lo editó el Centro de Documentación Teatral de Andalucía: la traducción del libro “La producción teatral”, de Francis Reid. Creo que antes de ese, no había ningún libro de producción, o al menos con un título como ese. Los manuales norteamericanos, incluso más que los ingleses, son muy interesantes porque trabajan mucho con fichas de tareas cotidianas. En este tipo de libros, al final nos encontramos con una ficha con la que se

puede hacer los informes de los ensayos, o sea, la persona que está designada por la producción para controlar los ensayos y tomar nota de todas las necesidades, de vestuario, de luz, de escenario, de sonido, etcétera. Esto se lo pasa después al director y a los responsables técnicos. Hay fichas por función, para saber, por ejemplo, si ha ocurrido algún problema. Incluso hay fichas para las audiciones. Son manuales claros que dan mucha flexibilidad, y fáciles de entender y asumir para luego aplicarlos. Te permiten simplificar mucho el trabajo diario. Más tarde, cuando has adquirido experiencia, no te hacen falta, pero para empezar vienen estupendamente. En las escuelas se da algo, lo sé por mi hija, que lo estudió, aunque de forma más liviana. Hay que tener en cuenta que los anglosajones tienen figuras que nosotros no tenemos, como el *stage manager*, que en España se traduce como el regidor. Pero el regidor en nuestro país es una figura más técnica: entras tú, sales tú, sube la sexta vara, baja la tercera, etcétera. Luego tienen otras figuras alrededor del mundo del escenario que se coordinan y que son los que conforman los equipos de producción después, una vez que se han bajado a los niveles artísticos. En España, lo que conozco de producción en las escuelas... pero tampoco tengo mucho contacto con ellas porque no me ha interesado nunca y porque creo que uno de los grandes fallos de las escuelas, y no solo en lo concerniente a la producción, es que normalmente los profesores, por su propia estructura institucional, no pueden trabajar en el teatro. Y hay algunos que además no se han subido nunca a un escenario.

Asistente 3: En mi escuela, ningún profesor había hecho profesionalmente nada de lo que impartía. Como mucho uno o dos...

Respuesta: Uno o ninguno, más bien, pero es que en las escuelas de arte dramático es más duro. En un caso como el tuyo, en el Néstor Almendros, estás haciendo una educación de segundo grado y los profesores vienen a través de unas oposiciones y muchas veces no pueden desarrollar la actividad que imparten profesionalmente por incompatibilidades laborales, pero eso es un disparate de las instituciones de enseñanza en España, y después se nota.

Asistente 3: En otros países, los profesores de artes escénicas en general están obligados a hacer al menos un montaje al año para que no pierdan el contacto con el medio.

Respuesta: Y les es relativamente fácil conseguir una suspensión temporal del contrato una cesantía o como lo quieran llamar en cada sitio, porque eso al fin y al cabo beneficia a los alumnos.

Asistente 4: El debate es interesante. Yo soy uno de los profesores que está luchando siempre por el problema que tenemos con las administraciones. Precisamente hace quince días estaba en mi sindicato planteando cómo estaba el tema de la famosa “incompatibilidad” y los problemas que tuve para dirigir mi propio espectáculo. Yo decidí que mi vida se dedicaría al teatro y a la docencia. Y de pronto me encuentro con la dura realidad, y es que según la administración yo no puedo estar dado de alta, no puedo tener un contrato con ninguna compañía... Pero yo me pregunto, ¿cómo podría un cirujano operar si no ve un corazón en su vida? Mis alumnos pueden poner en duda que yo sepa o no de esto si resulta que solamente me dedico a hablar de la dirección escénica, que es lo mío. No obstante, yo lo acabo haciendo otras cosas: el sábado estreno una obra como actor, estoy preparando una obra como director...

Respuesta: Lo que pasa es que te la juegas

Asistente 4: Me la juego porque claro, ¿cómo facturo? Al final tenemos que encontrar a alguien que vaya a facturar por nosotros. Es complicado.

Respuesta: Si no te denuncian, no pasa nada, pero es ilegal y todo el mundo lo sabe.

Asistente 3: Y todo el mundo lo hace.

Respuesta: Bueno, todo el mundo lo hace... depende. Como se ponga tonto el director o la directora, no lo puedes hacer. Tiene que dar la llamada por respuesta.

Asistente 4: He estado ocho años en Asturias. El problema es que el director de la escuela, de una de las tres en las que estuve, me decía directamente que subirse a un escenario era incompatible con la ley del funcionario, y que así lo decía un documento firmado por mí y por la inspectora del centro. Al poco tiempo me destinaron a Andalucía. Y leí en prensa que una profesora del Conservatorio Superior de Música, no sé de qué ciudad, había sido suspendida de empleo y sueldo durante unos meses porque había dado un concierto de piano. Lo curioso es que la empresa que había contratado a la profesora/pianista era la Junta de Andalucía, la misma que se encargó después de suspenderla de empleo y sueldo. Decís que en el extranjero obligan a ejercer la profesión, y es que debería ser así en todos lados, porque es una cuestión de formación. A mí como profesor me dicen que me tengo que formar permanentemente, pero les da igual que el curso sea de macramé, de ganchillo, de lo que sea con tal de que sean unos créditos de formación y así me paguen un sexenio al cabo de seis años.

Asistente 2: ¿Eso pasa también con los profesores de Bellas Artes, que les prohíben pintar?

Respuesta: No, no. Incluso los de música tienen más flexibilidad que los de teatro.

Asistente 4: Aquí viene el tema producción, que es lo que yo me encuentro cuando empieza el curso y empiezo a impartir la asignatura de producción y gestión. Me encuentro con unos alumnos que se están formando en interpretación o en escenografía, aquí en Sevilla, y cuando empiezan a hablar de producción, sale a relucir la frase de siempre: “Yo quiero ser artista. A mí esto no me interesa lo más mínimo”.

Respuesta: Pero eso es por una deformación desde primero. El problema lo tiene el profesor ese que lo haya dicho al principio. Pero es que cualquier persona del mundo del espectáculo tiene que saber un mínimo de producción. No te digo que se tenga que saber las leyes sobre subvenciones de cabo a rabo, pero que tiene que saber un mínimo de producción o le va a ir mal.

Asistente 4: Eso es un problema desde el profesorado y los centros, y es un problema que pretenden haber solucionado ahora los planes de estudios. El profesorado intentamos luchar por todos los medios para que producción y gestión aparecieran como una materia. Y a la hora de repartir, acabas con cuatro créditos, de los sesenta que tiene la carrera, para una asignatura, que se suele poner en cuarto curso, de dos horas a la semana. Complicado de dar toda esa materia.

Asistente 5: El tema es que la producción no se puede aislar de todo lo demás, que es lo que hablábamos antes. Yo no entiendo como una persona puede pensar en escenografía si no tiene unas nociones básicas de producción, no sé cómo se puede hacer un diseño de elenco para un espectáculo sin una idea de producción. Al final es vital y va a repercutir directamente en cómo se organiza y cómo se diseña el espectáculo. Por lo tanto, la labor creativa está íntimamente ligada, y una producción creativa consigue un espectáculo creativo. Es lo que dices: si se aísla al final se convierte en contabilidad. Y estás haciendo que las compañías jóvenes que salen de las escuelas de arte dramático tengan una ingenuidad brutal a la calle, y creen que si son muchos amigos pueden construir algo, pero no tienen ni los medios ni los recursos.

Asistente 3: Y además es imposible, porque en el momento en el que quieres convertir una idea en un producto industrial, tú necesitas un soporte como

empresa o como autónomo, con lo cual tienes que saber de producción por narices.

Respuesta: Sin llegar siquiera hasta eso: uno necesita saber un mínimo de producción para saber si tienes que hacer un monólogo, un diálogo, una comedia, una tragedia, seis actores... es decir, para esos mínimos que son anteriores a si te organizas. Porque en teoría todos sabemos que todo cuesta dinero. ¡Mentira! Nadie sabe que todo vale dinero. Luego se sorprenden y preguntan si esto hay que pagarlo. ¡Claro que hay que pagarlo! Y eso se debería saber y no ser ciencia infusa. Una de las batallas en el mundo del espectáculo, más quizá en la parte de la gestión del espectáculo, es que no estamos inventando nada. Este libro, por ejemplo, que se llama "El teatro por dentro", de Eduardo Saco, se publicó en 1879. Os voy a leer el índice. Capítulo primero: empresario y formación. Capítulo segundo: las compañías. Capítulo tercero: la gente de la escena (el autor, el copista, el apuntador, los apuntes, sastres...). Capítulo cuarto: los autores. Capítulo quinto: la obra nueva. Capítulo sexto: el estreno. Capítulo séptimo: la crítica y los críticos. Capítulo octavo: la contaduría. Y capítulo noveno: los editores. Estamos hablando de un libro del mil ochocientos y pico. Cuando yo me remontaba al carro de Tespis, me refería ya a toda esa estructura. Por ejemplo, los corrales de comedia ya la tenían. No solamente se aprende producción en las cosas donde pone "producción". Uno de los sitios donde yo descubrí producción fue en el libro "El viaje entretenido", que trata sobre una gira de una compañía de cómicos de la legua por España en el siglo XVII. En el libro te cuentan cómo se organizaban, cómo cobraban y todo eso porque ese señor era un empresario, que contrataba a los otros actores y les tenía que pagar, y tenía que cobrar en cada pueblo, y pagar para actuar en la plaza y poder cobrar. Los corrales de comedia normalmente eran de los hospitales de sangre y eran la forma que tenían los hospitales de sacar dinero. Hablar de producción, de gestión, es hablar de nuestros ancestros, es hablar de nosotros, es hablar de nuestro oficio. Y si pensamos que este oficio lo hemos creado a raíz de las elecciones del 79, de fulanito que era no sé cuánto... No, no, nuestro oficio viene de antes. Y nuestro oficio tiene una gran parte de cara al público, que es la más brillante, pero para que exista esta tiene que haber una parte de atrás de la escena.

Asistente 5: Y es que no es solo esas estructuras a lo largo del tiempo. Si que las estructuras más actuales para montar un espectáculo, la producción tiene un lugar capital.

Respuesta: Fíjate tú que si en vez de las dos horas de los cuatro créditos se impartiese Historia del espectáculo a lo largo de la carrera y les vas metiendo todo eso, se darían cuenta de que es necesario en todo. Y no tendrías que

decir “producción” y que fueran ya con unas ideas preconcebidas y con el lápiz detrás de la oreja. Les hablas de los teatros de corte, de los teatros isabelinos, de cómo se ha organizado el mundo del espectáculo artísticamente, económicamente, funcionalmente, y de ahí va a devenir la producción como una cosa normal.

Asistente 1: Yo en escenografía sí que he dado hasta por qué puerta entraba el romano al coliseo. Pero compañeros míos no veían que estábamos tratando temas de producción desde primero, desde que nos plantean que tenemos que montar una escenografía para un espacio y nos ponemos a estudiar qué materiales usar, qué medidas hay disponibles...

Asistente 5: No son solo recursos económicos, son recursos personales e incluso la disponibilidad de a qué puedes acceder. Yo desde hace tiempo llevo montando un taller en la escuela de arquitectura, donde hay un grupo muy longevo de teatro y todos los años se produce un espectáculo. La producción es vital. Hay una persona que se encarga de coordinar y es la compañía, que son como 25 personas, la que desarrolla todos los talleres, de escenografía, de iluminación, de vestuario..., en paralelo y en mayo tienen cuatro funciones. Pero claro, incluso dentro de esos departamentos hay un diseño de producción pero no se hace como un trabajo aparte, se hace dentro de esos departamentos. No es solo lo económico. Si yo tengo 25 personas, tengo todo un mundo de posibilidades que recorrer, y eso es diseño de producción y es creativo, no es solo cuentas.

Asistente 6: Yo tuve la suerte de que seleccionaran mi compañía para trabajar en un proyecto de colaboración sobre teatro didáctico para niños. Fue un trabajo en equipo maravilloso, pero por ejemplo, hablando de escenografía como es tu caso, me montaron algo estupendo, pero casi necesitaba dos tráileres para mover eso. Y al final me salía más barato tirar esa escenografía y hacer una nueva que desplazarla con el espectáculo.

Asistente 5: Pero eso es un problema de diseño de producción.

Respuesta: Es que eso es un fallo desde el principio. Si tú vas a hacer un espectáculo que quieres que se mueva y has dicho como premisa básica que quieres que se mueva, y más en el teatro aficionado, no tiene sentido que la escenografía ocupe dos camiones. Eso es ganas de tirar el dinero.

Asistente 6: Creo que hay una parte real y práctica del proceso, que es llevar ese espectáculo a la calle, pero se quedan atrás muchos elementos en la parte teórica del proceso.

Asistente 5: Es lo que hablamos. La producción no es una cosa cerrada que haces tú en tu cuarto, donde haces las cuentas de lo que se han gastado los demás ni que tienes que decir tú te gastas esto y tú te gasta lo otro, aunque también lo incluye. La producción tiene además que anticiparse a un montón de cosas, prever lo que otros no prevén.

Respuesta: Es simplemente el ajuste de los medios personales, técnicos y demás con los objetivos. Todo lo demás que no sea ese ajusta de los medios, está mal hecho.

Asistente 5: Y cuando la figura de producción está en el equipo y en una relación fluida con él, llega un momento en que las alarmas saltan por un lado o por otro, pero no hay imprevistos.

Respuesta: Antes tú decías lo de los libros. Te voy a comentar un libro muy curioso. Se llama “¿El teatro en quiebra?”, cosa que parece modernísima, pero es del 49.

Asistente 7: ¿Cuál es el libro más reciente que has traído?

Respuesta: Pensando que ya teníais por aquí muchas cosas, me he traído ediciones argentinas y mejicanas, que son gente que ahora está escribiendo cosas más interesantes. Hay algo de Marisa León, que lleva algún tiempo de gira por España. O Gustavo Astral, de Buenos Aires. Hacen cosas muy pegadas al estilo americano, en Méjico sobre todo. Aquí imagino que tenéis algo de Miguel Ángel Martín y de algunos otros.

Asistente 2: ¿Y cuál es el que hoy por hoy consideras más interesante?

Respuesta: A mí me sigue interesando “Técnica teatral moderna”, de Hubert C. Heffner, Samuel Selden y Hunton L. D. Sellman, aunque tiene ya un tiempo, me sigue interesando como base de la producción, no por sus técnicas. Y me interesa también “Laboratorio de producción teatral. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos”, de Gustavo Schraier, donde se recogen también las funciones de la producción de forma muy parecida al libro norteamericano que os he enseñado. Me acuerdo de cuando empecé a hacer producción de presupuestos de teatro y no existía libro alguno en

el que poder apoyarme para aprender. Yo aprendí de los presupuestos de cine que se compraban en los estancos. Eran unos cuadernitos de treinta o cuarenta páginas donde hacer los presupuestos para el cine, cuadradito por cuadradito. Había un montón de partidas donde uno le ponía los precios y te salía el producto final. Tomando estos cuadernillos como base, me fabriqué uno para el teatro, donde tachaba todo lo que no me servía. ¿Qué me sirve? Pues actores, producción de escenografía, que en este caso era la dirección artística, giras y hoteles, salarios de cada uno... Al final lo acabé reduciendo a dos o tres hojillas. Así empecé a hacerme mis presupuestos. Eso mismo te lo hace ahora la Junta de Andalucía en el BOJA. Te dice cómo tienes que rellenar la plantilla y cómo organizarlo todo. Es muy sencillo.

Es un tema fundamental para mí del que no he hablado hasta ahora. Un productor, desde el punto de vista que yo le doy, que puedo estar equivocado, tiene que conocer las estructuras teatrales de los países de su entorno, es decir, del teatro que se hace en Europa. Y conocer un mínimo de política teatral, en el buen sentido de la palabra, no hablar de Podemos, del PSOE o del PP. Hablo de saber desde cuándo existen subvenciones en España, cómo se organizan en Francia o en Italia, y cuestiones similares. Hace dos o tres años, todos los partidos políticos decían lo mismo: hay que cambiar las subvenciones por capital riesgo. ¿Pero cómo voy a meter capital riesgo si el 80% de las empresas teatrales españolas, y más las andaluzas, son empresas en quiebra que no tienen ni un duro ni maquinaria ni nada? ¿De qué estamos hablando si casi todas son sociedades limitadas o sociedades anónimas sin capacidad de financiarse ni activos ni capacidad de crédito? Estos son los temas que para mí son fundamentales, los que ayudan a uno, al menos en mi caso concreto, a mantenerse en esta profesión. Que te sepas todos los artículos de la ley tal... a quien le gusta, le gusta, pero eso es más campo de abogados. No sé si vosotros sabéis que uno de los abogados más expertos que hemos tenido en España en todo lo referente al tema del espectáculo y en derecho a la propiedad intelectual era Fernando Vizcaíno Casas. No sé si os suena. Era además un escritor un poco facha, pero era el tío que más sabía sobre teatro. Vizcaíno Casas tenía un bufete especializado con todas las problemáticas del espectáculo. En España hay una ley del teatro del mil ochocientos y pico, que parece que nunca ha habido leyes, y eso habría que conocerlo. Desde una enseñanza reglada, podría ser hasta bonito. Las figuras del empresario del XVIII y del XIX... Y me viene a la cabeza también una tipología de empresario que se dio en España en el siglo XIX y que era muy divertido. Se llamaba el Caballo Blanco y era un empresario que montaba una compañía para queridas y para su lucimiento personal.

Asistente 6: O la historia de las óperas flamencas, un invento que hubo entre la segunda mitad del XIX y principios del XX, que surgió porque alguien se dio

cuenta que los establecimientos pequeños pagaban unos impuestos altísimos, así que llevó el flamenco a las plazas de toros y puso de moda la ópera flamenca.

Respuesta: Sí, fue por un tema de impuestos, creo que la ópera flamenca pagaba el 4 o el 5 % y los espectáculos de teatro pagaban el 12 %. Ha sido uno de los espectáculos con más éxito en España durante muchísimo tiempo. Las recaudaciones eran brutales. Aunque realmente con la ópera flamenca tenían éxito solo cinco o seis compañías, llenaban las plazas de toros. Ahí están figuras como el Niño de Marchena, que muchos dicen “eso no es flamenco”, pero llevaban a la Niña de los Peines y a otros cuantos y metían a 15.000 personas. Estas cosas tenemos que saberlas los que nos dedicamos al espectáculo y hay que tener claro que una cosa es que te guste todo lo que haces y otra cosa es pensar que lo que a ti no te guste no sea espectáculo.

Asistente 3: El problema con los productos comerciales está siempre presente en nuestras conversaciones. Por ejemplo, Torrente 5 me parece una mierda, pero es lo que vende ahora.

Respuesta: Sí, pero esa cuestión entraría dentro de la dinámica que te decía antes, la del apoyo público al mundo del espectáculo. Me parece un disparate que una película como Torrente 5 reciba dinero público cuando no lo necesita. Pero así es la legislación española. En Estados Unidos. Por ejemplo, a ninguna de las películas de las grandes productoras se les dan subvenciones porque no las necesitan. Esa es la responsabilidad pública de cómo se aplica el dinero. Y el que dice Torrente dice también Almodóvar; lo que hay que hacer es darles opciones a espectáculos de gente joven a gente que está empezando o arriesgando... y no a los mismos, pero esto ya es como el programa ese: hablar por hablar. El sistema de cine americano tiene una protección brutal a todas sus películas, lo que pasa es que unas son directas y otras son indirectas. El sistema de cine americano llegó a incluir en los planes Marshall una cláusula en la cual, los países beneficiados, no podían prohibir el cine americano en sus pantallas. Ellos, con la industria del entretenimiento y el espectáculo, saben que reciben más dinero que nadie en el mundo, aunque ya están comiéndole terreno desde China. En la República española hubo una ley de protección al cine español, pero se acabó la República y se acabó la ley. Muchas veces, cuando hablamos de estas cosas, a mí, que lo que me interesa es el mundo del espectáculo desde la perspectiva de la organización y la producción, me gustaría que todo esto fuese un elemento más, me da igual que se estudie en ciencias de la comunicación o en las escuelas de arte dramático, pero que se entienda que esto es parte de nuestra tradición.

25 años de autores teatrales andaluces en los escenarios

*Revista "Las puertas del drama". Número 34.
Madrid, 2009*

En el año que hemos consumido, 2008, hemos celebrado el treinta aniversario de la Constitución Española de 1978 –segunda gran Constitución del siglo XX–, que nos abrió las puertas al progreso económico y social más estable de todo el siglo y también al desarrollo de un anterior planteamiento político –las autonomías– que ha significado una gran influencia en el medio cultural, y en lo teatral en particular, y más, en lo que para los autores teatrales locales «vivos» ha supuesto en cuanto a su representación diaria en los escenarios españoles.

El teatro en España había estado –hoy sigue en cuantía menor pero importante–, marcado por un eje central –Madrid– y un epígono singular –Barcelona–; el nacimiento, puesta en marcha y consolidación de las autonomías ha dado un cierto respiro a esta directriz y dictado alguna que otra regla de juego diferenciada para los teatros y sus practicantes que se mueven en las periferias.

Las fechas significativas para la Andalucía actual van a ser varias, unas de carácter político y otras de carácter netamente cultural; es muy importante la creación del Ministerio de Cultura en 1977. Las de carácter político comienzan el 4 de diciembre de 1977 con una de las mayores manifestaciones que se habían realizado nunca en Andalucía –más de un millón de andaluces reclamando la autonomía–; 1978, con la aprobación del Gobierno central de la preautonomía, y la creación de la Junta de Andalucía, y en diciembre la firma del llamado Pacto de Antequera; 1979 tiene diferentes hitos importantes desde la doble perspectiva de lo político y lo cultural, como son las elecciones de los ayuntamientos democráticos, la redacción del Estatuto llamado de Carmona y la llegada de las primeras transferencias del Gobierno central

al ente preautonómico, que ya tenía consejero de Cultura –Fernando Arenas del Buey–; en 1980, la fecha mítica de todo el proceso es el 28-F, día del referéndum por la autonomía, con sus luces y sus sombras, que nos permitió llegar con soltura, en el verano de 1982, a las elecciones al gobierno de la Junta de Andalucía, que ganó, con mayoría absoluta, el PSOE de Andalucía; y, por último, agosto de 1984, en el que se da por finalizado todo el proceso de transferencias de las competencias del Gobierno central a la Comunidad Autónoma y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía tiene la competencia absoluta, según se recogía en su Estatuto, en lo que se refiere a las artes escénicas en Andalucía.

En 1982, la Junta de Andalucía, una vez ganadas las elecciones constituye su Gobierno y nombra al primer consejero de Cultura del ente autónomo –Rafael Román– y, todavía, con relativas competencias que se habían ido negociando y recibiendo, se crea una Dirección General de Promoción Cultural y se comienza a negociar las competencias de las artes escénicas. En 1984 se produce un cambio de gobierno autónomo y se reajusta la estructura de la Consejería de Cultura, para hacerla más permeable a la etapa final de negociaciones de transferencias; se crea la Dirección General de Música, Teatro y Cinematografía, que cierra el proceso de negociación con las direcciones generales correspondientes del Ministerio de Cultura, la cual diseña y pone en marcha lo que va a ser la nueva política teatral del gobierno autonómico.

En lo que se refiere a los autores teatrales contemporáneos andaluces, que hoy representan en nuestros escenarios, Andalucía ha seguido un desarrollo parecido al de otros territorios y es heredera de la forma de hacer teatro en todo el Estado, desde la posguerra española y más concretamente desde la década de los sesenta y los setenta. Por un lado, autores de trascendencia, limitada en lo personal, pero con gran empuje y preparación, que, como siempre, salían de las provincias a Madrid y, posteriormente, las formas de hacer de los grupos de cámara o de los teatros universitarios en la década de los cincuenta y primeros sesenta y, más adelante, la forma de entender el «oficio» del movimiento del teatro independiente. Esto da pie a la aparición de un grupo de autores, no muchos, que fueron estrenando –con dificultad, según iban escribiendo– en directa colaboración con los grupos, sometidos a un cierto deslumbramiento por el «teatro político» internacional, y a la creación colectiva.

Si consideramos que entre una generación y otra transcurren entre 20 y 25 años y que en España se ha dado en llamar, durante todo el siglo XX, a las generaciones como la de la Edad de Plata, la de la Guerra y Exilio, la de Posguerra, la del 68 o la del Teatro Independiente y la de la de la Transición –cuatro generaciones–, refiriéndonos a los años de nacimiento, y no de consolidación de su trabajo, podemos considerar que en esta época que analizamos hemos

tenido una cierta convivencia en los escenarios de representantes de todas ellas.

Es claro que de la primera generación hemos tenido autores en el exilio que vuelven para estas fechas, como Rafael Alberti o Álvaro Custodio –que realiza prácticamente su trabajo en México y vuelve a España a una labor más silenciosa en El Escorial–; otros, instalados en Madrid, que han permanecido en las carteleras durante más de cuatro décadas, como Enrique Llovet, José López Rubio y Víctor Catena (más empresario y director que autor) y autores nacidos en Andalucía que se han representado en nuestros escenarios pero que no volvieron del exilio, como José Ricardo Morales y José Antonio Rial, que se nacionalizaron chileno y venezolano, respectivamente.

De la segunda generación tendríamos autores de los llamados realistas, como José Martín Recuerda o Andrés Ruiz, autor que se forma en la emigración económica, no muy representado pero premiado, en 1986, con el Calderón de la Barca y, en 2001, con el Rojas Zorrilla de Toledo; otro exiliado, este por conflictos con la censura, es Agustín Gómez Arcos, que después de algún estreno en Madrid, en los primeros sesenta, marcha a París, donde desarrolla prácticamente toda su producción; José Luis Miranda Roldán, autor con una obra no muy extensa, pero representada y premiada con el Rojas Zorrilla, en 1987, el Tirso de Molina, en 1988, el Enrique Llovet, en 1993, y el Lope de Vega, en 1995; Fernando Quiñones, flamencólogo, poeta, novelista, letrista y adaptador de la novela “Legionaria”, para teatro, obra que más representaciones debe de llevar en cartel en los últimos veinticinco años; Miguel Romero Esteo; Salvador Távora; Antonio Gala; Jesús Campos; Alfonso Jiménez Romero, en estos años que contemplamos, comportándose más como autor local, al igual que Fernando Macías o Julio Martínez de Velasco. Integrantes de esta generación, en función del nacimiento, pero con una cierta distancia estarían los poetas Juan de Loxa y Pepe Heredia Maya, ambos colaboradores de Mario Maya en teatro flamenco; el novelista y cuentista infantil Antonio Rodríguez Almodóvar; los actores, directores, dramaturgos y autores: Pedro Álvarez-Ossorio y Jesús Domínguez; también debemos considerar a Rafael Portillo, autor de ámbito local, por su importancia en la formación y estudios del mundo del espectáculo.

Perteneciendo a la siguiente generación, nos vamos a encontrar a los autores que tienen sus comienzos a finales de los setenta y los ochenta y que su etapa de consolidación se da, generalmente, en los noventa. Dos escritores no específicamente teatrales, pero sí ligados al teatro, aunque de forma distinta, Ana Rossetti y Antonio Muñoz Molina, realizan una experiencia para el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en colaboración con el Teatro de la Zarzuela y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, en la Sala Olimpia, dos libretos de ópera con música de Manuel Balboa y José

García Román, respectivamente. Miguel Alarcón; Alfonso Zurro; Antonio Estrada; María Manuela Reina; Sara Molina, actriz, directora y dramaturga; Pepe Quero, actor y director; Mercedes León García; Santiago Escalante; Antonio Onetti; Mariló Seco Silva; Antonio Álamo; Juan García Larrondo. Un autor de ámbito local como Tomás Afán, actor, director y prolífico autor; y dos autores de un grupo consolidado como La Zaranda: Eusebio Calonge y Juan de la Zaranda, también la integran.

Respecto a la última generación del siglo, que ya va consolidándose, estrenando y recibiendo premios, han nacido todos en los setenta y, aunque son hijos de la Transición, han desarrollado su aprendizaje en la democracia y están viviendo los cambios últimos del teatro; pertenecen a ella: Dámaris Matos, accésit premio Miguel Romero Esteo 2000; Carmen Pombero, premio Martín Recuerda 2003, accésit Premio Internacional María Teresa León 2001 y 2003, accésit premio Miguel Romero Esteo 2001; Álex O'Dogherty, actor y músico; Gracia Morales, accésit premio Miguel Romero Esteo 1999 y 2001, premio Marqués de Bradomín 2000, premio nacional SGAE de Teatro 2008; Carlos Álvarez-Ossorio, autor y director; Francisco Jesús Becerra, premio Calderón de la Barca 2007; Javier Berger, premio Miguel Romero Esteo 1997 y premio Teatro Joven de Sevilla 2005; Antonio Hernández Centeno, premio Miguel Romero Esteo 1999; José Manuel Mora Ortiz; Juan Alberto Salvatierra, premio Miguel Romero Esteo 2002; Sergio Rubio, premio Miguel Romero Esteo 2001 y accésit 2000; Antonio Ullén Couso, Premio de Teatro Universidad de Sevilla 2005.

La práctica teatral de los autores en estos veinticinco años ha ido ligada, lógicamente, al desarrollo del «Teatro», que ha ido sufriendo transformaciones en el periodo, según se fueron consolidando los ayuntamientos democráticos del 1979, se fueron rehabilitando los teatros públicos, poniéndose en marcha los circuitos municipales y provinciales primero y los autonómicos y estatales posteriormente, en paralelo a la constitución de los centros dramáticos regionales (en nuestro caso el CAT, en 1988). Esto ha dado pie a mayor cantidad de puntos de actuación y, a su vez, a la aparición de mayor cantidad de grupos teatrales y autores, que muchas veces han ido velando armas en la colaboración con los mismos y de ahí decantándose los que, en menor cantidad, iban pasando al ámbito nacional. Por otro lado, la aparición de las televisiones autonómicas y la series españolas, en la última década, también ha permitido que muchos autores compatibilicen ambas dedicaciones. Otro hito importante que en Andalucía está permitiendo la aparición de nuevos autores y que su obra no quede en los cajones, es el trabajo de los grupos en las salas alternativas y las políticas de ayuda a la producción por parte de la Comunidad Autónoma.

Una interesante experiencia que de alguna manera resume la situación de convivencia que se ha dado en los escenarios, en los pasados veinticinco

años, de autores andaluces de las diferentes generaciones, fue la llevada a cabo por Alfonso Zurro en el año 2006 para celebrar el Día Mundial del Teatro en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, con alumnos y alumnas de interpretación, disciplina de la que es profesor: montó un espectáculo –lectura dramatizada– titulado 60 obras de un minuto de 60 autores andaluces, contando con obras de: Julio Martínez de Velasco, Salvador Távora, Jesús Campos, Antonio Onetti, Antonio Álamo, Juan Cobos Wilkins, Alfonso Zurro, Juan A. Salvatierra, Javier Berger, Carlos Álvarez-Ossorio, Jorge Sosa Reyes, Alex O'Dogherty, Mariló Seco, entre otros.

Para el rápido repaso a estos años he partido de varias premisas: una, que los autores estuviesen todavía en activo, otra que las funciones fuesen en el ámbito profesional y, por último, que se realizasen con cierta influencia como mínimo regional, con tendencia a nacional –salvo las excepciones que puntualmente cito–; por otro lado, se pueden ver dos conclusiones fáciles: una, cómo en las últimas décadas ha aumentado el número de autores y, dentro de esta, cómo según nos hemos ido acercando al final del siglo está aumentando el número de mujeres que se incorporan a la práctica autoral.

Ley de teatro vs. legislación teatral

Revista "Artescénicas". Número 4.
Madrid, 2016

Remontándonos al Imperio Romano, el teatro que en él se realizaba –*ludi scaenici*– estaba ordenado mediante la *Lex Roscia theatralis* del año 67 a.C. y sus posteriores enmiendas y ampliaciones recogidas en la *Lex Iulia theatralis* del 63 a. C, que siguieron vigentes hasta el siglo II d.C. Esta legislación básica podía ser complementada por leyes coloniales como la *Lex Ursonensis* del 44 a.C. de la colonia de Urso (Osuna); en ella se recogía el funcionamiento de la ciudad y se regulaba la obligación de los magistrados, *Dunviros* y ediles, de organizar los *ludi scaenici* en honor de los dioses de la Triada Capitolina. Los *Dunviros*, estaban obligados a costear juegos escénicos de cuatro días de duración, que se prolongarían la mayor parte del día. Cada uno de ellos debía gastar un mínimo de 2000 sesteracios de su dinero y una cantidad equivalente de los fondos públicos.

Las leyes pretendían organizar y también distribuir espacialmente (*caveas*) a los asistentes a los espectáculos según su condición social. El teatro no sobrevivió a la decadencia del Imperio romano y al crecimiento del cristianismo, que lo consideraba espectáculos paganos. Con la caída del Imperio, el teatro desaparece de occidente y habrá que esperar casi diez siglos para su recuperación.

Si bien hasta el siglo XV no podemos hablar propiamente de teatro, ya en el siglo XIII, y fijándonos exclusivamente en normativas como pueden ser Las Partidas de Alfonso X El Sabio, se citan a los antecesores de las gentes de teatro y las diferentes especialidades: trovadores, juglares, danzantes, representantes y menestriales, mimos y saltimbanquis. En el siglo XIV el rey Jaime II de Mallorca define, en sus *Leges Palatinae*, a los juglares como aquellos que

tienen por oficio alegrar a la gente. A mediados del siglo XV comienzan a encontrarse en algunos archivos municipales contratos de bailarines y juglares para que aparecieran en dramas sacros (1454).

En el siglo XVI las normativas, tanto de los municipios como de los órganos centrales, proliferan pues se desarrollan las compañías teatrales y, con el avance del siglo, nacen los corrales de comedias, lo cual va a generar una trama de intereses y responsabilidades que deben ser reguladas. Además de los locales públicos y populares, existían los Teatros de Palacio y los espacios de ventura. En lo que respecta a los siglos XVI hasta mediados del XX, incluido, explicitaré algunas normativas representativas, pues la cantidad y variedad de las existentes excedería de la longitud de un artículo como este.

En asuntos transversales, como la censura, citaré algunas normas que nos permitan ver algo de su evolución. En 1502, la censura previa de la que dependa o no la publicación del libro estuvo controlada bien por las audiencias de Valladolid o Granada o bien por los arzobispados de Toledo, Sevilla y Granada. En 1554 se centralizó en el Consejo Real. En 1725 Felipe V promulga su Real Cédula que recoge las condiciones con que, en adelante, se habrían de representar las comedias: debían ser previamente vistas, leídas, examinadas y aprobadas por el Ordinario para que así se eviten y no se representen las que tuvieran alguna cosa contraria a la decencia y modestia cristiana; y segundo que los bailes y sainetes que se representaran o cantaran fueran lícitos y honestos. La Real Orden del 17 de junio de 1797 señala que sería conveniente que las censuras de las obras no se limiten a las cosas opuestas a la fe católica, buenas costumbres y regalías de su majestad y contemplen las que previenen las leyes del reino. Las compañías teatrales van aumentando durante los siglos XVI y XVII y aunque tienen que tener aprobación de los Consejos del Reino su número es difícil de asegurar. A finales de 1598 el número de Compañías debían ser seis; en 1603 ocho; en 1615 el Consejo Real en sus autos recoge que no haya más que doce en todo el reino. En 1625 la Junta de Reformación, vinculada al Consejo de Castilla, acordaba que las compañías de cuarenta se reduzcan a doce; pero en julio de 1632, cuando iba a constituirse la fundación corporativa La Cofradía de la Novena (cofradía de actores), el número de compañías de las que se parte es de diecisiete. En los reglamentos de 1641 aparecen veintisiete. Basándonos en estos “bailes” y ante la realidad, al observar que la actividad teatral cubría prácticamente toda la geografía nacional (ciudades grandes y pequeñas e incluso los pequeños pueblos), es obvio que las compañías que podían satisfacer esa demanda eran más que las recogidas. Había, pues, varios tipos: “subsistía la costumbre de haber dos tipos de compañías: las de más rango y las de la legua de calidad inferior y confinadas por lo general a representaciones en los pueblos” (Varey, Londres1971).

Las actrices. Otro asunto importante a estudiar dentro de la normativa es la incorporación de la mujer al teatro, que ocurre durante los siglos XVI y XVII. La fecha de referencia oficial es el 17 de noviembre de 1587, cuando el Consejo de Castilla autoriza la presencia de actrices en los escenarios. Con este decreto se levanta la prohibición de la actuación de las mujeres en las tablas que entró en vigor el 6 de junio de 1586. No obstante, en 1596, el Consejo emitió de nuevo una orden por la que se prohibía la actuación de las actrices en los teatros madrileños, hecho que repitió en 1599, probablemente porque se había cumplido muy poco la anterior, ya que no conocemos un levantamiento de la prohibición entre una y otra. En 1600 el Consejo volvería a aprobar que las mujeres pudieran representar “andando en las compañías de las comedias con sus maridos o padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera”. La presencia de la mujer en la actividad teatral se va consolidando con el siglo XVII, no solo ya como actriz sino como empresaria o autora, y se incrementa con el pasar del mismo; en paralelo al desarrollo de lo que podríamos llamar “teatros comerciales” y a su consolidación desde el primer tercio del siglo XVII hasta el final del mismo.

Durante el siglo XVII se dan diferentes suspensiones temporales de las comedias o cierres de teatros: en 1620 se establecieron unos impuestos elevadísimos a los teatros de Madrid, cuatro de los seis teatros cerraron sus puertas y de los otros dos, el del Príncipe y el de la Cruz, tuvo que hacerse cargo el Ayuntamiento para evitar su cierre. En 1646, mediante Decreto Real, se suspenden las comedias hasta 1650. En septiembre de 1665 se suspenden otra vez por la muerte de Felipe IV y se vuelven a aprobar en noviembre de 1666, mediante decreto de la Reina Gobernadora. Lo mismo vuelve a suceder en 1682 por causa de la peste.

Entre los siglos del XVI al XVIII se producen diferentes controversias sobre la licitud del teatro, que nos pueden llevar a confusión pues no parten del concepto normativo desde la perspectiva civil, sino desde el punto de vista religioso. En el siglo XVIII se citan reglamentos o normas de reforma de los teatros, pero se están refiriendo más a reformas morales o artísticas que organizativas. Jovellanos, en su “Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos” de 1790, decía que “el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos [...] La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena”.

Del siglo XVI al XVIII se produce un aumento de aprobación de normativas legales del Reino, pasando de cinco en el XVI, a veintitrés en el XVII y cerca de sesenta en el XVIII (Cotarelo y Mori, Madrid 1904) En los teatros de Madrid vemos normativas que suben “la sisa” (impuestos), otras que afectan al com-

portamiento del público (orden, atuendos, silbidos, gritos...) y en los últimos años más de siete repercuten en el precio de las entradas. No es raro, por tanto, que termine el siglo con una Real Orden de 25 de abril sobre ayuda de costa a los actores aplicándose al fondo para jubilados y viudas y reintegro de cantidades a los mismos por las medias partes no percibidas.

El siglo XIX nos va plantear como novedad importante la aparición del nuevo concepto del edificio teatral, el desarrollo de las artes colaterales como la pintura escénica, la iluminación, el vestuario, la seguridad en los espectáculos, el nuevo concepto de empresario, la mayor profesionalización del actor... En lo normativo, los nuevos usos y costumbres se van a ver recogidos en una teoría general sobre reforma de los teatros que va tener diferentes hitos; el primero de ellos con la figura de la R.O. de 14 de enero de 1806 que da poder a la Junta de Teatros y extiende su competencia a todos los teatros del reino en lo referido a su organización y reforma. El 15 de marzo se firma, mediante R.O., el reglamento para el arreglo de teatros y compañías cómicas de las diferentes provincias. El segundo hito nos lo marca la R.O. de 17 diciembre por la que se mandaba que vuelvan al Ayuntamiento de Madrid la dirección de los teatros y en 1807 el Reglamento General para la dirección y reforma de los teatros, dividido en dos títulos: primero dirección y reforma; y segundo de la recaudación y su distribución. El tercer hito, lo marca el R.D. de los Teatros del Reino y el Reglamento del Teatro Español, establecidos por el gobierno de Isabel II en 1849. Se presentan en una sola pieza pero con articulado separado. Con el segundo, el gobierno transformó el antiguo teatro del Príncipe en Teatro Español, teatro nacional en aquel entonces. Dichos decretos fomentaron de manera importante la práctica y la industria teatral en toda España. El R.D. de 28 de julio de 1852 derogó al de 1849 y, continuando con la reforma, profundizó más en los teatros de provincia. Entre 1850 y 1862 se firmaron convenios para asegurar el derecho de la propiedad intelectual y artística con Francia, Inglaterra, Bélgica, Cerdeña, Portugal y Países Bajos.

El siglo XX es un periodo convulso en política, economía y sociedad. Desde las normativas teatrales, tiene gran importancia la fecha del 31 de marzo de 1900, pues se crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes mediante la Ley de presupuestos, y este en tres R.O. (1901, 1911 y 1915) completa el paquete organizativo del Teatro Real. En 1908 se presenta una proposición de ley para que el Teatro Español se convierta en Teatro Nacional, siguiendo el modelo de la Comedia Francesa. El 30 de marzo de 1909 se publica dicha ley, el 3 de octubre de 1910 se aprueba el Reglamento mediante R.O. que se publica el 9.

El periodo de la II República tenemos que subdividirlo en dos, desde la perspectiva normativa, el de la República Española y el de la Generalitat republicana. Hay que destacar el Patronato de Misiones Pedagógicas creadas por decreto de 29 de mayo de 1931, uno de cuyos objetivos era la difusión del

teatro y contó con el Coro y Teatro del pueblo y el guiñol Retablo de Fantoches. Pronto se pone en marcha La Barraca, que inició sus actuaciones en el verano de 1932 –proyecto de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH), pero que contó muy pronto con el apoyo económico del ministerio–. El 21 de julio de 1931 se creó por Decreto la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Mediante Ley de 27 de agosto de 1932 se creó el Consejo Nacional de Cultura, con una sección que entre otras cosas se ocupaba del teatro. Por Decreto de 22 de agosto de 1937 se crea el Consejo Central de Teatro.

En lo que se refiere a la Generalitat republicana, su Conselleria de Cultura publicó entre 1931 y 1939 más de noventa normas diferentes (Coca, Gallén y Vázquez, Barcelona 1982) entre las que cabe destacar la creación del Consell de Cultura (9 de junio de 1931); el Comité de Teatro (enero de 1932); la Comisaría de espectáculos de Cataluña (26 de julio de 1936); la conversión del Liceo en Teatro Nacional de Cataluña (27 de julio); y la publicación de los Estatutos de la Federación Catalana de sociedades de Teatro Amateur (27 de septiembre de 1937).

Y para terminar, sin profundizar en ello, podemos decir que en los últimos setenta años han existido diferentes proyectos que en su mayoría no han llegado a cuajar en leyes:

- Esquema para una ley de Teatro del Ministerio de Información y Turismo (1967).
- Texto base para una ley de Teatro, entregado a la Ministra de Cultura (Abril de 1982).
- Dos proyectos catalanes: Documents d'estudi sobre l'ordenació del teatre a Catalunya y Projecte de Política Teatral del PSUC (1978).
- Bases para un proyecto de Ley del Teatro, ADE (2006).
- Una proposición no de ley para su estudio relativa a la necesaria aprobación de un proyecto de ley del Teatro que dinamice el sector (2007).
- Propuesta de Ley de Artes escénicas, Asociación Cultural Amigos de la Danza Terpsícore (mayo 2007).
- Manifiesto Por una Ley de Artes Escénicas (julio 2008).
- Presupuestos por programas y memoria de objetivos (tomo XIV, sección 24– Ministerio de Cultura): “Otra de las prioridades de este programa es la elaboración de la Ley de las Artes Escénicas y Musicales y el desarrollo de los planes generales de teatro, música y danza”. (2009)
- Diari Oficial de la Comunitat Valenciana 14/2/2007 y el BOE 23/3/2007 se publica y entra en vigor la Ley 7/2007, de 9 febrero: “Normas reguladoras de Ordenación del Teatro y de la Danza”.

- Castilla y León: mediante un artículo en el elnortedecastilla.es, el 28/3/2008, nos enteramos por la Consejera de Cultura que “será la primera que regule la situación de las artes escénicas por ley”. Se encarga un anteproyecto a una empresa así como por otro titular (noticiascastillayleon.com, 17/6/2013) conocemos que La Junta renuncia definitivamente a la Ley de Artes Escénicas.
- Y por último, las Comunidades Autónomas de Andalucía y Extremadura han puesto en marcha durante el pasado año 2015 un proceso para la elaboración de una ley; y en Galicia, diferentes sectores de las artes escénicas registraron en el Parlamento Galego el pasado mes de abril un anteproyecto de Ley.

El teatro en Andalucía hoy

*Revista "Don Galán. Revista audiovisual de investigación teatral".
Número 2, Madrid, 2012*

1. Introducción

Por una serie de vicisitudes, que no vienen al caso, el proceso de "construcción/redacción" del artículo se ha alargado en demasía y, lógicamente, en este proceso en el que lo he ido pensando y posteriormente redactando, abandonando y retomando, el tiempo ha seguido su curso. Hasta aquí todo es normal, ya que esto sucede con los procesos de cualquier reflexión. ¿Qué me llama la atención de ese suceder en el tiempo para que tenga que reseñarlo? Quizás que desde lo personal voy sintiendo como si el concepto del "tiempo" también me ha cambiado y veo que todo sucede con una cadencia diferente a la que estábamos acostumbrados: la repetición ya no se sucede regularmente, sino que los impulsos, tanto internos como externos, además de mover "la realidad" están haciendo que las ópticas de analizarla dependan mucho del estado de ánimo y frialdad con que cada uno pueda enfrentarse a "este nuestro tiempo".

Planteándome la situación del teatro andaluz¹ hoy, la primera idea que se me viene a la cabeza –sobre todo si la pretendo dar desde una perspectiva artística– es que está mejor que nunca. Pero ¿es verdad? ¿Es lógico decirlo? A

¹ En el artículo me refiero indistintamente a teatro andaluz, teatro en Andalucía o teatro desde Andalucía; sin querer plantear el debate sobre lo que pudiera significar una adjetivación concreta ni cuestionar, en este momento, lo que José A. Sedeño explicita en su artículo Notas sobre el teatro andaluz de creación publicado en Artea: "Las bases del nuevo teatro andaluz parten de los elementos de la cultura popular y poseen una fuerte carga ideológica. Andalucía comienza a tomar conciencia de su propia identidad en el calor de la lucha política contra un franquismo que desprecia lo andaluz, al mismo tiempo que lo manipula como un conjunto

diario vamos viendo las dificultades que están pasando muchos de los que se dedican a él desde prácticamente todos los campos de esta actividad –no por sequedad de sus fuentes creativas–, y a la vez, cómo van desapareciendo, en el fragor del día a día, diferentes colectivos que no pueden enfrentar su faceta creativa a un público que es su destinatario principal y que lo sustenta, ya sea por la no consolidación de ese público o por lo más simple, no poder acceder a él por la inexistencia de oportunidades –con la contradicción añadida de la existencia de más de doscientos espacios escénicos en Andalucía levantados en los últimos veinticinco años con dinero público– o por la dificultad de llegar, físicamente, a la audiencia, al no tener ya ninguna capacidad de supervivencia.

Siempre hemos comentado que el teatro se debe basar en la realidad social en la que está inscrito. Normalmente nos referíamos a la visión que debe tener el autor/dramaturgo para poder poner en pie un texto que “enganchase” con el público y le diese más credibilidad a la comedia. En estos momentos eso es necesario, pero además toda la actividad de “la familia teatral” tiene que sustentarse en esa realidad para poder afrontar los cambios que se están produciendo –bastante diferentes a los que hemos ido sufriendo en los más de treinta años de período democrático–. También el teatro debe de responder al entorno económico en el que está inscrito y en el cual debe poder materializarse.

Para poder dar una mirada sobre el teatro en Andalucía hoy, tenemos que analizarlo desde dos puntos básicos del fenómeno: uno, desde la oferta teatral, considerándola desde la creación (autores en su más amplio sentido) y la acción (compañías y asociaciones); dos, desde la demanda teatral, partiendo desde la compleja unión de organizadores y público. Como elemento soporte de las dos visiones del análisis está la realidad infraestructural existente, bien sea de carácter material (espacios susceptibles para poder realizar la acción) o con una consideración más inmaterial, como podrían ser los festivales, concursos literarios, etc.

2. La oferta teatral

2.1. Autores

Para comenzar, en el campo de la oferta podríamos citar una entradilla de la prensa de Madrid, hace prácticamente un año, con motivo del estreno de

de tópicos que oculta y distorsionan la auténtica imagen de nuestra tierra”. En dicho escrito el autor agrupa a los autores que han desarrollado su trabajo en ese tiempo en tres generaciones (Salvador Távora, Paco Sánchez y Alfonso Zurro; Ricardo Iniesta, Sara Molina y Emilio Goyanes; Thomé Araujo, Ángel Calvente y Pepe Quero); dichos autores planean por el escrito, pues forman parte ineludible del teatro que se desarrolla en Andalucía en todos estos años y además todos siguen en “espléndida” fase de expansión y creatividad.

la obra NN12 de la autora Gracia Morales: “Andalucía tiene un gran hervor teatral con multitud de grupos de todo tipo y con lo que se ha dado en llamar ‘nueva dramaturgia’...”.

Si escogemos para la revisión del momento creativo de nuestro teatro un período cercano, los últimos cuatro o cinco años, vemos cómo en todas las variables a considerar dentro de las actividades, sean de festivales, premios o cualquier otro reconocimiento de carácter creativo, a nivel nacional, hay representantes del teatro andaluz –vamos a obviar las mismas en Andalucía, pues parece lógica la relevancia de nuestros creadores, en este ámbito, en función de un carácter más beneficioso e incluso a veces único–.

En lo que a los autores se refiere, y comenzando por un reconocimiento, importante, como es el Premio Nacional de Literatura Dramática, han sido premiados en el 2008 Miguel Romero (García Esteo, natural de Montoro (Córdoba), aunque ha residido la mayor parte de su vida en Málaga, por Pontifical, y en el 2009, Paco Bezerra (Francisco Jesús Becerra Rodríguez), natural de Almería, por la obra Dentro de la tierra. Este autor ya había recibido en el 2007 el Premio Calderón de la Barca otorgado por el Ministerio de Cultura para autores noveles. Gracia Morales, natural de Motril (Granada), en 2008 recibió el XVII Premio SGAE de Teatro por su obra NN12, y en 2011 el XII Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil por su obra De Aventuras.

Entre los autores/as andaluces con cierto recorrido en el panorama español –además de los citados–, nos encontramos a representantes de diferentes generaciones, muchos con premios nacionales o autonómicos en otros años, como pueden ser: Jesús Campos, Alfonso Zurro, Antonio Estrada, María Manuela Reina, Mercedes León, Antonio Onetti; Marilo Seco, Antonio Álamo, Juan García Larrondo, Dámaris Martos, Carmen Pombero, Carlos Álvarez-Ossorio, Javier Berger, Antonio Hernández Centeno, José Manuel Mora Ortiz, Juan Alberto Salvatierra, Sergio Rubio, Antonio Ullén Couso, Antonio Raposo Hidalgo, Antonio Rincón-Cano, etc.

2.2. Andaluces galardonados

También en el sector de creadores, pero desde la perspectiva de las compañías o en algunas de las actividades que componen la cadena de valor del espectáculo teatral (creación, producción y difusión) tenemos diversos reconocimientos en los últimos años.

En lo que respecta a los Premios Nacionales de Teatro, lo han recibido en los últimos años Atalaya– TNT (Sevilla) en el 2008, La Zaranda (Jerez– Cádiz) en el 2010 y en el 2011 La Rous (Granada) el Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia.

Con respecto a otro premio de ámbito nacional y con gran difusión y repercusión, en función de que son votados por los miembros de la “profesión teatral”, me refiero a los Max de la Fundación de Autor, han sido finalistas diferentes miembros del colectivo teatral andaluz en los pasados años. Los finalistas de los años de referencia han sido componentes de dos de las compañías en alza de la Andalucía oriental, la granadina Laví e Bel y la malagueña El Espejo Negro. En 2009 Laví e Bel recibió el Premio Max al mejor espectáculo musical por Cabaret Líquido y en 2012 Premio Max a la dirección musical por La Barraca del Zurdo. La Compañía El espejo Negro ha conseguido en 2012 el Premio Max al mejor espectáculo infantil por la obra “El fantástico viaje de Jonás el espermatozoide”, ya había recibido otro en 2009 por “Un Piojo llamado Matías”.

En distintas ediciones de los premios de la Asociación de Directores de Escena, ADE, también de ámbito nacional, han quedado finalistas en las diferentes secciones directores como Alfonso Zurro, por “El Monte del Olvido”; Paco de la Zaranda, por “Futuros difuntos”; Emilio Goyanes, por “Cabaret Líquido”, o Juan Ruesga, que ha recibido el Premio Joseph Caudí de Escenografía en el 2008, por la obra “Ariadna”, de la compañía Atalaya.

Unida a premios pero fundamentalmente a una gran singularidad, tanto desde el proceso como por el resultado final, fue la producción del Territorio de los Nuevos tiempos TNT (fundado por Ricardo Iniesta en 1994) de la obra “La Casa de Bernarda Alba”, dirigida por Pepa Gamboa, con interpretación de gitanas de un núcleo chabolista de El Vacie (Sevilla) y estrenada en su sala de Pino Montano en Octubre de 2009. Pepa Gamboa recibió el premio Clara Campoamor el 8 de marzo de 2010, y el 8 de abril, Día Mundial gitano, el Instituto de Cultura Gitana le hizo entrega del Premio de la Concordia. Con motivo de su estreno en ese año en el Teatro Español de Madrid, el crítico de teatro del periódico El Mundo, Javier Villán, decía: “Han revolucionado el panorama teatral de Sevilla y de España, por lo insólito de la apuesta y por el espíritu lorquiano. Un desenlace de una belleza inusitada”.

También con producciones singulares tenemos a la compañía granadina Et-cétera, con ejemplos como la ópera “El Retablo de Maese Pedro”, de Manuel de Falla, realizada en coproducción con el Teatro Liceo de Barcelona, Teatro Real de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Calderón de Valladolid, Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO), Fundación Ópera de Oviedo y la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Dicha obra fue estrenada en el Teatro del Liceo de Barcelona en octubre de 2009.

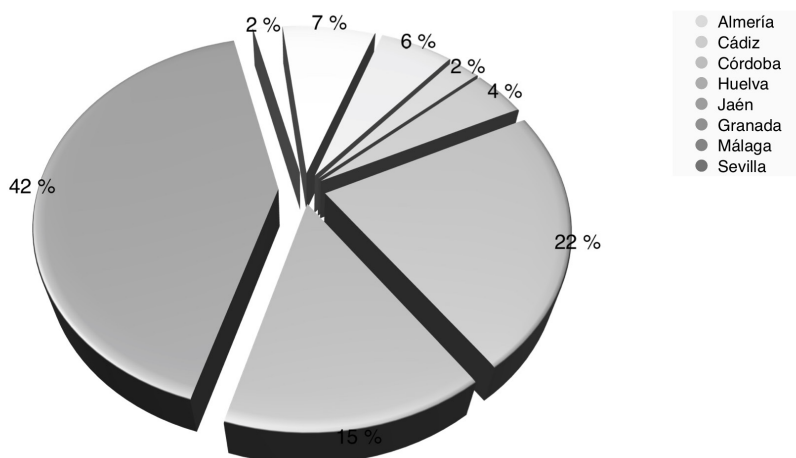
Dentro de los premios que se conceden en diferentes festivales, ferias o certámenes, como la Feria Europea de Teatro para Niños y Niñas de Gijón (FE-TEN), la Feria de las Artes Escénicas de Huesca, el Festival de Tolosa u otras

similares de ámbito nacional o internacional, es normal encontrarnos a compañías andaluzas que son finalistas o quedan ganadoras en las diferentes especialidades.

La Rous recibió en 2009 en FETEN el premio al mejor espectáculo por la obra “La Casa del Abuelo”, y en 2011, el mismo premio con la obra “El refugio”. En el año 2011, Ángel Caliente, del Espejo Negro, recibe el premio FETEN a la mejor dirección por la obra “El fantástico viaje de Jonás el espermatozoide”. Dicha compañía había recibido en la 20ª Fira de Titelles de Lleida’09 los Premios Drac D’Or a la mejor dramaturgia y al mejor espectáculo infantil; también en el mismo año, en la 25ª Mostra Internacional de Titelles a la Vall d’Albaida, el premio al mejor espectáculo para adultos por la obra “Es-puto Cabaret”. La Compañía sevillana Teatro Buho-Maravillas recibió en 2008 el premio al mejor espectáculo para niños en el Festival de Tolosa por la obra “Los Músicos de Brenes”. La compañía granadina Histrión consiguió en la Feria de Huesca de 2010 el premio al mejor espectáculo en gira por la obra “Del maravilloso mundo de los animales los corderos”.

2.3. Las compañías

Siguiendo con la misma línea de la oferta, nos tocaría hablar ahora de las compañías existentes en Andalucía. Según el estudio La profesión en las Artes Escénicas: realidades y necesidades. Un estudio sobre las ocupaciones y formación de sus profesionales. Perspectivas de futuro, realizado recientemente por la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía (ACTA) para el Servicio Andaluz de Empleo de la Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía, el número de compañías de Artes Escénicas es de 307 y su distribución porcentual por provincias es la siguiente:



En este estudio se integran, por un lado, exclusivamente las compañías teatrales profesionales, con estructura empresarial en cualquiera de sus modalidades y, por el otro, las de danza y circo, que representan un porcentaje pequeño dentro de las artes escénicas andaluzas.

Según los datos del CDT, perteneciente al INAEM, existen en España 3370 compañías teatrales, de las cuales en Andalucía se registran 396 (11,7%) y 356 empresas de servicios (vestuario, iluminación, prensa, decorados...), de las cuales 28 están ubicadas en Andalucía (7,8%).

Ricardo Iniesta, en una entrevista con El País (edición Andalucía) el pasado marzo, respondía a la pregunta de cómo estaba la profesión en Andalucía: “Hace tres años, cuando salíamos de la comunidad o en otros países, ponían como ejemplo la calidad del teatro andaluz: La Zaranda, Los Ulen, La Imperdible, Teatro del Velador o Espejo Negro, por citar unas cuantas. Sin embargo, en 2010 habían desaparecido casi un tercio de las compañías andaluzas, y lo peor es que la lista de bajas es ahora mucho mayor y sigue aumentando”.

2.4. Los espacios escénicos

Uno de los soportes básicos de la oferta es la infraestructura, lugar fundamental por el que se canaliza la demanda y, dentro de ella, fundamentalmente los espacios escénicos. Según las Estadísticas Culturales/Artes Escénicas. Consejería de Cultura (2009):

Espacios escénicos estables teatrales en Andalucía (2006-2009)	
2006	162
2007	200
2008	175
2009	184

A partir de las Estadísticas del Ministerio de Cultura, con la aportación de datos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y con una cierta elaboración, los Espacios escénicos estables teatrales se encuentran distribuidos por comunidad de la siguiente manera:

Año	2006	2007	2008	2009	2010
Andalucía	168	200	175	184	187
Cataluña	370	381	374	372	375
C. Madrid	227	237	242	244	244
C. Valenciana	142	142	143	149	149

La titularidad de los espacios escénicos andaluces es fundamentalmente pública, aunque sabemos que algunos teatros son de órdenes religiosas (tradicionalmente los Salesianos), otros de Obras Culturales de Cajas de Ahorro y, los menos, de empresas o asociaciones totalmente privadas.

Espacios escénicos estables teatrales en Andalucía por Titularidad (%) (2008)		
Titularidad pública	Titularidad privada	Mixta/no consta
87,5%	12,5%	–

2.5. *Los festivales*

Hemos considerado que los festivales forman parte de la estructura soporte de la actividad teatral. Al sernos difícil de particularizar, en función de las fuentes a las que hemos tenido acceso, vamos a tener en cuenta aquellos vinculados a las diferentes variantes de artes escénicas. Sin contemplar los de flamenco, según la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, el número total de festivales asciende a 195. A partir de las estadísticas del Ministerio de Cultura y con una cierta reelaboración, podríamos hacer una comparativa del número de festivales en España y su distribución por comunidades.

Año	2006	2007	2008	2009
Total	848	834	858	899
Andalucía	156	148	149	153
Cataluña	117	115	124	130
C. Madrid	128	121	130	138
C. Valenciana	80	77	76	84

Al ser los datos uniformes de esta última fecha, hoy ya lejana por la realidad actual –aunque normal en estadística–, podríamos considerar que los datos habrán sufrido una tendencia a la baja.

2.6. *Los premios*

Los premios literarios de las artes escénicas, básicamente teatro, serían otra de las estructuras soporte de la actividad teatral. El número de los convocados por provincia son:

Almería	2
Cádiz	2
Córdoba	2
Granada	5
Huelva	3
Jaén	1
Málaga	2
Sevilla	14

Habría que hacer una matización parecida al apartado anterior, con más énfasis si cabe, pues prácticamente todos los premios son puestos en marcha por diferentes ayuntamientos de nuestra comunidad y, conociendo las dificultades que están pasando, habría que hacer un recuento a final de año de cómo ha sido la realidad ya finalizado el tiempo de convocatoria.

2.7. Producciones andaluzas

Una parte importante de la oferta son las producciones que se realizan en Andalucía. Las de fuera, aunque también participan del mercado existente, funcionan sujetas a otros criterios territoriales y, en lo que respecta al INAEM, están más o menos acotados sus destinatarios.

La crisis económica que nos afecta desde 2008 ha sorprendido al sector andaluz de las artes escénicas en pleno proceso de consolidación y con una dependencia grande de todo su proceso de las diferentes administraciones públicas –en mayor porcentaje en la distribución que en la producción–. Es un sector empresarial aún no suficientemente maduro como para poder prescindir de la intervención financiera pública y, por otro lado (viendo las experiencias de los países de nuestro entorno cultural), tampoco parece que sea posible.

La estructura empresarial del sector de las artes escénicas en Andalucía es, al igual que en otros sectores creativos, muy atomizada. Prácticamente todas las empresas son micropymes, lo cual tampoco es “raro”, pues el 80% del empresariado español está compuesto por pymes o micropymes.

Según el estudio realizado por ACTA para la Consejería de Empleo (ya citado), el número de empresas existentes es de 307, de las cuales 250 estarían en activo. Este número de empresas, añadido a las dificultades de la distribución y la existencia anual, todavía, de convocatorias de ayuda a la producción por las administraciones central y autonómica, hace que se pueda hablar de

una sobreproducción de espectáculos², con ciclos menores de explotación y amortización del producto/espectáculo, lo que hace que las empresas se descapitalicen y tiendan a la desaparición.

3. La demanda

Una vez analizada la oferta en sus diferentes variables y las infraestructuras, nos toca reflexionar desde la demanda, con la doble interpretación que le pueden dar los “hacedores” de teatro en sus diferentes modalidades: por un lado, el público –último destinatario del trabajo– y, por otro, los organizadores de las funciones, fundamentalmente en función de la propiedad de los espacios que ya hemos apuntado, las administraciones locales. Ahora bien, al referirnos a todo el sector teatral, hay que tener en cuenta que las compañías de servicios teatrales, los demandantes, muchas veces son las compañías productoras.

3.1. El público

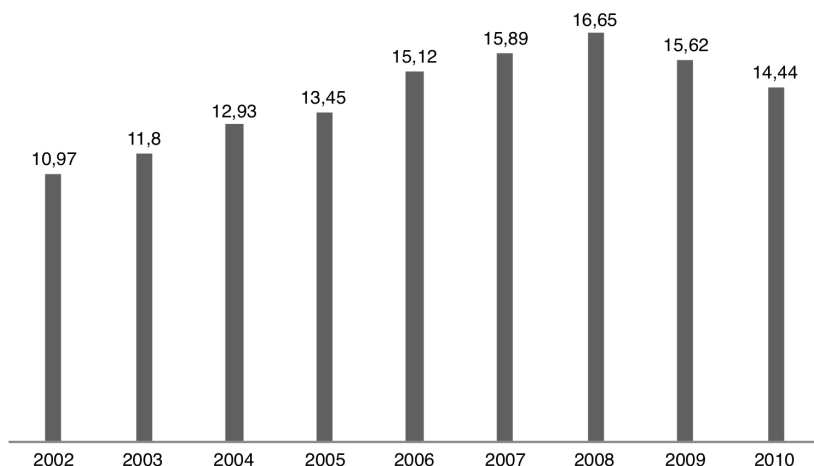
Si comenzamos por el público y usamos el último estudio de la Fundación de Autor, Anuario SGAE 2011, vemos que las cifras van en descenso, llegando a niveles intermedios entre 2005 y 2006.

En cuanto a los espectadores, en 2010 se produjo una caída respecto a 2009 del 7,5% (1.175.701 espectadores menos). Por comunidades autónomas, Madrid representa el 28,1% del total y Cataluña el 19,4%, lo que supone, entre estas dos comunidades, el 47,5% del conjunto de espectadores. Les siguen la Comunidad Valenciana (8,3%), País Vasco (7,9%) y Andalucía (7,6%).

Los datos anteriores nos los confirman, con ligeras variantes, tanto el estudio sobre Hábitos y Consumos Culturales de los Andaluces (HABICU 2010) realizado por el Instituto de Estudios Sociales Avanzados (IESA del CSIC en Córdoba), como la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2010-2011 del Ministerio de Cultura. Según dicha encuesta, el porcentaje de personas que han asistido al teatro en el último año ha sido del 11%, con mayoría de mujeres sobre hombres; de los cuales el 16,8% lo ha hecho de

² Si utilizamos otro estudio, ACTA informe 2010, en el cual se nos dice que la media de espectáculos producidos en el año ha sido de 1,32 por compañía (en base a su investigación que contempla exclusivamente a las 52 empresas de la Asociación, que por otro lado son las que realizan generalmente el mayor número de actuaciones y diferentes tipo de actividades teatrales en nuestra Comunidad) y elegimos, aleatoriamente, un fiel de una producción por año lo cual nos sitúa en una horquilla, por abajo, del 0,68 y dicho 1,32 por arriba; dicha hipótesis nos daría un volumen de producción de 170 y 330 espectáculos respectivamente año, lo cual difícilmente puede absorberlo un mercado, no solo andaluz, con clarísimas tendencias a la baja en los últimos años.

Espectadores de teatro (millones) 2002-2010



forma gratuita, el 12,2% con algún tipo de descuento y el 71 % restante según el precio de la entrada.

3.2. Programación de espacios públicos

Como hemos explicitado anteriormente, los ayuntamientos son los propietarios de prácticamente todos los espacios escénicos existentes en Andalucía (igual ocurre en el resto del estado español); por tanto, ellos son intermediarios fundamentales de la oferta y actúan o han actuado como demandantes para las compañías productoras de teatro. Su forma de trabajo ha basculado tradicionalmente hacia el llamado “bolo”, primando poco las actuaciones continuadas que podríamos llamar “pequeña temporada”, que generaría más público y lo fidelizaría y usando solo como elemento auxiliar el circuito o la gira mancomunada.

Para que exista una cierta rentabilidad de los productos escénicos, fundamentalmente desde los objetivos de las compañías de teatro, el número de actuaciones en el año se debe maximizar. Sin embargo, la media de funciones que realizaba una compañía que en 2009 era de 72,41; en 2010 ha bajado a 23,53, lo que supone una reducción de un 67% (ACTA Informe 2010). Para la compañía Atalaya, según declaraciones de Ricardo Iniesta a El País (ya citadas): “la media de representaciones anuales antes de 2008 era de 80 y en 2012, aunque no nos podemos quejar en absoluto, tenemos concertadas 50”.

Dado que los espacios son públicos y gestionados por las propias administraciones, hay una tendencia en España, desde el inicio de los ochenta, a que

los circuitos también sean públicos. Los teatrales existentes en Andalucía (dependientes de la Junta de Andalucía o de las diputaciones) coexisten con absoluta independencia, lo cual hace que pierdan efectividad de cara al público real y potencial y a las compañías –esto sin considerar cómo han ido desapareciendo con los dos últimos años de crisis y lo poco que se espera para este año –. Los municipios, con sus teatros, permanecen en muchas fechas vacíos a la espera, no prevista, de nuevas formas de acceder a ellos por los auténticos necesitados que son los profesionales de la escena.

Según las informaciones de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, las sucesivas reducciones del presupuesto del programa Circuitos de Espacios Escénicos Andaluces han aminorado (en algunos casos incluso suprimidos) las programaciones de los teatros municipales que tenían en este programa su principal fuente de programación. Los municipios adscritos al Circuito Andaluz han pasado de 86 en enero de 2009 a 26 en enero de 2012, reduciéndose el número de representaciones de teatro y danza en casi el 70%.

Daniel Martínez, presidente de la Federación de Asociaciones de Empresas de Teatro de España (FAETEDA), organización a la que pertenece ACTA, analiza la situación con la periodista especializada en temas teatrales Rosana Torres en El País de 13/10/2011: “El sistema que se ha fraguado durante el periodo democrático ha sido beneficioso para crear un tejido teatral”. Pero llegó la actual crisis.

Y la oferta pública está afectada por los problemas de las instituciones. Se nota en dos aspectos: la reducción de las programaciones por el recorte de los presupuestos, sobre todo para la cultura, y el aumento de la morosidad que afecta de manera grave a la subsistencia de algunas compañías. De no remediarse esta situación se verá afectada su viabilidad. No reclamamos privatizar el sistema, sino aportar modos privados a la gestión pública. Cuesta mucho crear hábitos teatrales y muy poco destruirlos.

La problemática teatral del momento, en Andalucía, la ponían sobre la mesa, en sentido real, la Asociación de Compañías Independientes de Artes Escénicas de Málaga, en una mesa redonda que convocó a los diferentes representantes de los partidos políticos con responsabilidades de cultura el pasado 21 marzo en la Escuela Superior de Arte Dramático ESAD, en claro periodo electoral. Sus objetivos eran: analizar la precariedad en la que se encuentra el sector para intentar buscar compromisos, explicar realidades y, a su vez, confrontar soluciones que respondan a la crisis económica y los recortes en cultura, la demora en los pagos por las distintas administraciones, la ausencia de espacios, la dificultad de las compañías jóvenes para acceder a las programaciones, la recién degradada titulación de las artes escénicas... Es decir, volcar todas las preocupaciones que invaden a cada uno de los actores/inte-

grantes del medio teatral (estudiantes, profesionales, compañías, programadores, técnicos y público en general).

4. Propuestas

Para intentar mejorar la situación en la que he pretendido exponer que se encuentra el sector teatral, voy a acogerme a diferentes peticiones que se recogen en los informes que ACTA ha venido realizando sistemáticamente. El pasado mes de diciembre de 2011, la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía (ACTA) publicó su quinto informe (2006-2010) sobre el estado del sector.

La Asociación ha venido poniendo de manifiesto, desde el año 2006, “la necesidad de redefinir el papel del sector público y la búsqueda de formas de gestión complementarias entre la iniciativa pública y la privada tanto en lo referente a la producción como a la exhibición que permitan un crecimiento ordenado y planificado en el conjunto del sector”. En 2008, ACTA reclamaba “la necesidad de un replanteamiento urgente de la filosofía de ayudas al sector”. En esta ocasión, 2010, para la Asociación “es indispensable encontrar mecanismos que propicien, faciliten y agilicen las utilidades de las infraestructuras escénicas públicas”.

Por último, es necesario y urgente que el tejido empresarial andaluz sea capaz de encontrar “alianzas estratégicas” entre sí, con otros sectores económicos culturales, con la administración y finalmente con el público, para garantizar su subsistencia.

Teatro Independiente de/en Andalucía

Enero de 2009

*El tiempo pasa
nos vamos poniendo viejo
[...]
vamos viviendo
viendo las horas que van muriendo
también las discusiones se van perdiendo
entre las razones
.....
Silvio Rodríguez*

“El Teatro Independiente¹ es una manifestación artística nacida de una realidad política, social y cultural que requiere un nuevo teatro puramente español y conflictivo, en contrapunto a la seca panorámica comercialista y enajenante ofrecida hoy por nuestro espectáculo.”

Las fechas de duración del movimiento de Teatro Independiente son confusas y se pueden plantear según las vivencias de cada uno de los “actores” que participaron; sí parece claro que hay una fecha, más o menos común que enmarca el periodo: el año 1966 con la desaparición, prácticamente, del movimiento de los TEUs (el SEU había sido suprimido en 1965) y de los grupos de Cámara y Ensayo (aunque durante tiempo se continuó usando su sistema asociativo). “ En 1966 la etiqueta de Teatro Independiente empezaba a exten-

¹ Definición adoptada por M. A. Medina en base a seis entrevistas realizadas a: Ditirambo, TEI, Esperpento-Picota, Caterva, Pequeño Teatro de Valencia y Teatro del Mediodía , publicadas en su libro El Teatro Español en el Banquillo. Valencia 1976 por Fernando Torres Editor.

derse por el canijo ruedo teatral ibérico y ganando adeptos que se acogían a su significado nada explícito en aquel instante”²

No obstante, hay otras fechas, anteriores, de referencia, para este movimiento, como pueden ser las experiencias de la Cía. Adria Gual, 1960; Joglars, 1963 ; Goliardos y TEM, 1964; Cataro, 1966; o la salida al mercado de la revista Yorick ,1965 (Primer Acto se editaba desde 1959) y las Conversaciones de Córdoba³ de Noviembre de 1965.

Ahora bien, desde otro punto de vista, es importante el año 1968 en que se constituyen diferentes grupos que van a tener gran incidencia en la década siguiente: TEI y Tábano, en Madrid; La Claca ,en Barcelona y Esperpento, en Sevilla, entre otros.

En 1970⁴ decía José Sanchís Sinisterra “entre 1967 y 1969 cuarenta grupos se adscribían a la fórmula de Teatro Independiente por toda España”.

Los años setenta fueron la eclosión de este movimiento, lógicamente también pasó en Andalucía, pero comportándose como una mancha de aceite, es decir se comienza poco a poco y se va extendiendo hacia finales de esos años. El número de los grupos existentes en Andalucía es difícil de fijar y esta exposición es una de sus demostraciones, probablemente algunos consideren que no están los que son y otros que son demasiados los que están. Se da la paradoja, que todavía en parte se mantiene, no ya bajo este manto, de que muchos grupos eran o fueron aficionados/amateurs– término totalmente vilipendiado en nuestro país– lo cual no se reconoce ya ni en sus historias y hay una sobreabundancia de ellos que no se daba en la época como es contrastable analizando las programaciones que se realizaban por la geografía andaluza.

Algunos de los grupos éramos conscientes de que además de hacer teatro, e incluso para poder hacerlo y posteriormente distribuirlo, teníamos que estar presente en los diferentes acontecimientos, tanto ideológicos como profesionales, que se daban alrededor de nuestro oficio en todo el Estado.

Por eso invertimos en ello nuestro tiempo, nuestra capacidad y algunos recursos económicos, que no eran excesivos los que entraban. Asistimos a Festi-

² Juan A. Hormigón “Los teatros Independientes en la encrucijada” diario Informaciones 25/3/1976 Madrid.

³ Convocadas por El Circulo de la Amistad, bajo la dirección de Joaquín Martínez Bjorkman, bajo el título “Conversaciones sobre el teatro nacional actual”, dedicaron un día al Teatro en Provincias; comenzaron sus conclusiones “Los asistentes a estas Conversaciones desean hacer constar que es la primera vez que se reúnen en España autores, críticos, ensayistas, directores y actores de muy distinta procedencia geográfica e ideológica y que, tras dialogar ampliamente, han llegado a acuerdos sobre cuestiones que afectan a la realidad española.”

⁴ Primer Acto nº 121.

vales como el Cero de San Sebastián, Semana de Teatro de Cuenca, Festival de Vitoria; realizamos las giras por Europa con la emigración económica; formamos parte de todas los intentos de agrupaciones del T.I. y colaboramos con casi todas las experiencias, en alguna de ellas siendo el soporte técnico, que se daban en Andalucía desde el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada; a la Semana de homenaje a Picasso, en Málaga; la Semana Cultural de la barriada de La Oliva, en Sevilla; el Festival de Teatro de Ubrique o el de La Puebla de Cazalla, los primeros festivales de El Ejido, las Semanas Pedagógicas; la coordinación, a nivel andaluz, del esperado Congreso del Teatro Español, que nunca se celebró ...

A poco de comenzar la década y continuando con una tradición de conversaciones, que no habían dado nunca muchos frutos, con el interés de agrupar a los grupos de Teatro Independiente Profesional, se convocaron nuevas reuniones que dieron fruto. Fue a finales del año 1973 con ocasión del curso que los propios grupos habían programado, con el dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, sobre el método del trabajo colectivo del T.E.C de Cali, cuando los grupos decidieron poner en marcha ESTUDIO de TEATRO⁵ Plataforma de Coordinación del Teatro Independiente; allí se acuñó también como resultado de los debates, el núcleo básico con los que se identificaba el teatro independiente. “Caracteriza a los grupos un planeamiento cooperativista en lo económico y democrático en lo organizativo” comenzaba el texto de las conclusiones y añadía a continuación “ los grupos se dedicarían preferentemente a los nuevos públicos descubiertos en las giras de los últimos años y ocasionalmente, cuando accedieran a los locales comerciales lo harían después de establecer un compromiso común para conseguir unas condiciones de contratación que no lesionara sus intereses”.

El invento, duró un par de años– la revista Pipirijaina se mantuvo al margen y continuo su experiencia– y se fueron sucediendo diferentes experiencias, la más conocida la ATIP, Asamblea de Teatro Independiente Profesional, a las cuales pertenecemos, no sin polémicas.

El fin del movimiento T.I., también con fecha confusa se puede fijar a finales de los setenta e inicio de los ochenta; cambian las condiciones y expectativas de trabajo con los cambios políticos y fundamentalmente con las elecciones municipales de 1979 y las transferencias autonómicas de teatro que finalizan en 1984.

⁵ Con las aportaciones de los grupos y la asociación de otras gentes de la cultura, se alquiló un local en la calle Recoletos 12 de Madrid y se pusieron en marcha tres departamentos: uno de difusión de espectáculos, otro de formación y otro de Publicaciones – producto del cual fueron los primeros números de Pipirijaina. Los grupos asociados al principio fueron nueve estando Teatro del Mediodía entre ellos.,

Considerando la perspectiva profesional, las compañías andaluzas que trabajan en los años setenta, normalmente, fuera de sus lugares de origen superan escasamente la docena, y algunas de ellas trabajan fundamentalmente en programaciones de festivales andaluces; moviéndose en las variantes del circuito que se daba entonces en España (Centros Culturales, Asociaciones, Festivales y Salas Estables, ..) el numero no era mucho mayor de media docena a finales de esos años.

Economía y Flamenco

*Revista "La Nueva Albores".
Número 11. Sevilla, 2009*

Cuando en una "charla de café", un grupo de aficionados empieza, en un momento dado, a porfiar sobre qué es o no es el flamenco, "una música", "una forma", "un sentimiento", "un baile", "un estilo", "folclore"¹... siempre acaba la porfía uno de ellos con la definición críptica: "el flamenco es un Arte", queriéndose referir, probablemente, a que es todo eso y mucho más.

El flamenco, desde esta perspectiva, es un sector artístico y a la vez se presenta como un sector económico complejo. Podríamos decir, a día de hoy, que el flamenco responde a una cultura integral con una economía y unas variedades artísticas intrínsecas a él aunque no tienen que ser propias, creadas fundamentalmente en España y más en concreto en Andalucía, pero que se desarrollan por todo el mundo.

En función de lo anterior, cuando en diferentes momentos le he escuchado al director de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco la frase "del flamenco conocemos las letras pero desconocemos los números" me ha parecido ocurrente y como elemento comunicativo casi un eslogan; es verdad, nos faltan muchos números, aunque del sector artístico podemos tener bastantes números de: festivales, peñas, concursos e incluso con más esfuerzo y

¹ "Nadie aquí me va a oír la palabra folclore. Los vínculos entre el concepto erudito de "folclore" y la discriminación cultural son más que estrechos. Son íntimos. "Folclore" es todo aquello que, no encuadrándose por su antigüedad en el panorama de cultura de masas, es producido en el mundo actual por gentes incultas, por "primitivos contemporáneos", como una especie de enclave simbólico, históricamente atrasado. Las enseñanzas de Lina Bo Bardi me previnieron definitivamente contra esta artimaña. No existe "folclore"– lo que existe es cultura". Gilberto Gil –"No existe el folclore, existe la cultura"– Discurso de su toma de posesión como Ministro de Cultura de Brasil– año 2003.

sin ánimo de ser exhaustivo el número de artistas profesionales... Ahora bien, donde tenemos un mayor déficit es cuando pretendemos estudiarlo como sector económico.

Una de las mayores dificultades para la consecución de las cifras/números es que todavía no tenemos totalmente identificadas y consensuadas cuáles son las actividades y productos que forman el sector, pues si nos acogemos a las diferentes propuestas que se han realizado hasta la fecha por la UNESCO o por la Unión Europea grupo LEG para el campo de la cultura, a lo más que llegaríamos sería a incluir el flamenco dentro del dominio de las artes escénicas y en sus subapartados de música, danza, teatro o multidisciplinar; o bien en el trabajo² que presenta el equipo coordinado por José Sánchez Maldonado de la Universidad de Málaga, el flamenco se incluiría en el nivel 1- Cultura en sentido estricto, apartado 1.4 Música y Artes Escénicas, teniendo relaciones fundamentales con los otros apartados como: 1.2 Material impreso y literatura; 1.5 Artes visuales, plásticas y artesanía; 1.6 Medios de comunicación, audio y audiovisuales multimedia; 1.7 Arquitectura, diseño y publicidad, e incluso en virtud de su visión como patrimonio intangible la relación con el apartado 1.1 Patrimonio cultural y también con los apartados 3.4 y 3.5 Producción y construcción de otros bienes y servicios culturales y de ocio y, de instalaciones de cultura y ocio del nivel 3: Otras actividades de la Cultura y el Ocio.

Como continuación o consecuencia de lo anterior, cuando pretendemos analizar y conseguir datos de las Estadísticas Culturales³ vemos que la delimitación del ámbito cultural y las actividades que lo forman viene condicionada por la Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CNAE 93), en la que la actividad flamenca viene agrupada en el código 923: Otras actividades artísticas y de espectáculos. En lo que se refiere al número de empresas culturales que operan en el sector, volvemos a tener la misma dificultad, pues en su propia definición solo se consideran aquellas cuya actividad económica principal pertenece al ámbito cultural, considerándose a los efectos: las actividades de bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones culturales, actividades cinematográficas, de vídeo, de radio y televisión así como las artísticas y de espectáculos entre otras⁴. En lo que respecta a la Enseñanza dentro del ámbito cultural, solo podríamos reseñar, según estas estadísticas: las enseñanzas artísticas regladas y aquellas otras que se acojan a los Programas de Talleres del Empleo del INEM y los Cursos de Formación Ocupacional integrados en el Plan de Formación e Inserción Profesional; en lo que

² Delimitación de las actividades económicas características de la cultura y el ocio (AECCO) en Andalucía- Cuadernos de Economía de la Cultura 7/8, Sevilla, Diciembre 2007

³ Estadística 2008 Anuario de Estadísticas Culturales, Ministerio de Cultura, Madrid 2008.

⁴ El Flamenco se inserta como actividad principal o secundaria en diferentes conceptos de empresas.

se refiere a enseñanzas no regladas solamente a aquellas reguladas por las Administraciones Educativas. En lo que toca a los hábitos culturales de los españoles –otro interesante apartado de estas estadísticas– volvemos a tener el mismo problema y es la agregación del flamenco a epígrafes como asistencia al Teatro o Ballet/danza y escuchar música en diversos soportes. En lo que se refiere a la obra editada, sí encontramos el flamenco en la creación musical, según la estadística de la Agencia Española del ISMN.

Otros problemas parecidos nos encontramos cuando pretendemos analizar los números del flamenco desde el punto de vista de la producción, difusión o consumo, pues normalmente los datos de los espectáculos de flamenco no se encuentran desagregados en los estudios existentes y el ejercicio a hacer peca muchas veces de alambicado, lo cual resta fiabilidad a los resultados que vamos obteniendo.

Es el caso de las cifras que nos da el Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales⁵ sobre el flamenco, en el que el teatro flamenco se encuentra englobado dentro de la definición genérica de representaciones de teatro clásico, musical cómico, dramático y otras manifestaciones escénicas heterogéneas⁶. En la Danza se consideran las diferentes variedades de ballet y el flamenco se agrupa con las danzas populares y regionales y nos vamos encontrando datos salteados con las diferentes variedades de danza, según sean profesionales o aficionadas las compañías.

En lo que a música se refiere nos encontramos el flamenco agrupado en la llamada Música Popular, si bien a la hora de analizar los conciertos en directo sí hace una reseña de lo que representan en porcentaje los de estilo flamenco y a la evolución y número de espectadores de la asistencia a los mismos. En el apartado de Grandes Festivales, en el que se incluye una variedad de larga duración, no se encuentran incluidos ninguno de los tres o cuatro que se celebran en Andalucía, como puede ser la Bienal de Flamenco, el Festival de Jerez o el Festival de la Guitarra de Córdoba. En lo que respecta a la música grabada, el estudio aporta grandes cifras entre las cuales no se encuentra el flamenco.

Estas y otras dificultades son las que hacen que no tengamos todos los números que necesitamos para poder hacer estudios económicos más completos del flamenco. No obstante, de los diferentes géneros que salen a la luz sobre el flamenco –entrevistas, estudios sobre artistas o personajes flamencos, ensayos sociológicos e históricos, etcétera– vamos recopilando datos que nos ayudan a entenderlo como sector económico desde una perspectiva ya de una cierta lejanía.

⁵ Anuario SGAE 2006, Fundación de Autor, Madrid 2007.

⁶ Esta limitación todavía no sería muy grave, pues es un género todavía no muy extendido y que podrían conseguirse sus datos por fuentes secundarias o por encuestas directas con los productores.

Por otro lado, van apareciendo, en los últimos años, estudios sectoriales realizados por instituciones o particulares que nos van permitiendo avanzar en la comprensión y análisis del sector.

Muchos de estos trabajos son utilizados como fuentes secundarias para los nuevos que se realizan. Probablemente lo que falte es una acción decidida por parte de las diferentes instituciones culturales públicas territoriales, que a la vez que han normalizado y publicitado sus ayudas deberían normalizar las memorias a entregar así como las suyas propias sobre la actividades flamencas, para que las fuentes de datos sean similares entre sí y nos ayuden a tejer los mimbres que pretendemos. Así mismo, son necesarias modificaciones y afinaciones en las encuestas que actualmente se realizan para poder tener más datos fiables de los gustos y hábitos de los ciudadanos sobre esta materia.

Es preciso a su vez que cuando se realice un nuevo estudio y en función de los datos que se tengan y de los objetivos que se pretendan, se pueda realizar un suficiente trabajo de campo.

Probablemente, el principal objetivo para poder desarrollar trabajos lo más completos posible sobre las particularidades del flamenco, desde un grupo multidisciplinar, entre los que tendrían que integrarse sociólogos, economistas y estadísticos, sea tratar de concretar qué y quiénes forman el Sector Económico del Flamenco.

Teatro Independiente en España: sus particularidades y sus lugares

*Texto para la Web del INAEM
(Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música)
Ministerio de Cultura y Deportes*

Mucho se ha hablado de los orígenes del teatro independiente en España, de sus momentos y, por supuesto, de los sitios en los que se desarrolló, los cuales permitieron su supervivencia. En sus comienzos se ha transmitido una cierta correlación con Latinoamérica –a veces de forma anecdótica–, concretamente con grupos argentinos de los años cincuenta o similares agrupaciones del teatro underground americano de los años sesenta.

Aparte de ciertas similitudes que se puedan dar con otros fenómenos contemporáneos, los orígenes del Teatro Independiente en España están fundamentalmente marcados por la evolución política, económica, social, cultural y artística de nuestro país en un periodo determinado, que se ha estimado entre 1962 y 1980; pero que para redondear, por algunos datos locales, podríamos situar entre 1960 y 1980. El título de esta introducción pretende responder a las variedades de interpretación sobre este fenómeno teatral –muy acotado en el tiempo, aunque sea difuso– y su supervivencia a partir de los diferentes espacios en los que se trabajó, esencialmente, cara al público y con su apoyo.

El fin de la autarquía en la década de los cincuenta, llamada por algunos economistas la “década bisagra”; los primeros movimientos universitarios organizados de protesta, la reorganización del movimiento obrero; la normativa sobre los teatros de cámara; el plan de estabilización de final de la década y el incipiente desarrollismo, unido al ascenso de los tecnócratas, nos van a marcar las grandes líneas de acción de este fenómeno.

La década de los sesenta supone la cristalización de las líneas citadas y el comienzo del desarrollo del teatro independiente. En concreto, nos referimos

a la confluencia de la Ley General de Asociaciones de 1964 (que regulaba legalmente las actividades sociales, culturales, recreativas y asistenciales aunque con intención de férreo control político) con el movimiento vecinal que comienza a organizarse –producto de los primeros síntomas de desarrollo y de la emigración de gentes de los núcleos rurales a la ciudad– que si bien tiene unos tímidos comienzos en algunas ciudades a finales de los años sesenta, se implanta de forma amplia en los años setenta, en los que se constituyen las primeras Asociaciones Ciudadanas de Barrio en ciudades como Barcelona, Madrid, Valencia, Bilbao, Zaragoza o Sevilla. Sus reivindicaciones se caracterizan principalmente por la demanda de las condiciones materiales ligada a la calidad de vida en los barrios, junto con el apoyo a la lucha por la democracia. La célula fundamental de desarrollo del movimiento eran las Asociaciones de Vecinos, normalmente de barrio, que se convierten en una plataforma de intervención política, acogiendo en su seno a una parte importante de la militancia de las organizaciones y partidos políticos que estaban actuando en la clandestinidad. La educación, la cultura y la libertad eran uno de sus leitmotiv y la organización de las actividades culturales –con objetivos diversos–, una de las máximas posibilidades de confluencia de diferentes públicos. Estas actividades se desarrollan en Semanas Culturales o Veladas de barrio, y en ellas se les da un lugar preeminente a la música, fundamentalmente a la canción, y al teatro.

También alumbraron la consolidación de la actividad con la puesta en marcha de la estrategia “Alianza de las fuerzas del trabajo y la Cultura” de la cual el novelista Armando López Salinas –uno de los responsables de cultura del Partido Comunista de España y promotor del manifiesto en apoyo a la huelga minera de 1962 que suscribieron 102 intelectuales– fue entusiasta defensor; la creación de la Federación Universitaria Democrática Española (FUDE) y el auge de los movimientos estudiantiles posteriores a 1966.

Otros hitos importantes son la desaparición del Sindicato Español Universitario (SEU) en 1965 –no tanto por el cuestionamiento de los Teatros Españoles Universitarios (TEUs)– y el intento, por parte del régimen de la constitución de las Asociaciones Profesionales Estudiantiles, que fueron rechazadas por todas las universidades españolas. A partir de estos momentos se acrecienta la conflictividad en las aulas –no solo por la norma administrativa– y en 1966 se constituye el primer Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios (SDEU) en Barcelona, que inmediatamente se expande por las diferentes universidades españolas. Coincidiendo con las revueltas del 68 en el mundo se está dando en España la descomposición del Sindicato Democrático por una parte, y por otra la aparición de distintos grupos ligados a una gran fragmentación de la izquierda universitaria. Los estudiantes se van posicionando en los diferentes Comités de Acción de las facultades, Plataformas de Estudiantes y los Comités de Curso –que se subdividían por especialidades–, cada

vez con mayor presencia y peso. Esta nueva reorganización estudiantil se acrecienta con el Estado de Excepción de 1969. Hay que tener en cuenta que en 1968 había en España doce Universidades con 8000 PNN (Profesores No Numerarios) y en 1975, veintidós Universidades con más de 40.000 PNNs.

Otro acontecimiento que también sirve de trampolín –a veces con doble lectura– para la cultura, es la aprobación de la Ley de Prensa de 1966.

Los acontecimientos citados podrían marcarse como puntos calientes del momento en España que, si bien considerados por algunos como independientes de la actividad cultural, hicieron posible que el teatro independiente naciera y posteriormente se desarrollara; pues hay que tener en cuenta que este tipo de teatro viene marcado por ese entorno y que para algunas personas con formación teatral era solo una actividad que iba a permitir modificarlo. De hecho, cuando en gran parte se modificó con la llegada de la Democracia, significó su crisis y desaparición.

Plazas y lugares de actuación

El Teatro Independiente lo conformaron, en sus primeras épocas, personas procedentes de los teatros de cámara y de los teatros universitarios, además de personas que habían empezado en lo que podríamos llamar teatro-no profesional –una categoría diferente al amateur– del cual ya han publicado interesantes artículos diferentes autoras y autores. Ahora bien, con el desarrollo de la década de los sesenta y la incipiente consolidación de una profesionalidad laboral se incorporan miembros de otras agrupaciones teatrales muy poco citadas como fueron las Agrupaciones Artísticas de Empresas, que, por ejemplo, en Sevilla incluían a Industrias Subsidiarias de Aviación (ISA), Astilleros de Sevilla, o la de Funcionarios Municipales; Agrupaciones Culturales y Deportivas, como las de Telefónica o Galerías Preciados; Agrupaciones de Educación y Descanso; y también personas que venían de los Institutos y Universidades Laborales, que tenían gran actividad teatral; así como de las agrupaciones teatrales de facultades o colegios mayores. Durante esta década de los sesenta es muy importante la incorporación de artistas plásticos y músicos al movimiento transversal que se está desarrollando.

Todo lo anterior, además de darnos datos del entorno del Teatro Independiente, va a explicitarnos sus lugares de actuación. Algunos eran en parte heredados de los teatros de cámara y del teatro universitario –ambos cercanos a la universidad–, como los colegios mayores, a los que hay que sumar las influyentes aulas de cultura de las facultades a partir de finales de los años sesenta con el auge del movimiento sindical y político estudiantil ya citado. También se desarrollaron actividades en los Liceos y Ateneos, dotados de salones de actos, que había por todo el estado español y, por supuesto, en

las Casas de Cultura Españolas, nacidas a mitad de los cincuenta y desarrolladas en los sesenta; así como en algunos de los teleclubs de segunda generación, mejor equipados, y las aulas de cultura de los años setenta (por ejemplo, las de Hospitalet o Cartagena). El desarrollo social y político va a abrir las puertas de los barrios de las grandes ciudades y las funciones van a ser organizadas por el movimiento de Asociaciones de Vecinos. Igualmente destacan las obras culturales de las cajas de ahorro españolas, desarrolladas en cuanto a actividades escénicas se refiere, a partir de los sesenta (anteriormente se movían más en el los sectores bibliotecarios, expositivos y musicales populares). Por supuesto un fondo importante de funciones venía de las pequeñas temporadas y funciones sueltas en los teatros comerciales de las grandes ciudades. El uso de los llamados Teatros de Provincia en los cuales “se competía” con las compañías de gira, principalmente de Madrid, y los espectáculos folklóricos fue esencial para su mantenimiento. Estos teatros, de los cuales muchos se derribaron, fueron abandonados o cambiaron de uso a lo largo de los sesenta y setenta, posteriormente fueron comprados y rehabilitados por las diferentes Administraciones Públicas que convergían en el territorio en el que se encontraban.

Una de las singularidades de este periodo –no excluyente de alguna experiencia anterior– fueron las Salas de Teatro (fundamentalmente de los años setenta con pocas excepciones), que se crearon o reutilizaron en diversas ciudades de España. Atendidas normalmente por personas procedentes del teatro independiente, solían ser compartidas por algún grupo que las tenía como lugar de trabajo propio. A continuación indicamos algunos de los casos más significativos:

En Barcelona podríamos considerar como la primera sala a la Cova de Drac en 1968, llevada por Maria Aurelia Capmany, que, probablemente por el modelo que se implantó de café-teatro, no duró mucho. La siguiente, el Teatro Capsa que abrió a finales de 1969 –con una programación interesante y dirigido por Pau Garsaball. ya en los inicios de los setenta se inaugura la Sala Villarroel –que fue la que más tiempo permaneció abierta y que según el crítico Joan de Segarra era conocida en la ciudad como “la Sala”–, con Ángel Alonso, uno de sus directores, fue un espacio donde tuvieron su base diferentes grupos que se fueron conformando junto al equipo que la dirigía. En 1976 abrió sus puertas el Teatro Lliure, quizás la más singular, pues su puesta en marcha y diseño era el producto de una concepción nueva del teatro en España –heredera de experiencias similares europeas. El Teatro Estable, que tenía en Barcelona su principal lugar de trabajo (con pequeñas incursiones en Girona y Mallorca, además de una estancia más intensa en Madrid) continúa hasta hoy, y se abrió un poco al final de esta época de estudio con la incorporación muy puntual de alguna compañía como fue el caso de A-71 con una “Antígona”, o Teatro Mediodía de Sevilla con la “Sonata a Kreutzer”.

Como producto de las acciones de Grec 76 y en una de las escisiones del primer colectivo, la Asociación de Trabajadores del Espectáculo (ADTE) abrió en 1977 el salón Diana. En el mismo año Iago Pericot –que había creado el Teatro Metropolitano en 1975– presentó el espectáculo Rebel Delirium en un viejo y abandonado túnel del metro de Barcelona. En 1978 Comediants abre en Canet la sala Odeón con uso discontinuo; y finalmente en 1979 se abre La Cúpula Venus, dirigida, entre otros, por Isidre Prunés y Obdulia Peredo.

En Pamplona destacó la sala El Lebril Blanco, a cuyo frente estaba Valentín Redín, que era lugar, no continuo, del grupo homónimo.

En Valencia se encontraban el Valencia Cinema, con Vicente Vergara –hombre de comunicación y gestor– al frente; y la sala El Micalet.

En Madrid la primera sala fue el Pequeño Teatro de la calle Magallanes, lugar de trabajo del Teatro Experimental Independiente (TEI); no obstante, la que más duró fue La Cadarso que abrió sus puertas en 1976 –a cuyo frente estuvo varios años Carlos Sánchez– que fue sufriendo todos los problemas típicos del teatro de esos años, no solo en lo específicamente artístico sino en todo lo relacionado con lo administrativo, permisos, seguridad..., cerró sus actividades en 1979. En 1977 abre sus puertas la llamada Sala 3, reconversión de un espacio expositivo– en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, que dura poco y cierra sus puertas en 1978. Ya a finales de los setenta abrieron la sala Prosperidad y la sala Cáceres. En 1979 surge otra nueva propuesta para una posible renovación del Teatro Independiente como fue el Centro Cultural Ciudadano Fuenteovejuna en Vallecas cobertura de la sala El Gayo Vallecana, con una amplia nómina del teatro madrileño detrás y Juan Margallo al frente. También en estos finales se comienza a hablar del Cine Olimpia –posterior Sala Olimpia– aunque en realidad se desarrolló en los ochenta. En Vigo se establece la sala Carral.

En Granada en 1978 comienza a programar teatro un local de copas y con algunas actuaciones musicales, La Garnacha. En Sevilla desde finales de los sesenta Joaquín Arbide ensayaba y actuaba con Tabanque en la sala del Pabellón de Uruguay, que también programaba, donde se pudo ver al TEI o Joglars. En 1978 se abre el Blues Ville y a finales de la década se comienza a trabajar en la sala San Hermenegildo, que se había usado ya como lugar de representaciones teatrales, a principios de los setenta, dentro de las actividades del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Otra fuente de actuaciones para los grupos de Teatro Independiente eran las actuaciones por el extranjero, que tenían dos modalidades. La primera y más singular fueron las giras por Europa por la emigración económica o política (de 1950 a 1973, se calcula que salieron 1,5 millones de emigrantes, sobre todo a Europa) que surgieron como una necesidad de apoyo cultural a los

emigrantes y también como contraposición a las giras que por lugares similares organizaba el Ministerio de Exteriores. Las del teatro independiente eran coordinadas por las organizaciones de los partidos en el exilio, con alojamiento en las propias casas de los emigrantes y una confraternización continua. Duraban aproximadamente dos meses con una media de veinte ciudades y entre 12 o 15.000 km de recorrido por Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y Suiza. Tuvieron lugar desde finales de los sesenta hasta 1975, participaron grupos como Goliardos, Tábano, Esperpento, La Cuadra, Teatro del Mediodía, o Grupo Internacional de Teatro (GIT).

Además de esta giras se realizaron en esta década de los setenta otras más convencionales por Europa y América Latina, en las que participaron La Cuadra, Joglars, Comediants, Tábano, Libélula, la Tartana, o Ditirambo, entre otras formaciones.

La creación nunca duerme. La cultura en Sevilla

“Crónica de un sueño. Memoria de la transición democrática en Sevilla. 1973-83”.
Diputación de Sevilla, Caja San Fernando, 2003

Según Gabriel Jackson la Transición implicó un pacto contra la memoria histórica, la actitud del pueblo español fue el factor más decisivo en la Transición. El periodo objeto de este estudio abarca desde 1973 al 1983 y deberíamos preguntarnos, para poder analizarlo, cómo era Sevilla en esta década, qué sucedía culturalmente en la ciudad, qué, quién o quiénes la marcaban, también si era esta década una burbuja, culturalmente hablando, o tenía referencias de otras épocas anteriores.

Un largo proceso. Antes de intentar responder a estas preguntas, que son el meollo de la cuestión, lo primero es considerar que esta década (1973- 1983), desde la óptica de la cultura, es bastante artificial, pues si bien en lo político tiene dos fechas referentes, claras y contundentes, que van a influir en el desarrollo general de la historia de España. 1973: atentado de ETA contra el Vicepresidente del Gobierno, sucesor in pectore de Franco y el único posible continuador del franquismo sin Franco, Almirante Carrero Blanco; 1983: consolidación de la democracia y culminación de la transición política al haberse realizado la primera alternancia política con la victoria de los socialistas en 1982, tanto en las Elecciones Andaluzas como en las Nacionales.

En lo cultural estos hechos, lógicamente, tienen significado y consecuencias, pero muchos análisis con sus diligentes autores y/o estudiosos cifran el inicio de este proceso en los años sesenta y, más concretamente, en la mitad de ella. Lo cierto es que la transición política española, en el terreno que aquí nos ocupa, el de la cultura, los comienzos de la renovación de hábitos y creencias, o hasta la gestación de una cultura verdaderamente desvinculada de la autocracia franquista, deben verse desde mediados y finales de la década

de los sesenta (Eugenio Trías), haciéndola coincidir con la Ley de Prensa de 1966. Ahora bien, hay un hecho claro: la nueva Ley de Prensa puede coadyuvar a canalizar el proceso de destotalitarización ideológica e institucional del sistema actual jurídico-político, la opinión pública empieza a ver, primero con sorpresa y muy pronto ya con naturalidad, que los problemas reales salen ya a letra impresa (Raúl Morodo).

El franquismo. La llamada Ley Fraga fue anunciada en 1963 como Ley o Estatuto de la Información, en la que se recogerían las reformas de las competencias que administraba el Ministerio de Información y Turismo: teatro, televisión, cine, libro, radio...; sin embargo, las dificultades con que se fueron encontrando, en la elaboración de los numerosos borradores, hizo que al final la ley apareciera exclusivamente como Ley de Prensa, que derogó la de 1938 dictada en Burgos, en plena guerra civil. Los elementos más inteligentes del propio régimen supieron entender la amplitud del cambio que se estaba operando en la cultura española y, desde los años sesenta, sobre todo con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo en 1962, se inició una tímida y contradictoria liberalización que culminó con la Ley de Prensa de 1966, que supuso, por ejemplo, apoyos económicos para promover cine, teatro y aún música de calidad y mayor tolerancia para las editoriales y revistas progresistas (Pablo Fusi).

Desde el año 1960 hasta el 1973 se da en el franquismo lo que Habermas llamó tecno-pragmatismo; el objeto es la creación o consolidación de una sociedad de clases medias y la conquista del incremento de la renta per cápita y la aparición de lo que comienza en llamarse ideología del consumo, son los años de vacas gordas con ingresos de una cierta industrialización y, fundamentalmente, del turismo y la emigración.

En Sevilla la fecha, lógicamente, es coincidente y se dan una serie de circunstancias que hacen que esta eclosión de mediados de los sesenta se realice. Las primeras promociones de arquitectos egresan de la Escuela de Arquitectura, creada en 1960, de la que saldrán nombres que van a tener importante significado en diferentes manifestaciones artísticas, sociales y públicas de la ciudad; en 1965 se crea la Galería La Pasarela, que hasta 1971 y bajo la dirección de Enrique Roldán, contando como colaboradores o asesores artísticos como Carmen Laffón, Teresa Duclós y Pepe Soto, nos va a permitir ver en Sevilla obras de Canogar, Millares, Mompó, Lucio Muñoz, Tapies, Gerardo Rueda, Fernando Zobel, Equipo Crónica,...; Alfonso Carlos Comín pública, en 1965, en la Editorial Tecnos *La España del Sur* con prólogo de Ramón Tamames; en el año de la Ley de Prensa, 1966, el Premio La Pasarela lo recibe José Ramón Sierra, y en 1967 Gerardo Delgado; sale a la calle el no 1 de la revista Alfar (alumnos de la facultad de Filosofía y Letras) y entre su Consejo de Redacción encontramos a Francisco Díaz Velázquez, Luis Núñez Cubero,

Julio M. de la Rosa, Alberto Fernández Bañuls,...; en el mismo año Claudio Guerin, un joven realizador de Alcalá de Guadaíra, que había colaborado en Cuadernos Universitarios de Cine (1963) con Carlos Gortari, Josefina Molina, Alfonso Guerra, Guillermo Galeote..., rueda para TVE diferentes capítulos de la serie Conozca usted España; son años de éxito en el Cine.

Club Vida, el Gorca o el Universitario con personajes como Manuel del Valle, Romualdo Molina, Eduardo Benítez, José María Aguilar, Francisco Casado... También en ese año se crea el Club Tartessos, al igual que había nacido el Club Larra, de Granada, o el Círculo Juan XXIII de Córdoba. En su boletín número 0, de 1968, nos anuncian desde su sede de Álvarez Quintero que tienen trescientos socios y en su Consejo Editorial están, entre otros, Francisco Vélez Nieto y Julio M. de la Rosa; podemos leer en este primer índice tres poemas de Luis Cernuda con notas de Miguel García Posada o una amplia reseña del libro de Carlos Fuentes Cambio de Piel, realizada por Fernando Álvarez-Palacios. Los catedráticos Miguel Rodríguez Piñero, Manuel Giménez Fernández y Jaime García Añoveros van aglutinando alrededor de sus cátedras a jóvenes discrepantes con el franquismo, que tendrían un gran peso específico en los cambios políticos que cristalizan en los setenta. 1966 fue un año de conflictos sociales, en Hispano Aviación comienza a actuar CC OO y Eduardo Saborido es detenido; se monta el primer despacho laborista con Adolfo Cuéllar, José Rubén de Célis, Alfonso de Cossío, José Julio Ruiz Moreno.

En abril 1967 se inaugura, con lluvia, la I Feria del Libro, con cuarenta y una casetas, por el director general de Información, Robles Piquer, en presencia de todas las primeras autoridades civiles y militares, firmaron libros durante los seis días que duró la Feria, entre otros, Francisco Aguilar Piñal, Manuel Barrios, Alfonso Grosso, Alberto García Ulecia, Santiago Montoto, Manuel Mantero, Julio M. de la Rosa...

En estos años sesenta el movimiento teatral, que capitaneaban los TEU, entra en crisis. Con la desaparición de la Secretaría del SEU, en Sevilla se reconvierten unos, desaparecen otros y comienza su andadura el T.U. Tabanque, del que se escinde Esperpento en el 68; y el TEL (Teatro Estudio Lebrijano) comienza su camino en ese año. Estos tres grupos, con la incorporación de gente nueva, van a marcar los años de la transición política.

¿Páramo cultural? Cuando se habla de este periodo el franquismo hay dos frases que sistemáticamente se utilizan. Una de ellas es ocaso del franquismo, hay discrepancias sobre dónde situarlo; y otra, referida a la cultura que había o se realizaba durante este largo periodo, la consabida el erial cultural del franquismo, ambas frases tienen sus inexactitudes porque pretenden concretizar en tres o cuatro palabras procesos múltiples y complejos y, como sabemos, es prácticamente imposible y solamente responden, mal que

bien, al lenguaje coloquial. En sus últimos años de vida, Franco supo que la transición hacia un nuevo régimen político había comenzado ya. De hecho, se había iniciado a raíz del asesinato del almirante Carrero... (Ramón Pi). La segunda frase, además de no ajustarse a la realidad, es totalmente injusta. El calificativo es inadecuado; ciertamente la emigración en el orden exterior, la censura y otras cortapisas en el interior dañaron enormemente la cantidad y calidad de la producción literaria y científica... No puede llamarse erial a un territorio donde brotan figuras como Cela, Buero Vallejo, Torrente Ballester, Zubiri, Laín, Delibes, Carande, Vicens Vives y otros, sin contar con un buen puñado de excelentes poetas, músicos, cineastas y artistas (Antonio Domínguez Ortiz).

En el caso de Sevilla, al igual que en los demás, esta frase no reconoce la realidad de una serie de creadores y organizadores que continuando sus carreras, iniciadas en algunos casos en los momentos más gratificantes de la República, nos unían a la llamada Edad de Plata de la Cultura Española, que tuvo en Sevilla uno de sus puntales; es el caso de Rafael Laffón, Juan Sierra, José Ma Izquierdo, Romero Murube, Bacarissas, Gonzalo Bilbao, La Niña de los Peines, Martínez de León, Manuel Halcón... o gente que, nacida en los años veinte-treinta, son los que, claramente, nos van a unir con las generaciones de los años setenta, es el caso de creadores como Aquilino Duque, Manuel Mantero, Manuel Castillo, Julia Uceda, Miguel Pérez Aguilera, Alfonso Grosso, Manuel Barrios, Rafael Montesinos Francisco Cortijo, Santiago del Campo, Juanito Valderrama, Antonio Mairena... Enormemente injusto y erróneo sería identificar como franquista a la literatura que se produjo durante el Régimen del General Franco (Andrés Amorós). Son importantes, en estos años cincuenta-sesenta, instituciones como el Club La Rábida, en cuyas salas comienzan a exponer los jóvenes pintores de la época y donde se pueden ver algunas exposiciones del tipo Cuatro Maestros de la pintura española actual (1954) Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Benjamín Palencia y Zabaleta. Esta institución tenía un premio de pintura interesante para la época y lo consiguen Diego Ruiz Cortes (1958), Carmen Laffón (1959), Pepe Soto (1961). Ya en la década de los sesenta exponen en sus salas, entre otros, Juan Romero y Luis Gordillo (1962), Manuel Salinas (1962 y 65), Nicomedes (1962). También de interés fue la Casa Americana, situada en la calle Laraña, en los altos del cine Álvarez Quintero, que permitió que en su biblioteca se conociesen los escritores y artistas americanos del momento como Dos Passos, Faulkner, O'Neill, Rothko, y en Atlántico, revista de cultura contemporánea, editada por la institución a nivel nacional, pudiésemos leer, en el no 16 (1960), desde un artículo de Aquilino Duque sobre El Festival de la Pañoleta y otro de Fran O'Hara, curator del Museo de Arte Moderno de New York, titulado Pintura y Escultura Española de hoy que nos contaba la gira americana y la exposición en New York de Canogar, Cuixart, Luis Feito, Manuel Viola, Antonio Saura... y los

escultores Chillida, Oteiza, Chirino y Serrano, así como un análisis pictórico de esta época en España.

Las revistas literarias de esta década de los cincuenta nos hacen de puente con las famosas de los años veinte como *Bética*, *Grecia* o *Mediodía* y la gran eclosión que vamos a tener en los años setenta; es el caso de la revista *Aljibe* (1951-55) en la que firmaban, entre otros, Antonio Gala, Bernardo Víctor Carande, Ricardo Molina, Joaquín Romero Murube; *Ixbiliah* (1953-59) dirigida por María De los Reyes Fuentes; *La Muestra* (1962-64) de Rafael Laffón; o *La Trinchera: frente de poesía libre* (1962) que publicó tres números, el primero en Sevilla, dirigido por José Batlló, quien también hizo teatro, y en la que firmaron Gil de Biedma, Félix Grande, José Agustín Goytisolo... En su primer número, dedicado a cuatro poetas estadounidenses, verían poemas de Ginsberg y Ferlinghetti, padres del movimiento beat e iniciadores del movimiento de la contracultura.

Divulgación minoritaria. En función de lo expuesto, que obviamente no recoge todo lo sucedido, no es fácil mantener el calificativo de esta época como erial o páramo cultural del franquismo y tampoco pensar que los años setenta, años fundamentales de la Transición. Son una burbuja que se autogenera y no está enlazada con décadas anteriores. Ahora bien, si es cierto que al final de los sesenta, el arte sevillano ofrecía un panorama más variado y maduro que en los años anteriores. El afán investigador alcanzó, hacia el año 1970, un momento de plenitud y difusión, hasta entonces solo minoritario ... los cine-clubs, los grupos de teatro, las nuevas librerías, la Feria del Libro, los recitales de música nueva, las conferencias sobre los movimientos artísticos contemporáneos, charlas y viajes de gente importante, etc., contribuyeron a remover el antes semidormido ambiente sevillano (Antonio Bonet Correa). El periodo señalado, desde la perspectiva de la cultura, lo podríamos analizar/tratar como de tres quinquenios, con ciertas características homogéneas: el primero 1968-1972, años de consolidación de personas, equipos e instituciones emergentes, así como inicio de nuevas actividades y de una cierta movilización social de nuevo cuño, tanto en lo cultural como en lo social-participativo y lo político; el segundo 1973-1978, se daría la gran eclosión de la sociedad civil que toma el protagonismo en lo cultural y en lo político; y en el tercero 1979-1983, comenzaría el llamado desencanto en lo cultural, empieza la cuesta abajo de lo social-participativo, pues los líderes pasan claramente al campo político y a su vez el gran auge de lo político por las sucesivas elecciones y periodos electorales la cultura se va ligando a las instituciones, y las primeras elecciones democráticas municipales de 1979 junto al proceso autonómico van a cambiar el panorama de actuación y organización de “la gente de la cultura” y de sus propias estructuras.

De estos años que narramos, quizás todavía no tengamos una clara perspectiva histórica y los juicios de valor que hagamos no sean totalmente objetivos y no hayan perdido una cierta provisionalidad, pero sí es verdad que de alguno de los hechos han pasado más de veinte años y este tiempo hace que cuando cuentas momentos en los que has estado inmerso la sensación de rabia o placer para analizarlos se ha relativizado y aunque la historia va marcando indeleblemente lo vivido, el tiempo lo aplanan un poco.

El periodo anual de las actividades culturales, al igual que los cursos escolares, se mueve por las llamadas temporadas, que van de septiembre a junio, que anteriormente tenían tres fechas claves de estreno o inauguración: Otoño, Navidades y Domingo de Resurrección. Esto se fue perdiendo y quedan, fundamentalmente, los estrenos de inicio de temporada y las navidades. En el caso de nuestra ciudad esto es más acusado, pues el Domingo de Resurrección da pie al cambio de Fiestas Tradicionales y al comienzo del ciclo anual de corridas de toros y a la temporada de la Feria de Abril; las temporadas 69/70 y 70/71, con el año 1970 en el centro, serían las claves de la transición sevillana desde la perspectiva de la Cultura.

El año 1969 finaliza con el cierre definitivo del Teatro San Fernando y su pronto derribo y con la apertura de un concepto de Festival que va a responder a las motivaciones de la nueva época que está emergiendo, en la Facultad de Derecho, Aula Magna, y en el Teatro Lope de Vega, Esperpento junto con el Aula de Cultura, organizan el I Festival de la Cultura, retomando el nombre que Jean Vilar le daba como subtítulo al de Avignon cuando lo fundó, en el que intervienen Pí de la Serra y Ovidi Montllor (cantando en catalán), Smash y Esperpento con tres obras de teatro: Antígona de Sófocles, Brecht, música en directo de Smash; Estudio Dramático sobre poetas españoles del 27 y Farsa y Licencia de la Reina Castiza de Valle Inclán.

En 1969, Sevilla ha celebrado sus XV Festivales de España en el Teatro Lope de Vega y la Plaza de España con conciertos, ballets y teatro, destacando el London's Festival Ballet y la Compañía del Teatro Español de Madrid, que puso en escena "Las mujeres sabias" de Moliere, Medida por medida de Shakespeare y El sí de las niñas de Moratín, con dirección de Miguel Narros. La Feria del Libro, organizada por el INLE, se va consolidando en la Plaza Nueva, y en su III Edición, sus libros más vendidos fueron Madre de los Pobres (biografía de Sor Ángela de la Cruz) de José María Javierre, Recuerdo de Fernando Villalón de Manuel Halcón y El nombre unidimensional de Herbert Marcuse. Habían comenzado las Decenas Musicales, coorganizadas por la Comisaría de la Música, Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia y el Ayuntamiento de Sevilla, se celebraban en septiembre-octubre, inmediatamente después de los Festivales de España, en el Lope de Vega, Reales Alcázares, Torre de D. Fabrique, iglesias, como la Ca-

tedral o El Salvador. El Ayuntamiento de Sevilla mantenía, en estos primeros años de la década, una paupérrima actividad cultural y, además de las colaboraciones con los Festivales de España y la Decena Musical, programaba el Mayo Musical Hispalense, que había comenzado en 1967 y que duró hasta 1979, algunas exposiciones monográficas en el Apeadero o en el Pabellón Mudéjar y el Certamen de Primavera. También mantenía el Ayuntamiento su servicio de publicaciones y en 1970 publicó el Inventario de su Patrimonio Monumental y Artístico, que había realizado Francisco Collantes de Terán.

Hermanos Bécquer. En el año 1970 se constituye una Comisión Sevillana de Homenaje a los hermanos Bécquer de la que actúa como secretario Francisco López Estrada. Entre los actos que se programan podríamos destacar la lectura poética que se dio al pie del monumento, en el parque sevillano de María Luisa, el 24 de mayo, por los poetas Rafael Laffón, Joaquín Caro Romero, Vicente Aleixandre, Aquilino Duque, Manuel Mantero, María de los Reyes Fuentes, Julia Uceda, y que recogió, en un primoroso libro titulado Corona Poética a Gustavo Adolfo Bécquer, el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla en 1971. En el Ateneo hispalense, con motivo del homenaje al autor, dan conferencias, entre otros, José María Pemán, Joaquín Caro Romero y Juan de Dios Ruiz Copete. El Ayuntamiento coloca, en diferentes lugares alusivos, azulejos de homenaje al poeta con textos redactados por Santiago Montoto.

En 1970 se producen varios hitos importantes que van a marcar el Arte Contemporáneo en Sevilla, quizás el más importante sea la creación del Museo de Arte Contemporáneo, en la actual Sala San Hermenegildo, con el impulso de Florentino Pérez Embid, Director General de Bellas Artes y con Víctor Pérez Escolano al frente como director, con José Ramón Sierra y Paco Molina como colaboradores. Se inaugura con una exposición de Alberto, posteriormente se exponen obras de la Vanguardia Española 1931- 1966, El Cómic, Arte Actual Valenciano, Gráfica Española Actual... En 1972 se traslada a la calle Santo Tomás, a la Cilla del Cabildo. El museo programó dos temporadas 70/71 y 71/72 en su primitiva ubicación organizó conciertos, sesiones de estudio, conferencias y representaciones teatrales: "Oratorio" (Teatro Lebrijano), "Quejío" (La Cuadra) y "Cuentos para la hora de acostarse" (Esperpento).

Juana de Aizpuru. Otro hito es la inauguración de La Galería Juana de Aizpuru, que se va a convertir en la primera que tiene Sevilla con un concepto moderno del papel de la galerista como creadora de mercado y apoyo a jóvenes artistas plásticos en sus comienzos, colaboraron artistas como Paco Molina, José Ramón Sierra, Juan Suárez y Gerardo Delgado; pudimos ver exposiciones de Chillida, un homenaje a Marcel Duchamp (1971), Zobel, Pop Americano (1974). Esta galería comienza una edición de obra gráfica, para suscriptores, que permite acercar a la gente joven la nueva pintura; instituye

la Beca Juana de Aizpuru de la que disfrutaron Ignacio Tovar, Gonzalo Puch, y Juan F. Lacomba, entre otros, y también edita una serie de fichas coleccionables con motivo de las exposiciones, con artículos de fondo sobre el artista, la número 1 fue de Francisco Molina con motivo de su exposición en marzo de 1975 con texto de Vicente Lleó.

También se dan dos experiencias de corte teórico y plasmación escrita, ligadas con el Arte, una de corta duración, pero con gran influencia, fue la publicación de las Páginas de Arte de El Correo de Andalucía al frente de las cuales estaba Antonio Bonet Correa. La otra, desde la Escuela de Arquitectura, desde el Departamento de Estética, Composición e Historia, publica Cuadernos, dirigidos por un colectivo: Jaime López Asiaín, Rafael Manzano y Rafael González Sandino, teniendo a Mariano Peñalver como redactor jefe y del Consejo de Redacción a Manuel Trillo Leyva, José Ramón Moreno García, Víctor Pérez Escolano, Gabriel Rebollo y Guillermo Vázquez Consuegra. El número 1 apareció en febrero de 1970 y el número 7 (julio de 1971) estaba dedicado a seis charlas de Nuno Porta sobre metodología del diseño.

Como la San Francisco española. En Sevilla hay un libro que escribir. Un libro difícil de que viera la luz, que nos hablaría de la más insólita aventura generacional vivida en la España de este Siglo. Un libro referido tan solo a un lustro o quizá menos, pero que nos llevaría a considerar, sin ninguna duda, a la Capital Andaluza como la San Francisco Española (Ángel Casas). Estas palabras recogen una parte del espíritu de la Sevilla de inicios de los setenta aunque están dirigidas a enmarcar el trabajo de Smash, grupo de rock, básico en estos años, que edita su primer LP en 1970 Glorieta de los Lotos con letras de Pipo Clavero y fotografías en la carpeta de Agustín Rodríguez y Faló Moreno con Gonzalo García Pelayo de productor, publican el “Manifiesto de lo Borde”, que, junto con la versión teatral de Esperpento, titulada “La estética de lo borde” va a dar lugar al primer texto teórico de la contracultura española.

En los años finales de los sesenta y comienzos de los setenta, a los teatros clásicos como el Álvarez Quintero, San Fernando o el Lope de Vega (todos con vida cansina y alicorta) se les unieron otros con pequeños escenarios que daban fundamentalmente espectáculos de música o variedades, es el caso del Emperador, en el que los domingos por la mañana actuaban grupos de rock locales y donde actuaba Los Canarios; o el Cine Los Remedios, donde cantaron Mari Trini o Víctor Manuel; en el Cine Rochelambert se organizaban conciertos y galas con Lola Flores, Juanita Reina, Rocío Jurado, Pastora Vega ... Beni de Cádiz; el Cine Apolo organiza festivales de rock, al igual que lo había hecho de música moderna el Coliseo a principios de los sesenta; se organizaban conciertos y baile en el Casino de la Exposición y en el Polideportivo Macarena, triunfa el Club Yeyé, comienza Don Gonzalo y club-discotecas como Aladín, Dunia, Raveis o Alegría, que servían de escenarios para el rock.

En 1970, debido al cada vez mayor estado de deterioro del Museo de Bellas Artes, el antiguo Convento de la Merced, se encarga por D. Florentino Pérez Embid a D. José Hernández Díaz la puesta en marcha de una obra de adaptación y reestructuración de fondos, se adquieren obras de Juan Sánchez II y Zurbarán, se logró el depósito de los únicos Velázquez La imposición de la Casulla de San Idelfonso, posteriormente levantado por el Ayuntamiento y el Retrato de D. Cristóbal Suárez de Ribera, de Soto al Museo; se habilita una sala de exposiciones temporales. Se inauguran las obras en diciembre del mismo año. También se hicieron, en este año, obras de mejora de fábrica y restauración de fondos en el Museo Arqueológico. El Ateneo de Sevilla otorga a Florentino Pérez Embid el primer premio Joaquín Romero Murube por su labor en defensa y fomento de los valores artísticos sevillanos.

En 1971 la Universidad pone en marcha su exitosa colección de bolsillo, dependiente del Secretariado de Publicaciones, con la aparición del número 1, Universidad 1969-1970. Retornos de Alberto García Ulecia, el número 2, El Intelectual y el toreo de Rafael Ríos Mozo, el número 3, Ese difícil mundo del flamenco de Manuel Barrios... Se instala en el Pabellón de la Madrina la Hemeroteca Municipal. Esperpento, desde 1970 hasta 1973, además de realizar espectáculos, va a continuar organizando actividades culturales en colaboración con otras entidades, como la presentación, en la Escuela de Arquitectura, de un recital de María del Mar Bonet o "El retablillo de Don Cristóbal" de Lorca, por el grupo Tábano, la actuación del Piccolo Teatro de Milano, con Ferruccio Soleri, que dio un pequeño taller de Comedia dell arte, en Sevilla, en colaboración con la Asociación Dante Alighieri, o las actuaciones de los cantantes Raimon, Manuel Gerena, Paco Ibáñez, Bárbara Dane o Pete Seeger, después en el cine Rocío, de Triana, tanto en el interior como en el patio, también organizaba algunas actividades, tanto propias como ajenas.

Tabanque también continúa con su actividad teatral y programa, en el Lope de Vega, La Sesión sicodrama de Pablo Población Knappe; "El Joc" de Els Joglars, "Historia del Zoo" de Albee por el TEI, en el Pabellón de Uruguay.

Producción literaria. Uno de los indicadores culturales más valorados para el estudio de una época es la producción literaria, ya sea en revistas o libros, y en esta década la producción fue abundante, y nos posiciona bien con las décadas más brillantes del siglo XX en Sevilla. Las que se publican en estos años son diversas y sólo citaremos aquellas que tengan una sección cultural que refleje la realidad del momento y aquellas otras puramente culturales.

Entre las primeras tenemos La Ilustración Regional, cuyo primer número aparece en septiembre de 1974 y el último, el número 16, en enero de 1976; fue secuestrado el número 6 y en la carta que recibieron los suscriptores se decía: El Ministerio señala que diversos artículos en torno a la región andaluza, su presente y su futuro y, en general, el contenido todo entero de la revista

tiene un marcado acento regionalista que se presta a confusión. Fueron directores Javier Smith Carretero, Concepción Cárcelos Laborda y Miguel A. Agea Amador; entre sus colaboradores estaban Antonio Burgos, Eduardo Chinarro, Víctor Pérez Escolano, Aurora León, Alfonso C. Comín, Fernando Ortiz, Carmen Jiménez, Francisco Díaz Velázquez, Juan Tamarit, Antonio Miguel Bernal, Ignacio y Pedro Romero de Solís, Camilo Tejera, Fernando Villanueva, Soledad Becerril, Juan Ruesga, Ana Suárez, José Aumente. En mayo de 1976 aparece el primer número de Tierras del Sur, con formato de periódico, que se mantuvo hasta febrero de 1979 en que aparece su número 108. Fue su director José María Javierre, y entre sus colaboradores estaban Antonio Guerra, Plácido Fernández Viagas, Manuel Naranjo, Manuel Rico Lara, José Antonio Garmendia, José Luis Ortiz Nuevo, Manuel Barrios, Juan Bosco, González Ruiz ... Al poco tiempo, en junio 1976 aparece la revista "Torneo", semanario popular andaluz, fundamentalmente deportivo pero con secciones de política y cultura. Su director fue Federico Villagrán y entre sus colaboradores estaban Manuel Ramón Alarcón, Iñaki Gabilondo, Tomás Iglesias, Juan Teba, José Rodríguez de la Borbolla, Pablo Juliá, Santiago Sánchez Traver, Pilar del Río, Juan Padra Delgado, Isidoro Moreno, Tomás Feret, José Luis López Rioja, José María Romero, Luis Baquero, Joaquín Salvador, Emilio Parejo, Ricardo Pachón...

Dentro de las revistas puramente culturales, las que más abundan en esta época son las literarias y más concretamente las de poesía, existiendo algunas de arte y miscelánea, entre ellas, en 1977 aparece "Sopa de Ganso", cine, cómics, música, poesía, relatos, dibujos, etc. Entre sus promotores, Luis Clemente, Emilio González, Ramón Gotor, Manolo Olmedo y Paco Ramos, su número 1, casi un fanzine, con un dibujo de Nazario en la portada. En 1978 aparece una de las revistas más interesantes de la década, "Separata", revista de Literatura, Arte y Pensamiento que dirige Jacobo Cortines, con diseño de Roberto Luna, teniendo en su Consejo de Redacción a Gerardo Delgado, Vicente Lleó, Diego Romero de Solís y José Ramón Sierra. Entre sus colaboradores estuvieron Andrés Trapiello, Fernando Savater, Alberto González Troyano, Kevin Power y contiene dibujos de Carmen Laffón, Luis Gordillo, Fernando Zobel, Ignacio Tovar, Félix de Cárdenas y Soledad Sevilla. En 1980 aparece "Albahaca", revista trimestral de crítica de cultura internacional, es su director Héctor M. Fernández y en el Consejo Asesor, Manuel Barrios, Rafael de Cózar, Francisco Díaz Velázquez, Abelardo Linares, José Luis López López, Fernando Martín Martín.

Eclosión de revistas. Al principio de los setenta se produce una eclosión de revistas y grupos poéticos en gran parte de Andalucía y, desde luego, en Sevilla, como es natural no todas las revistas o colecciones han tenido la misma influencia o repercusión en el panorama poético (José Cenizo Jiménez). Por orden cronológico quizá la primera sea la revista "Cal" de poesía, que con sus 36 números, desde 1974 a 1979, con dirección de Joaquín

Márquez, se dedicaron cuatro números monográficos: Rafael Laffón; Poetas Sevillanos; Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. En 1977 aparece la revista "Pliego", diseño de Roberto Luna, del Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla, tuvo en sus cinco números como Consejo Editorial a José María Barrera, Rafael de Cózar, José María Capote, Juan Collantes de Terán y Pablo del Barco. También aparece este año la revista que más prometía "Calle del Aire", con dirección de Abelardo Linares y Fernando Ortiz, y que dedico su espléndido y amplio número 1 a Juan Gil Albert y, posteriormente pasó a una estupenda colección poética de la mano de Renacimiento y Abelardo Linares. También, el primer número de la revista "Albatros", con poemas de Miguel A. Villar, Manuel Jurado López y dibujos de I. Aguilar. En este año 1978 aparece también "Operador", revista de literatura dirigida por Antonio Fuentes, preocupada por las vanguardias, dedica su primer número a Carlos Edmundo de Ory. "Cuadernos Abiertos", poesía que publica la Secretaría de Prensa de la Unión General de Trabajadores con poemas en su número 1 de Emilio Durán, Santiago Sánchez Traver, Fernando Ortiz y Francisco Vélez Nieto, diseño de Emilio Rioja. "Cuadernos de la Afrobética", cuyo director es Francisco López Barrios, publica su primer número en Sevilla en 1978 con portada del pintor Rafael Zapatero y subtítulo Una reflexión sobre Andalucía veintiséis poemas y trece ilustraciones, el segundo número apareció en Málaga, edita la Cooperativa Andaluza de Escritores; en febrero, de este año, aparece la revista de poesía "Nombre" (ciclostil) siendo sus redactores Verónica Pedemonte, Antonio Pérez, Jesús Holgado, José María Alga-ba, Juan Pinto Maestre, Leonor Pedemonte, Juan Troncoso y Gonzalo Bilbao.

La revista "Spring 1975", International poetry review de la Universidad Central de Michigan publica un número con poetas de diferentes grupos y revistas españolas recogiendo varios de Aldebarán y Cal. Se publican, además, algunos boletines, como "El Heraldo de Padilla" (1978) con periodicidad en función de las ganas de su editor o director Rafael de Cózar. Entre sus colaboradores están Fernando Ortiz, Juan Teba, Miguel Mata, Francisco del Río, Antonio Rodríguez Almodóvar o "Capela", (2a época) Boletín de información personal de un hombre que vive en el campo, aunque editada en Badajoz se podría considerar sevillana por su director Bernardo Víctor Carande y sus colaboradores Manuel Barrios, Aquilino Duque, Ramón Carande, además publicaba una Separata llamada los "Encuentros de Capela" o "Capela news" que se editaba en Sevilla-Almendral.

Se editan, a su vez, colecciones de poesía como son "Ángaro" 1971, que en 1979 saca la colección Nudo Sur, Ediciones Hispanoamericanas de Ángaro; Aldebarán 1972; "Algo Nuestro" 1972, a partir de este movimiento nace la Colección Azulejos vinculada al Grupo Poético Gallo de Vidrio; "Tema Sur" 1973, del Grupo La Canícula; "Entregas de poesía" (1978) y "Cuadernos de Laraña" (1979, Padilla Libros); "Dendrónoma" 1980; en este año la Coopera-

tiva de Autores Andaluces edita "Catálogo" donde se recogen poemas, entre otros, de Juan A. R. Tous, Fernando de Juan, Guillermo Sanchís, Francisco Blesa; Edisur 1981, Colección abierta. También hay grupos poéticos de índole local con gran tradición como Noches del Baratillo o más recientes como Zéjel.

Los centros escolares publican revistas o boletines como "Etapas" (1971) del Instituto Murillo; "Bitácora" (1974) del Instituto Bécquer, "Taracea" (1978) del Instituto San Isidoro, "Arte Menor" (1980) del Instituto Polígono de San Pablo o "El Cuervo" (1980) del Colegio Aljarafe.

En 1982 aparece "Revista del Arte Sevillano" con dirección de Manuel Rodríguez Buzón, subdirección José Miguel Serrera, secretario Alfredo Morales y en el Consejo de Redacción Enrique Valdivieso, Carlos Álvarez Santaló, José María Benjumea Fernández de Angulo, Gerardo Delgado, Antonia Heredia, Francisco Morales Padrón y Alfonso E. Pérez Sánchez; se editan tres números en un año. En este mismo año aparece "Figura", revista de arte, casi antítesis de la anterior, con sus principales inspiradores, Guillermo Paneque, Rafael Agredano y Concha Ollero, al que se irán uniendo personas como Pepe Espaliú o Mar Villaespesa que hicieron posible hasta el número 7/8 de 1986 en que finaliza su primera época. Vuelve a aparecer la revista con el nombre de Figura Internacional en el número 7 (1988) de la "Revista Sur-Express" que dirige Borja Casani, y el número 12 de la misma revista anuncia su desaparición definitiva cuando ha sacado su número 3 de Internacional. En estos diez números pasó de ser un intento furioso de unos estudiantes en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla a tener importancia en el panorama nacional y conocimiento en el internacional. Rafael Agredano en su número 0 decía Dejados abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejados ser frívolos, eclécticos, didácticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación y Guillermo Paneque, en su último número "Figura" dio cuenta de lo que nosotros vivíamos como euforia y eclosión de principio de los ochenta en el arte español .

Escritores andaluces. A mediados de los sesenta se puede decir que se consolida la nueva literatura andaluza; entre ellas Sevilla, frente a las líneas oficiales y dentro del contexto de la Literatura Nacional, volviendo a ocupar, progresivamente, esta zona un papel protagonista, al principio en el ámbito poético, pero también en la narrativa (...). Es preciso citar el inicio de la Narrativa Andaluza que tuvo especial incidencia en la crítica de entonces con narradores como Manuel Ferrand, Ortiz de Lanzagorta, Manuel Barrios, José María Osuna, Federico López Pereira, José María Requena, Julio Manuel De la Rosa o José María Vaz de Soto (Rafael de Cózar).

A partir de esos años gran número de escritores andaluces van a ser premios, accésit o finalistas de diferentes concursos o galardones que hay en España: Joaquín Caro Romero Premio Adonáis de Poesía 1965; Manuel Mantero,

Premio Fastenrath de 1966 con Misa Solemne; Manuel Ferrand Premio Elisenda de Montcada 1966 con El otro bando y el Premio Planeta 1968 Con la noche a cuestas; José Luis Núñez, Accésit del Premio Adonáis 1970 con Los motivos del tigre; José Manuel Laffón, Premio Hora XXV 1971 con La Oportunidad; Alfonso Grosso, en 1971 Premio de la Crítica por Guarnición de Silla y Premio Alfaguara 1973 con Florido Mayo; Julio Manuel De la Rosa, Premio Sésamo 1971 con Fin de Semana en Etruria y en 1979 Premio Ateneo de Sevilla de Cuentos por Signo; en 1972, José Leyva es Premio Biblioteca Breve con La Circuncisión del Señor Solo; Domingo Manfredi, Premio Hernani con El Regalo; José Luis Ortiz de Lanzagorta, Premio Ciudad de San Fernando con El Aplazamiento; José María Requena, Premio Nadal con El Cuajaron; Bernardo Víctor Carande, finalista del Nadal con Suroeste; en mayo de este año el Alcalde, Juan Fernández- Rodríguez, declaraba: “Ahora son escritores que se llaman andaluces los que resucitan el ya desaparecido señorito y al cacique y nos catalogan de tercer mundo o en el mundo colonial ¡Qué le vamos ha hacer; allá ellos!”; Antonio Burgos, Premio Ciudad de Marbella 1973 con “El contrabandista de pájaros”; José María Vaz de Soto, finalista Ateneo 1974 con El Precursor; Aquilino Duque, finalista del Ateneo 1970 con La rueda de fuego, Premio Fastenrath de la Real Academia de la Lengua 1971 por su obra “De palabra en palabra”, finalista del Nadal 1974 con El mono azul, Premio Nacional de Literatura en 1975; José Antonio Moreno Jurado, Premio Adonáis 1973 con Ditirambo para mi propia burla y Manuel Barrios, Premio Ateneo de Sevilla 1972 con “Epitafio para un señorito”, en 1976, Premio Ciudad de Barcelona con “El paso alegre de la paz”; José Luis Núñez, Premio Guipúzcoa-Poesía 1973 con S.O.S. Sur; Joaquín Márquez, Premio Ciudad de Barcelona- Poesía 1974 con “La casa navegable”; Julio Martínez de Velasco, Premio Aguilar de Teatro 1975 y Premio Ateneo de Sevilla 1981 con La Hermosa Hembra. En 1977 Manuel Barrios y José Manuel Lara mantienen una agria polémica por la denuncia de que el Planeta está dado a priori y acaban en los Tribunales. En 1978 Rafael Montesinos obtiene el Premio Nacional de Literatura con Bécquer, biografía e imagen.

Locales variopintos. Los espacios que la cultura usa, en estos años, tienden a lo público, ya sean cubiertos o al aire libre. Los locales cubiertos de la transición sevillana fueron muy variopintos y aunque algunos son objetivamente claros y de importancia general, otros están ligados a experiencias más personales o de colectivos concretos. Uno de estos locales claros de la transición cultural sevillana son las librerías, debido al cierto anquilosamiento aún existente en las organizaciones públicas y parapúblicas, las que mueven de algún modo la vida literaria andaluza (Jorge Urrutia), como lo fue la librería Montparnasse que había abierto sus puertas en los últimos meses del mítico año 68 y que, con aportaciones de sus más de cien socios y Andrés Duval al frente, se convirtió en un elemento de referencia y aglutinador de los años

difíciles, funcionó también como Sala de Exposiciones y expusieron gente joven como Amalia Cansino, Ignacio Tovar, Miguel Moreno, la colectiva Sobres, Nicomedes... Una de las más activas, en estos años de la transición, es Padilla-libros, al frente de la cual se halla José Manuel Padilla Monje, actor que había debutado en las galas juveniles del San Fernando y del Álvarez Quintero y era un agitador cultural, en su casa, además de vender libros, se hacían todo tipo de manifestaciones artísticas como la representación de Títeres Libélula con la Historia de Mingo o las presentaciones de libros como “Aire de Roma Andaluza” de Aquilino Duque; “Libertad de impresión” de Eduardo Chinarro; “Primera despedida” de Fernando Ortiz; “¡Oh, es él!” de Maruja Torres; exposición de Libros de Arte; lecturas poéticas (Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll); espacio-ambiente de A. San Martín, Pepe G. Díaz y J. Fernández Molina; o la presentación, junto con el club Gorca, de la revista “Calle del Aire” por Juan Gil-Albert. La librería Fulmen situada, en esos años, en la Cuesta del Rosario, con un sótano aprovechable para actos, punto de reunión del movimiento feminista, organiza presentaciones de libros, conferencias como el ciclo sobre Herman Hesse, con una ambientación adecuada, exposiciones o el concierto de Chicle, Caramelo y Pipas; la librería Al-Ándalus, con su tradición de tertulias, presentaciones de libros y exposiciones de pintura, organiza, en su cercana placita de Mariana Pineda, a finales de 1972, durante dos días, un festival llamado Sevilla en Rock donde actúan los Bríos, Julio y la Cooperativa, Marcos, Los Solos, Blue Matter... . Otras librerías con espacios más reducidos, como Lorenzo Blanco, en cuya trastienda se almacenaban los clandestinos libros de Ruedo Ibérico, Losada o Fondo de Cultura Económica; Antonio Machado, centro de reunión cultural y política; Reina Mercedes, especializada en diseño, arte y arquitectura; Taller, dentro del Club Gorca; Seminario; Proa...

Las que podríamos llamar primeras tribus urbanas eran partidarias de los espacios al aire libre que solían estar ligados a la música y se utilizaban como zona de tertulia, relación y ensayo; eran el caso de la Glorieta de los Lotos, en el Parque de María Luisa, o las praderas del Instituto Murillo, las escalinatas del Archivo de Indias o las de San Fernando en la Plaza Nueva.

Teatro. Sevilla está viva, como vamos viendo, y el teatro de nuestra ciudad, a finales de los sesenta, como hemos dicho, tiene tres grandes líneas que con el inicio de la década de los setenta, se van a romper y van a proliferar gran cantidad de grupos, varios de los cuales van a tener continuidad en la década y otros van a seguir activos hasta la época actual. Existía otra línea, cuyo representante más cualificado es la Agrupación Álvarez Quintero, fundada a finales de los años cuarenta, que sería la del teatro aficionado. Se da un fenómeno, en estos años setenta, que es la explosión de la actividad teatral, no sólo en Sevilla sino también en la provincia y vamos a tener grupos de teatro en Lebrija-Lebrijano; La Algaba-Algabeño; Puebla de Cazalla-Adagio;

Dos Hermanas-Estrella; Arahal-Teatro Popular del Arahal; Alcalá de Guadaíra-Taller de Teatro; Olivares-Teatro del Aljarafe; Osuna- Joven Labranza; Morón de la Frontera-diferentes montajes de Alfonso Jiménez. Varios de estos grupos van a organizar festivales y muestras, de gran interés, en sus pueblos, en la I Semana de Teatro de la Puebla de Cazalla, diciembre 1971 actuaron Esperpento, Quimera (Cádiz), Teatro Algabeño, Adagio y Teatro Lebrijano. Algabeño monta en La Algaba distintos ciclos de teatro y cante jondo en la Torre de los Guzmanes, participando en los primeros, Algabeño, Adagio, Esperpento, Teatro Lebrijano, Tábano, Formas, La Cuadra, José Meneses, Manolo Brenes...; diferentes empresas, como Telefónica, Galerías Preciados o CASA, tenían sus agrupaciones teatrales.

Teatro Universitario. En estos años setenta se produce un bajón en el Teatro Universitario que había sido el más fuerte en la década anterior y, prácticamente, con la desaparición de Crótalo, grupo de estudiantes de Filosofía y Letras, no específicamente universitario que montan El Adefesio de Rafael Alberti con dirección de Miguel Mata y en el que actuaban Juan Antonio Maesso, Encarna Vaquero, Paco Aguilera, Luis Periañez, Pedro Alfajeme..., hasta 1979 que se consolida Titeres Teatro Universitario con el montaje “Las Galas del Difunto” de Valle-Inclán, dirección de Ernesto Marín y en 1981 “El Dios de Woody Allen”, con dirección de Pedro J. González, actuando, entre otros, Francisco Sánchez, Consuelo Trujillo, Paco Pena, Gema López..., por lo que, lo único que hace la Universidad es fomentar cursos de interpretación para sus alumnos impartidos por Francisco Díaz Velázquez o Juan Carlos Sánchez y organizar funciones o festivales desde sus Centros de Estudios, como los citados en Arquitectura o el Aula Magna de Derecho o el I Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo de Sevilla en 1973 en la Escuela de Ingenieros Industriales o el Encuentro de Teatro de Andalucía en 1978 en la Facultad de Bellas Artes y las funciones que organizaban en los Colegios Mayores como el de Médicos, Hernando Colón o Fernando III El Santo.

De los teatros convencionales de la ciudad, ya sólo quedaba el Álvarez Quintero, el Cervantes hacía tiempo que no programaba teatro, y el Lope de Vega. Uno privado que solía traer, en la temporada, dos o tres obras de teatro y el otro municipal, prácticamente cerrado y que el Ayuntamiento lo abría previo pago de un canon municipal para campañas comerciales y para las culturales, el canon no era alto pues no se cobraban los consumos de agua, luz ni calefacción, pero sí los gastos de funcionamiento (acomodadores, taquillero, técnicos, autores y menores). En enero de 1974 D. José Jesús García Díaz declaraba a El Correo de Andalucía: “El Ayuntamiento piensa crear una Compañía Municipal, estando allí donde no llegan los particulares”. Porque Sevilla ha de tener teatro y la situaba en el Lope de Vega, teatro cuya gestión, en conversaciones mantenidas en 1975 con Mario Antolín, director general de Teatro del Ministerio, se trata de que pase al Ministerio no llegándose a un

acuerdo hasta 1977 en que, en el mes abril y coincidiendo con el Domingo de Resurrección, abre sus puertas como Teatro Nacional. En este año el alcalde de la ciudad, Fernando Parias, decía: “Ha preocupado durante 1976 la situación del Teatro Municipal Lope de Vega, el cual constituye, como se sabe, una instalación de extraordinaria calidad, pero de escasa rentabilidad práctica”.

Teatro independiente. “Sevilla se convierte en los años setenta en uno de los lugares de España, junto con Madrid, Barcelona, Zaragoza, Bilbao, Valencia y Murcia, donde se desarrolla el Teatro Independiente. Nacido en los años sesenta y desaparecido en su formulación original con la dictadura, constituyó un impulso decisivo en la absoluta transformación que surgió en la escena española (...) los modos de producción, la factura del teatro actual, su marchamo son claros deudores de aquel trayecto feliz que, como tantas veces se dijo en aquellos años, fue una bocanada de aire fresco que se coló por las rendijas del desvencijado edificio del poder” (Roberto Quintana).

En estos años setenta, los grupos de teatro en Sevilla, además de numerosos, son variados y es difícil darle una catalogación de profesionales o aficionados por la dificultad de trabajo existente en la época, sobre todo para una franja media de grupos que se inician en estos años, siendo muy jóvenes, y se van a consolidar en la siguiente como profesionales. El caso más claro de aficionado era la Agrupación Álvarez Quintero, fundada en 1946 y que ha ido representando teatro costumbrista, no exclusivamente, de los Hermanos de Utrera o la Compañía Andaluza de Comedias, escindida de la anterior en 1975, que tiene en su elenco a Idilio Cardoso, que en los ochenta se va a convertir en uno de los actores fijos del cine y el teatro profesional andaluz.

Un caso singular era Tabanque, que había nacido en las postrimerías de la década anterior y con dirección de Joaquín Arbide, uno de los hombres que más había significado en el teatro sevillano. Esta compañía centró su práctica teatral en Sevilla capital, aunque solía hacer giras con las Campañas de Teatro Popular del Ministerio de Información y Turismo, por este grupo pasaban actores que después actuaban en otra compañía o se marchaban al teatro comercial de Madrid. Tabanque montó obras como “Tiempos del 98” de J. A. Castro, “El Retablo del Flautista” de Jordi Teixidor, en 1973 dentro del VII Mayo Musical Hispalense, y junto con la Filarmónica de Sevilla “El Retablo de Maese Pedro” de Falla, con motivo del cincuenta aniversario del estreno en Sevilla, su último montaje es de 1976 y está dedicado a la figura del cantonalista gaditano Fermín Salvochea. Otro grupo de finales de los sesenta que se consolida en 1972 es el TECH (Teatro Ensayo del Círculo Hispalense) cuando monta El desván de los machos y el sótano de las hembras de Luis Riaza que recibe el Premio de Interpretación del Festival Nuevo de Sitges en 1973 y cuando empiezan a ser solicitados para actuar fuera de Sevilla la censura le prohíbe la obra. El grupo Formas, nacido en 1970 en la escuela de apren-

lices de Hispano Aviación montó El Escorial de Michel de Ghelderode, “Vida y muerte” de Severina de Cabral y “Los Antropófagos” de Martín Elizondo. Tinaja 7 nace en un club parroquial en 1970, en 1973 estrena su primera obra Los Esclavos, versión del grupo sobre “Cuatro farsas contemporáneas” de Martínez Ballesteros. Con esta obra hace sus primeras actuaciones en diferentes barrios, en 1974 monta “Cantata de la Conformidad” de Bertolt Brecht y en 1976 “De la lucha del pueblo Vit” contra el invasor de J.A. Hormigón. El TES (Teatro Estudio Sevilla) formado en 1978 alrededor de dos antiguos profesionales dedicados, en ese momento, a la enseñanza: Carlos Álvarez y Linos Fidalgo, monta “La Mecedora” de Carlos Álvarez y “El Dragón” de Schwartz, aparte de los ensayos en el horario nocturno funcionaban también como escuela. En estos últimos años aparece el grupo Tiempo, dirigido por Ramón Resino, profesor de dramatización del Colegio Aljarafe, que monta “La Casa de Bernarda Alba” y la estrena en 1980 con éxito en el Lope de Vega. Entre sus actrices están Trinidad Durán, Concha Salazar, Carmen García Calderón, Isabel Rodríguez, Alejandra del Campo, Concha Martínez, Diana Peñalver... Estos dos últimos grupos se unen y, a finales de 1981, presentan en el Lope de Vega “Luces de Bohemia” de Valle Inclán, dirigido por Ramón Resino y el personaje de Max Estrella representado por Carlos Álvarez. Actuaron Sofía Aguilar, Sergio Aroca, Isabel Delgado, Sara Fernández, Carmen García Caldera, Ambrosio Gassols, Vicente Palacios, Diana Peñalver... Otro grupo nacido en 1977, Siroco, se plantea su trabajo para distribuirlo por fábricas, barrios y pueblos, montó Campanadas a muerte de José Solano, basada en los hechos de Vitoria de 1976 y la estrenó en la Asociación de Vecinos La Unidad del Polígono San Pablo. Teatro Circo La Plaza que nació en 1976 y en 1978 con El Paro de Eugenio Fernández se plantea la profesionalización, montando posteriormente El charli, el currito y el empollón de Alvarito, componían el grupo Eugenio Fernández, Antonia Gavilán y Carmen Fernández (Meli) que posteriormente se dedicaría profesionalmente a las marionetas.

En 1975 se crea Teatro Laboratorio con Ginés Sánchez y Ana Aguilar al frente, en 1976 monta Sapiens e inicia una gira que les va a tener fuera de Sevilla unos años. La Jácara teatro de vanguardia, al que solo es necesario que pasen unos años, desde su primera unión en 1974 para que se conviertan en profesionales y, sobre todo, su director Alfonso García Zurro sea hoy uno de los directores de éxito a nivel nacional y reputado autor. Después de diversos tanteos en 1979 estrenan “La Balada del Gran Macabro” de Michel de Ghelderode que es la que les abre las puertas de la profesionalidad.

En 1977, se había creado la Compañía de Teatro Infantil de Sevilla con dirección de José Pablo Ruiz, estrenan en el Lope de Vega y en temporada “Atila toma tila”, de Julio Martínez de Velasco y, en 1978 Asamblea General de Lauro Olmo.

También en 1978, un grupo de actores que habían pertenecido a diferentes grupos como Esperpento, Mediodía o Tabanque, Luis Alfaro, Juan Tamarit, Paloma Suárez, Josefa Cabello y Francisco Sánchez, montan la Cooperativa de Actores Sevillanos y estrenan “Un Cuento de Madrugá” versión libre y andaluza del texto de O Casey.

Teatro Profesional. La profesionalización de los grupos sevillanos llega con la década y el primero que lo hace es Esperpento con la obra Cuento para la hora de acostarse de Sean O Casey con dirección de José María Rodríguez-Buzón, escenografía de Juan Ruesga y actores como Mariana Cordero, Antonio Andrés Lapeña, Roberto Quintana, Juan Carlos Sánchez– el grupo lo formaban diez personas más que no actuaban en esta obra– además de gira por Francia, Suiza, Alemania, Holanda y Bélgica, hicieron más de 200 funciones con exitosa temporada en el Teatro Capsa de Barcelona, después fue prohibida y multada. Inmediatamente después aparece La Cuadra que toma el nombre del lugar de ensayos que ha prestado Paco Lira, en la Calzada de Santo Domingo, este grupo es herencia del éxito de “Oratorio” del Lebrijano en Nancy. El primer espectáculo es “Quejío” con letras de Alfonso Jiménez y Salvador Távora y puesta en escena de este último, colabora Pepe Monleón. Este montaje supone un rompimiento con la forma de trabajar, en ese momento, en el Teatro Español y hace que, desde el estreno, principios de 1972, hasta finales de 1974 realizasen más de 400 actuaciones en Europa y América Latina. A finales de 1973 se constituye Teatro del Mediodía, partiendo de una escisión de Esperpento, y estrenan su primer montaje en 1974 “Farsantes y Figuras de una comedia municipal”, dramaturgia de A. Andrés a partir de entremeses del Siglo de Oro, dirección de José María Rodríguez-Buzón, escenografía de Juan Ruesga, música de Miguel Mata y Paco Aguilera y con la actuación de Antonio Andrés, Adela Abad, Roberto Quintana y Justo Ruiz, con este montaje se realizan más de 200 funciones y giras por la emigración económica europea.

Artistas plásticos. La nómina de pintores en Sevilla, en los años setenta, es amplia, con representantes de varias generaciones: Alfonso Fraile, Joaquín Sáenz, Teresa Duclós, Claudio Díaz, Rolando Campo, Paloma Benítez... Es esta una ciudad que tiene Facultad de Bellas Artes, con profesores tradicionales, en la cual solo la impronta de algunos como Miguel Pérez Aguilera, la muy breve estancia de Carmen Laffón o la del teórico Sureda, influyó en el desarrollo de los jóvenes que eclosionaron en los años ochenta. Fue determinante el contacto, más que los profesores, con pintores de fuera de Sevilla, como Fernando Zobel, que pasaba temporadas en esta ciudad, en la que tenía casa y estudio, y se reunía con todo tipo de artista como el arquitecto y diseñador Manuel Alonso o el músico Paco Aguilera que le enseñaba a tocar la flauta travesera; también Paco Molina, al cual pudimos ver sirviendo copas en La Cuadra de Santo Domingo, viviendo en el Museo de Arte Contempo-

ráneo de San Hermenegildo, tener sitio reservado en la Cantina de Madre Rafols, tomar ponche en las madrugadas del Bar Santiago y recibir en su casa-estudio a primeros de año al Todo Sevilla, en la calle Santo Ángel, con motivo de su cumpleaños: Trasgresor y animador del movimiento pictórico en la ciudad tuvo la gran virtud de enseñar senderos, prácticamente desconocidos, no solo a los pintores sino al público en general.

A principios de 1971 se había inaugurado la Galería Vida, en el Centro Cultural de los Jesuitas, que dirigió, durante cuatro años, Roberto Reina, exponían, fundamentalmente, a pintores locales: Pajuelo, Chonín Navarro, Cuadrado, Montes, Fernández Lacomba... o exposiciones de homenajes a Miguel Pérez Aguilera o al Surrealismo; en 1972 Casa Damas, histórico comercio dedicado a la venta de partituras musicales, discos e instrumentos y lugar de tertulias de flamencos cabales, situada en la calle Sierpes desde 1853, inaugura una nueva tienda en la calle Asunción, con diseños de Agustín Rodríguez y, en ella, se instala una sala de audiciones que pronto se va a convertir, más que nada, en galería de arte; la muestra inaugural reúne a ocho pintores: Gerardo Delgado, Equipo Múltiple, Fernando López, Francisco Molina, Agustín Rodríguez, José Ramón Sierra, José Soto y Juan Suárez. A lo largo de más de cinco años pudimos ver, en sus salas, exposiciones de la Familia Carande, Amadeo Gabino, Colectiva El Cepillo, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Carles Pujol, Cerámicas de Paco Cortijo, Exposición de Grabadores (Cortijo, Cuadrado, Márquez, Castaño, M. De la Gala, Félix de Cárdenas...), dirigía la sala Agustín Rodríguez y José María Mellado se encarga de las audiciones, tanto grabadas como en vivo, entre las cuales podemos recordar a Marcos Mantero cantando a Brassens, Manito Narváez al piano o a Isidoro Carmona a la guitarra.

En 1974 van a abrirse en Sevilla dos galerías diferentes pero con gran trascendencia: la primera, a medio y largo plazo, Galería Melchor, que va a dirigir a los pocos años de su inauguración Rafael Ortiz, y en la que vamos a poder ver, a finales de los años setenta y primeros de los ochenta a Pedro Simón, Rafael Zapatero, Antonio Sosa, Patricio Cabrera ...; y, la segunda, Centro de Arte M-11 que restaura para su instalación la casa natal de Velázquez y se dota de una magnífica biblioteca y hemeroteca de arte contemporáneo con un equipo al frente de Kiko Rivas, Diego Carrasco y Manuel Salinas, se realizan exposiciones de Saura, Gordillo, Millares, Equipo Crónica, Alberto, Manolo Quejido, Paco Reina..., y, además, presta locales de ensayo a grupos de teatro como Mediodía, en la calle Jesús del Gran Poder, encima de la discoteca Holiday en el cual también ensaya el grupo Goma al cual le prestan equipo y ayuda en la producción del disco 14 de Abril, presentado en sus locales dicho día de 1975 con una audición, los músicos eran: Alberto Toribio, Antoñito Rodríguez, Pepe Sánchez, Manuel Rodríguez, Pepe Lagares y Pive, la portada de este disco, al igual que los antológicos catálogos, fueron dise-

ñados por Alberto Corazón y los textos son de J. M. Bonet. Esta experiencia dura poco más de un año y el centro cierra.

Grabadores. A finales de los años setenta los grabadores sevillanos montan Litografía y Calcografía Sevillana en un almacén de un singular patio sevillano en la calle Sor Ángela de la Cruz, 3, alrededor del magisterio de Paco Cortijo se reúne Félix de Cárdenas, Manolo Castaño, Mercedes de la Gala, Maria Manrique, Paco Reina, Rosa Ricca, José Pedro Ruiz y Margarita Sierra; este local servía de taller de impresión, lugar de venta y de enseñanza. Otras galerías sevillanas de estos años fueron Álvaro (1973), Amplitud (1975), Haurie (1976), Murillo (1977), Magdalena Mesa y Múltiple (1978)... ; también hay que tener en cuenta las salas de exposiciones del Banco Occidental en Plaza Nueva, Pablo Serrano o Juan Francés; el Club Gorca: Juan Manuel Rodríguez Arte actual de Sevilla o Cerámica Popular de Sevilla, también estaban la de instituciones privadas como la Caja de Ahorros San Fernando, en la calle Imagen, 2; el Colegio Oficial de Arquitectos en Imagen, 12, y la de los Colegios Mayores, Ateneo, Labradores, Mercantil ...

Transición flamenca. En el flamenco la década de los setenta es de transición, pues si bien se realizan gran cantidad de actividades en los diferentes ámbitos, todas ellas son continuación o consolidación de movimientos que han nacido en las décadas anteriores. El inicio del momento de transición, al igual que en las otras artes, se da en la mitad de los sesenta y lo marca la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla que preside José Núñez e Castro y la formaban Manolo Barrios, Rafael Belmonte, Antonio Mairena, Luis Caballero, Juan Sánchez Bernal (Naranjito de Triana), José Cala (El Poeta) y que tuvo como colaboradores a José Romero, Pepe Pinto, Manolo Mairena, Antonio Núñez (Chocolate), La Sayago, Matilde Coral... Apoyaba la Tertulia y también participaba en ella Manuel Alonso Vicedo, su día de emisión eran los martes a las nueve de la noche, y como decía Naranjito de Triana no tenía duración fija, como Manuel Alonso Vicedo era el que mandaba allí, pues si el programa era interesante lo alargaba y si no lo era, cortaba antes .

En 1966 se había realizado la Misa Flamenca, y se grabó, pero la Tertulia impuso que se cantase en la Parroquia del Polígono San Pablo, (el 29 de junio de 1978) por Antonio Mairena, Naranjito de Triana y Luis Caballero, con El Poeta a la guitarra. En julio de 1971 en Florencia, en la Iglesia del Santo Espíritu, dentro del Congreso Europeo de Juventudes Musicales; en 1972 la llevaron, en Navidades, a Puerto Rico. La Tertulia Flamenca promovió el monumento a la Niña de los Peines que fue inaugurado en 1968 y también promovió que nuevas calles del Polígono San Pablo llevasen por nombre los diferentes palos del flamenco. La Tertulia recibió el Premio Ondas en 1971 por la Misa Flamenca e instituyó el Premio Yunque de Oro. Se consolida lo que se llamó El Flamenco en la Universidad, en 1969 la Tertulia Flamenca, con el

Aula de Cultura de Derecho, había organizado una conferencia-audición con Rafael Belmonte comentando y Antonio Mairena al cante y José Cala a la guitarra en el Aula Magna. Posteriormente, Antonio Mairena pone en marcha una iniciativa que se llamó La Casa de los Mairena en la que actuaban Antonio, Manolo y Curro Mairena, que interpretando diferentes palos actuaron por las Facultades: Ingenieros, Filosofía, Medicina...

Peñas y festivales. Son, estos años, de nacimiento de las Peñas Flamencas en Sevilla, la primera de las cuales es Las Torres Macarena en julio de 1974 en la calle Torres, 18, y la inaugura y bendice con vino, Antonio Mairena. La Peña La Fragua se fundó en abril de 1975 en Bellavista, barrio natal del guitarrista flamenco Isidoro Carmona, ya en 1977 se fundó la peña El Chozas en la barriada Su Eminencia, como homenaje al cantaor José Antonio Muñoz, que ayudó mucho a su peña en los inicios. En 1978 la peña flamenca El Niño Ricardo (guitarrista) que se había constituido hacía poco, organiza en el Lope de Vega un recital de guitarra flamenca y clásica donde actúan los dúos Yagüe-Calero y Rodríguez-Carmona. En este mismo año se constituye la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas. Los años setenta son también momentos de auge, cantaores con letras y vinculaciones políticas: Manuel Gerena (Alberti), José Meneses (Moreno Galván), El Cabrero, Pepe Suero...; los dos primeros actúan en el año 1974, en el Palau de la Música de Barcelona y en el Olimpia de París, respectivamente.

Los Festivales Flamencos son también otra actividad con gran desarrollo en los años setenta y ochenta, se habían iniciado, tímidamente, en décadas anteriores: Potaje de Utrera (1957), Mairena del Alcor (1962) Cante Grande de Écija (1962), Gazpacho de Morón (1963), Caracolá de Lebrija (1966), Guitarra de Marchena (1967), Reunión de Cante Jondo de la Puebla de Cazalla (1967). En las décadas posteriores llegan a ser más de veinte en la provincia de Sevilla. Todos los aficionados y críticos comentan a finales de los ochenta que la fórmula está agotada, aunque antes ya se había puesto en primer plano la crisis artística, y José Luis Ortiz Nuevo dice en 1984: No creo que sea justo que haya artistas que estén cantando las mismas letras, los mismos cantes, el mismo repertorio de hace veinte años. En Sevilla capital, el primer Festival se celebra en 1976 en el Cortijo El Cuarto, de Bellavista, organizado por la Peña La Fragua, con su correspondiente concurso. En 1974 se había celebrado, en Sevilla, en el Parque de los Príncipes (pista de exhibición) una Semana Cultural Flamenca, con las actuaciones de Diego Clavel, Pansequito, Gabriel Moreno, Manolo Mairena, Camarón, Gabriela Ortega... En 1981, en Triana, Chiquetete organiza Pasando el Puente con las actuaciones de Camarón, Fosforito, Turroneiro; Juanito Villar Pansequito, El Cabrero, Nano de Jerez, Manuel Mairena, al cante; la Tati y Angelita Vargas, al baile, y Tomatito, Paco Cepero, Rafael Heredia y Manuel Domínguez, a la guitarra.

Copla. Los años setenta son también años de copla, no bien tratada en ciertos ambientes progres, pero con defensores como Vázquez Montalbán o Antonio Burgos. La más joven, dentro de las famosas, es Isabel Pantoja, que comienza sus éxitos a mitad de estos años y que en 1977 monta el espectáculo “Ahora me ha tocao a mí”. Junto con Paco Cepero y Raúl Sender lo estrena en Sevilla en el Álvarez Quintero en 1978, se unen a Gracia Montes, Marujita Díaz o Carmen Sevilla, que ya habían triunfado en los años anteriores, o a una Estrellita Castro bastante anterior pero que todavía actúa de vez en cuando. De los escritores de la Copla hay que recordar a Rafael de León, sevillano que todavía compuso para Rocío Jurado e Isabel Pantoja algunos temas en los años setenta, aunque sus grandes éxitos a trío con Quintero y Quiroga corresponden a las décadas anteriores de los sesenta y cincuenta.

Café-Teatro. A finales de los años setenta Joaquín Arbide, que llevaba unos años de retiro después de su último montaje de “Salvochea” con Tabanque, vuelve y monta una serie de espectáculos de café teatro, en diferentes lugares de la ciudad: en el Michel, prolongación de Santa Cecilia; antiguo cine Chaplin; discoteca Holiday, en Jesús del Gran Poder o en el barco Margarita II, en el Muelle Delicias. Las obras que monta son “La muñeca de goma”, de Manuel Barrios, “El caso del lunar en el pompi”, de Agustín Embuena, “El sexto, no comer carne”, de Emilio Durán, “La señorita cortijera y el aperao” de José Antonio Garmendia... Esta experiencia ya la había realizado a principios de la década en que montó, en la Sala de Fiestas Oasis, “Mujeres, flores y pitanzas”, de María Aurelia Capmany. También, a finales de esta década, Miguel Mata administra y programa, en la calle Monte Carmelo El Bluesville donde programa, aparte de música, espectáculos: Marionetas Historia de Mingo de Libélula o Teatro del Mediodía con “El Bello Adolfo”.

Lope de Vega y Álvarez Quintero. Como hemos dicho, en abril de 1977 el Teatro Lope de Vega reabrió sus puertas como Teatro Nacional, con una programación estable y diversa y así se mantuvo hasta 1985 en que volvió a cerrar para que pudiese ser rehabilitado dentro de los programas que pusieron en marcha el Ministerio de Obras Públicas MOPU y la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía. En este tiempo estuvo dirigido por José Javier Ortiz, funcionario de Teatros Nacionales y Festivales de España, al cual ya conocíamos, tanto por ser sevillano como por su responsabilidad en los Festivales que se organizaban en Sevilla. En estos años de 1977 a 1983, la media de compañías, que venían a representar anualmente en el teatro, era de 32 con alrededor de 500 representaciones por temporada, la programación era muy variada y actuaban cantidad de compañías andaluzas, no sólo de teatro, sino también de danza. La temporada inaugural, abril de 1977, programó el I Festival de la Ópera de Sevilla, con la Compañía de la Ópera del Teatro Nacional de Praga, puso en escena la “Cosi fan tutte” y “El rapto del Serrallo” de Mozart y la Compañía de Ópera del Teatro Nacional de

Ostrava “La novia vendida” de Smetana, y “Las bodas de Fígaro” de Mozart. Realizó estrenos nacionales de gran éxito como “La hija del Aire” de Calderón, puesta en escena del Centro Dramático Nacional con interpretación de Ana Belén y dirección de Lluís Pascual, o “Doña Rosita la soltera” o “El lenguaje de las Flores” de Federico García Lorca, con Nuria Espert y dirección de Jorge Lavelli, o programó, con gran éxito, un proyecto propio que fue la Quincena de Flamenco y Música Andaluza, en diciembre de 1979; y dio paso a programaciones de Teatro Infantil en horario para niños. A finales de noviembre de 1980 el entonces director general de Música y Teatro, Juan Antonio García Baquero, sevillano y ligado al Teatro Aficionado en Sevilla en los años cincuenta y sesenta, propuso que el teatro volviese al Ayuntamiento cosa que no se realizó hasta su reapertura en 1988.

El Teatro Álvarez Quintero seguía, como siempre, programando de vez en cuando teatro que abarcaba todos los géneros como “Sencillamente un burgués” de Dorín, por la Compañía de Arturo Fernández; “Yerma” de Víctor García y Nuria Espert; “Cándido” de Moliere por el TEI; el musical “Hair” o “Las Arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca” de Martín Recuerda con dirección de Adolfo Marsillach, actuación de Concha Velasco, coreografía de Mario Maya y el cante, Enrique Morente.

En la Casa Natal de Velázquez se reabre otra institución sevillana, que no va a tener tampoco larga vida, y es la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (fundada en esta ciudad a finales del XIX y de la cual tenemos noticias de ediciones de 1872) que realiza ediciones facsímiles como el álbum Sevilla 1851 del Vizconde de Vigier (1977) y Compendio Histórico Descriptivo de Sevilla de Fermín Arana de Varflora, Sevilla 1789, con prólogo de Alfredo Morales (1978), Relación Histórica de la Judería Sevillana, de José María Montero de Espinosa, Sevilla 1849, con estudio preliminar de Antonio Collantes de Terán (1979). En 1978 reabre sus puertas el Ateneo Popular, después de un paréntesis desde 1936, al frente de él Pedro Ruiz Berdejo. En 1979, en San Hermenegildo, se pone en marcha la I Feria de Antigüedades, Numismática y Filatelia con la colaboración de la Asociación de Anticuarios y la Delegación del Ministerio de Cultura.

Paco Lira. Al igual que me refería a dos pintores por su importancia en Sevilla, tampoco se puede uno olvidar de Paco Lira ¿Quién es y qué representa Paco Lira? Difícil respuesta que sólo se podría responder después de ver y conocer la historia de sus locales de estos años. Tuvo otros anteriormente, La Cuadra, de la calle Santo Domingo; El Faro Azul, de la calle Amor de Dios, y La Carbonería, de la calle Levías, probablemente algo de esta pregunta la pueden responder mejor dos buenos literatos sevillanos, refiriéndose más a su último local que a él mismo, pues lo uno no se explica sin lo otro. La Carbonería es según Rafael de Cózar, la versión moderna y sevillana de la Institución Libre

de Enseñanza o una especie de ONG Cultural que se mal financia gracias a las costumbres tabernarias y a la fidelidad de tantos habituales enganchados a la casa . Las actividades durante años de La Carbonería las resume Fernando Ortiz: Se han dado cita, desde antes de la transición, reuniones de asociaciones y partidos democráticos, lecturas poéticas, exposiciones de jóvenes pintores, escultores... Ha habido cante flamenco y publicaciones y mil cosas más, y sobre todo, un ámbito, una especie de convivencia, sin otra premisa previa que no fuese una cierta tolerancia con los demás .

Libros en Plaza Nueva. La Feria del Libro, que como hemos dicho, se inauguró en Sevilla en 1967, se va a mantener, durante toda la década, en la Plaza Nueva, con incursiones a El Salvador y va a ser en la década de los ochenta, con motivo de las obras del metro, cuando inicie su peregrinar por diferentes lugares hasta que vuelve a Plaza Nueva a finales de los noventa, durante estos años oscila entre las 40 y 50 casetas. En 1975 el Comité de la Feria del Libro organiza una serie de actividades paralelas a celebrar en los salones del Banco Occidental de Plaza Nueva y son suspendidos por la autoridad gubernativa. En 1976 el INLE decide duplicar las cuotas y después de tiras y aflojas se celebran dos ferias, una la oficial, en la Plaza Nueva, y la otra, llamada Feria en Librerías que contó con 20 de las 35 librerías que se estimaba habían en la ciudad: Antonio Machado, Beethoven, Cernuda, Concilio, Cultural, El Rosario de Oro, Fulmen, Heliópolis, Internacional, Itálica, Montparnasse, La Mandrágora, Nervión, Olivam, Pretel, Reina Mercedes, Seminario, Sur, Tallier, Vértice. A estas librerías se les prohibían los actos de divulgación, no sólo en Sevilla sino también en los barrios y pueblos hacia los que se extendió: San Diego, La Algaba, Castilleja, Morón.... En 1977 se mantuvieron las dos ferias y los libreros paralelos organizaron la Tercera Reunión de Escritores, Libreros y Enseñantes Andaluces. En 1978, y ya con el Ministerio de Cultura creado, se superaron los problemas y se celebró la XII Feria del Libro, del 7 al 16 de abril en la Plaza Nueva. La Feria se dedicó a la Generación del 27 y tuvo variedad de actividades paralelas de un buen nivel. Ligado al fenómeno de la lectura está la problemática de la Biblioteca Pública de Sevilla, que había cerrado sus puertas en 1972 por venta y derribo del edificio que la acogía, en la calle Rioja, La Sociedad Económica de Amigos del País; lugar en que se celebraron las jornadas del Homenaje a Góngora en 1927, que no volvió a abrirlas hasta 1979 en la calle Alfonso XII, inaugurada por D. Manuel Clavero, ministro de Cultura, y Javier Tusell, director general de Bellas Artes. Ambos, después de la inauguración y con motivo de la visita al Museo de Bellas Artes, opinan de éste: Su estado es penoso y Eso más que un Museo es un almacén de cuadros , respectivamente.

¿Existe o no un cine andaluz? En el año 1967 la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica Sevillana (Francisco Gaitán, J. M. Holgado, M. A. Yáñez Polo, ...) organiza el Certamen de Cine Amateur Giralduilla que durante nueve

años consecutivos va a celebrar su Festival en los formatos de S- 8mm. y 16 mm. La Unión Sevillana Independiente de Cineastas Andaluces (USICA), que podía considerarse heredera de la anterior, se fundó en 1978 como Asociación y participa en 1979 en la I Semana de Cine de Andalucía que había organizado la Coordinadora de Cine Club, puso en marcha el I Festival de Cine Amateur en el cual se concedieron los premios Ciudad de Sevilla y USICA 1980; en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes, en el mes de marzo, con llenos diarios y entre los filmes proyectados destaca Antoñito José se va a la mili del Colectivo Cinematográfico El Bodrio, con un joven Antonio Cuadri en sus filas. El Cine-Club Vida pone en marcha a principios de los años setenta una escuela de cine dirigida primero por Rafael Bohigues y después por José Ramón Díaz Sande, se conceden títulos de Monitores de Cine, otorgados por el CECIJ (Centro Español de Cine para la Infancia y la Juventud) desaparecía en 1978.

Los años setenta son los años de la pregunta: ¿existe o no un cine andaluz?, y de los matices: cine de temática andaluza, cine hecho por andaluces, cine hecho en Andalucía, Andalucía en el cine ... Hay que tener en cuenta que la industria del cine se sostiene en, por lo menos, tres pilares: los empresarios de cine, los distribuidores y los productores, y de éstos algunos no existían y otros no estaban ni asociados. También son años de producción y Juan Fabián Delgado dice: En la segunda mitad de la década de los setenta, coincidiendo con el postfranquismo inicial y con la tímida reestructuración socio-política del país, se dan por primera vez en Andalucía las bases para una producción cinematográfica propia. “Manuela” de Gonzalo García Pelayo (1975), sobre una novela de Manuel Halcón, producida por Galgo Film que después produjo en 1976 “La Espuela” tomando como base una novela de Manuel Barrios, con Pancho Bautista como guionista y Roberto Fandiño en la dirección. De este último director y con la productora Films Bandera es María la Santa basada en una obra de teatro de Fernando Macías-Campanadas, sin eco. En el mismo año 1978 Gonzalo García Pelayo monta su propia productora Za-Cine y rueda “Vivir en Sevilla”, con guion de Javier y Gonzalo García Pelayo, y después Frente al mar (1979) con guion de José María Vaz de Soto. Ya en los años ochenta se rueda el primer largometraje de otra productora, Triana Films, con la dirección de Pancho Bautista, “Se acabó el petróleo” (1980), con las actuaciones de Pepe Da Rosa, Paco Gandía y Josele; este mismo director va a dirigir en 1981 una especie de continuación, aunque no temática, de la anterior: “Los alegres bribones” con la actuación de Pepe Da Rosa, Paco Gandía y Antoñita Colomé, y en 1982 un largometraje documental titulado “La saga de los Vázquez”. Gonzalo García Pelayo dirigirá, en 1982, Corridas de Alegría, y luego Rocío y José (1983). En este año debuta como directora de largometrajes Pilar Távora con “Nanas de Espinas” basada en la obra de teatro del grupo La Cuadra del mismo nombre.

En los años finales de la década de los setenta hay tres películas de temática andaluza que tienen interés por motivos distintos y que alguna ni se rueda en Andalucía, como es el caso de Ocaña, retrato intermitente (1978), basada en la vida y más en la experiencia barcelonesa del pintor de Cantillana, con dirección de Ventura Pons. Rocío (1980) de Fernando Ruiz Vergara, documental que dio pie a grandes polémicas, y Tierras de rastrojo (1980) de Antonio Gonzalo, basada en la novela de Antonio García Cano. En ésta se trata la problemática del campo andaluz, los actores la hicieron en cooperativa y actuaba Manuel Gerena. Son años en que una serie de directores van a trabajar en 16 milímetros, realizando cortometrajes, algunos como Nonio Parejo y J. S. Bollaín van a comenzar sus experiencias en video, b/n carrete abierto, es el caso de Víctor Barrera con “La reina de las isla de las perlas” y “El terrorista”; J. L. Bollaín “La Alameda”, “Soñar en Sevilla”, “C-A-79, un enigma del futuro” junto con Nonio Parejo, que también es autor de “Fin de Meridiano” y “28-F” producido por la cooperativa ECA; Francisco Rodríguez de Paula “El Modulor”, “Sombra negra”, “Ese toro solitario”; Pilar Távora Sevilla, “Viernes Santo Madrugada”, “Andalucía entre el incienso y el sudor”. En 1979 se crea ECA Equipo de Cine Andaluz que se da a conocer en el Festival de Cine de Huelva de ese año y presenta el proyecto de un informativo andaluz.

Comenzamos el año 1980 con un Festival de Cine Amateur y lo cerramos con el I Festival Internacional de Cine de Sevilla, ambos no duraron ni una década, parece que es el sino de los festivales de cualquier signo y especialidad artística, cuando ya lleva una serie de años y parece que se han consolidado se les suprime, sin pena ni gloria y como la sociedad no suele protestar, enterrados están. Este Festival Internacional, de vida aciaga, celebró cuatro ediciones con equipos de dirección diferentes en cada una de ellas y con resultados tanto en taquilla como de público dispares, la cuarta edición que fue la de cierre se celebró en 1983, siempre fueron en otoño y durante las cuatro ediciones se les prestó interés al Cine Andaluz en las tres primeras, un Certamen de Cine y en la cuarta una exhibición de los producidos, pues había que templar desajustes anteriores. Fue un Festival que estuvo a punto de tener su sitio en el Concierto Nacional e Internacional de Festivales, tanto por el apoyo de las Mallol Americanas como por la crisis en la que estaba San Sebastián, pero no pudo ser, veremos si otra vez será.

El Rock. Hemos visto cómo, a principios de los setenta, la música progresiva que se realizaba en nuestra ciudad marcaba el paso en España, ahora bien, también teníamos desfilando por nuestros dispares escenarios la música que se hacía y que estaba de moda, tanto los cantautores de los más diversos estilos como los llamados populares. Por el Lope de Vega, desde principios de la década, pasaron los unos y los otros: Paco Ibáñez, Miguel Ríos, Jorge Cafrune, Patxi Andión, Mocedades, Facundo Cabral, Sisa, Hilario Camacho, José A. Labordeta, Serrat, Música Urbana, Jordi Sabater. Por los Festivales

de España: María Dolores Pradera, José Luis Perales, Mari Trini, Soledad Bravo, Quilapayum. Por las Facultades o Asociaciones de Vecinos: Rosa León, Elisa Serna, Luis Pastor, Jarcha. Hay diferentes conciertos que marcan hitos, como el de Benito Moreno y Carlos Cano, en el Lope de Vega en diciembre de 1975, o el que se llamó Primer Encuentro de Música Andaluza, en 1977, en el Colegio Mayor San Juan Bosco, donde actuaron Triana, Gualberto, Diego de Morón, El Joselero, Gente de Pueblo, Carlos Cano, Benito Moreno, El Pali, Camarón ...; o el celebrado en el campo de fútbol de los Salesianos, en 1979, titulado Un detalle con Julio Matito que se había matado en la carretera, en ese año, y que juntó, en el escenario, a prácticamente todos los músicos y bandas de música sevillanos.

El rock sevillano va a tener desde mediados de la década diferentes nombres propios, uno de gran influencia nacional y que va a marcar normas, como es el caso de Triana, al que seguirán Alameda y Guadalquivir o, de otro estilo, Lole y Manuel y, más tarde, Los Montoya y otros más singulares y variados, como Storm, Veneno, Imán, y después, en 1978, los hermanos Amador con Pata Negra. Desde los años sesenta, entre los muchos músicos que pasan de un grupo a otro, destacan dos que van a dar continuidad a la música sevillana durante décadas estos son: Silvio y Gualberto.

El retorno de García Mato. En la música clásica, la ciudad también tenía su vida, aunque no tan rica como en las otras músicas, no obstante, asociaciones como Sevillana de Conciertos o Juventudes Musicales, con su infatigable presidente, Julio García Casas al frente, organizan ciclos de conciertos como Podium de Jóvenes Artistas o Tribuna de Jóvenes Interpretes; o ciclo de grandes maestros que nos permitió ver en 1971 a los Niños Cantores de Viena; en 1972, la Orquesta de Cámara de Leo Janacek; en 1973, Arthur Rubinstein; en 1974, Agustín León Ara y la Orquesta de Cámara de Bucarest; en 1976, Alexis Weisemberg; en 1979, Gorostola al violonchelo y Manuel Castillo al piano... La Cátedra Cristóbal de Morales, de Extensión Universitaria, que dirigía Enrique Sánchez Pedrote también organizaba ciclos de conciertos.

En 1976 vuelve del exilio el músico Manuel García Mato que había sido pianista de La Bética de Cámara, fundada por Falla; la Coral San Felipe Neri, dirigida por Fernando España, da su primer concierto y también se funda el Coro de Cámara del Ateneo, que junto con la Asociación Coral de Sevilla y el Coro de la Universidad de Sevilla que vienen de finales de los años cincuenta, conforman el panorama coral de la ciudad. La Orquesta Bética Filarmónica va a ser la pieza clave de la música clásica en Sevilla durante estos años, con todas sus luces y sombras. Se refundó, en 1964, sobre la idea de la Bética de Cámara de Falla de 1923 y, al frente de ella, es contratado Luis Izquierdo; en los años setenta contó con gran ayuda de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando, esta Orquesta estaba formada por profesores del Con-

servatorio, la Banda Municipal, alguna banda militar y becarios; esto permitía malvivir a una orquesta que, en sus mejores años, no superó los veinticinco millones de presupuesto y sus profesores solían cobrar veinte mil pesetas (años setenta) brutas por concierto. Los conciertos los solía dar la Bética en el Lope de Vega o en el Salón del Conservatorio, de la calle Jesús del Gran Poder o, también, en la Iglesia de El Salvador o La Anunciación; contaba, la orquesta, con una pequeña ayuda del Ayuntamiento de Sevilla y del Ministerio de Información y Turismo. Además del titular de la Orquesta, la dirigieron en estos años Gesllard Winberger, Enrique García Asensio, Elmer Bernstein, Manuel Gandulf; actuando como solistas Rafael Orozco, Rosa Sabater, Jacinto Matute y Ángeles Rentería ...; el número de músicos que pasaron por esta orquesta en estos años sería cercano a cien, con una plantilla aproximada de sesenta profesores. Francisco Muñoz Conde, presidente de la Asociación Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, en declaraciones a El Correo de Andalucía, en 1980, decía: Respecto al dinero conseguido a través de los diferentes organismos e instituciones que colaboran con la Orquesta, parece que se dispondrá de algo más de quince millones de pesetas, siendo la aportación principal la efectuada por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura que asciende a diez millones. En 1978, Jesús Aguirre, duque de Alba, director general de Música del Ministerio de Cultura, en una visita a Sevilla, hizo unas declaraciones en apoyo a la Bética pero también diciendo que le gustaría plantear las bases de una Orquesta no con carácter provincial sino regional.

En estos años en Sevilla se celebraban diferentes ciclos anuales de música clásica, como fueron El Mayo Musical Hispalense (1967 el primero, 1979 el trece y último), organizado por el Ayuntamiento de Sevilla que también organizaba el ciclo Conciertos de Otoño; la Comisaría de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación, organizaba la Decena Musical, que se solía celebrar en otoño, la primera fue en 1969 y en 1975 pasó a quincena y desapareció. También los Festivales de España, que habían comenzado su actividad en los años cincuenta, programaban conciertos de música clásica y óperas, pero estos Festivales desaparecieron en Sevilla en el año 1978.

La sociedad civil. En la década de los años setenta el peso cultural de las instituciones públicas es pequeño, como hemos podido entrever, y es, fundamentalmente, la sociedad civil, organizada en sus colegios profesionales, asociaciones culturales o de vecinos, aulas de cultura, colegios mayores..., las que llevan el peso de la organización junto con los creadores, sean profesionales o no. Hay una excepción en estos años que es una institución semipública, La Caja de Ahorros San Fernando, con su Obra Cultural, que va a ser el eje de la organización en Sevilla de actividades culturales en el periodo que demanda esta publicación 1973- 1983. La Obra Cultural desarrollaba su

actividad en Sevilla capital y mas de cincuenta pueblos de la provincia de Sevilla y Huelva, estaba organizada con un pequeño equipo administrativo de empleados de la Caja y un equipo asesor, especializado por actividades artísticas, un equipo de colaboradores fijos, como fotógrafos y diseñadores, y otro por programación, así como un equipo de delegados en los pueblos. Al frente de la obra se encontró, durante estos años Manuel Rodríguez-Buzón. En una reciente Memoria, publicada en 2000 con motivo de una exposición homenaje al director, se hacían exhaustivas listas de colaboradores, conferenciantes, participantes, asesores, y se podían contar más de cuatrocientos, entre los cuales se encontraba lo más granado de la cultura española de la época: Vidal Beneyto; Francisco Umbral; Eugenio Trías; Mercedes Sampietro; Juana Palou; Xavier Rubert de Ventós; Isabel Mateos, Arcadio Larrea; Cristóbal Halfter; Victoria Combalia; Carlos Castilla del Pino; se organizaron múltiples cursos y seminarios y, entre ellos, las Jornadas de Arte Contemporáneo y Medios de Comunicación desde 1975 a 1982, que coordinaba Pedro Tabernero, y en las que participó gran número de periodistas, tanto de Sevilla como del resto de España: Pilar del Río; Mercedes de Pablos; Juan Teba; María Esperanza Sánchez; Sáenz de Buruaga; Javier Oliva; Rosa Montero; Xavier Domingo; El Cubri; Juan Cueto; Juan Luis Cebrián; Antonio Burgos. Los grupos de Teatro Independiente pasaron, casi todos, por los diferentes escenarios que se usaban: Lope de Vega, Escuela de Arquitectura, Colegio de Médicos, Salesianos de Triana. Los ciclos de música abarcaban desde los homenajes a Beethoven o Bach a las Jornadas de Música Contemporánea.

En una entrevista con Enrique Iniesta en Tierras del Sur, en 1977, decía Manuel Rodríguez-Buzón, con motivo de un balance al finalizar los cuatro primeros años y presentándose el programa del quinto: “Cuatro años de labor, ciento seis mil asistentes en los pueblos de Huelva y Sevilla, cincuenta y tres mil de la capital sevillana, treinta pueblos y once delegaciones en las cabeceras de la comarcas... No queremos lo fácil para llenar salas, sino una acción difícil, nada efectista ni llamativa. Creemos estar haciendo una labor honesta... A través de las cuatro secciones de música, teatro, exposiciones y cine, pretendemos llenar vacíos, no tocar frentes ya cubiertos, hacer ciclos enteros y no cositas sueltas...” Con respecto al programa del curso 78/79 decía: “Un programa de casi 600 actos se desarrollará en Sevilla capital y en más de treinta pueblos de las provincias de Sevilla y Huelva”. Con motivo de la apertura del curso se ha editado un catálogo general que proporciona la información necesaria sobre el mismo .

En un artículo que publicó Alberto Marina, en Diario de Sevilla en junio de 2000, con motivo del homenaje a Manuel Rodríguez-Buzón, decía: “a lo largo de diez años y en un contexto social y político, no precisamente favorable, su proyecto llegó a convertirse, por extensión y calidad, en uno de los más fructíferos e ilusionantes periodos de cuantos ha conocido la historia cultural

de Sevilla durante las últimas décadas; una referencia obligada como modelo de organización y programación del que todos somos deudores, y de tal trascendencia que casi todo cuanto, con posterioridad, se ha realizado en este ámbito puede considerarse continuación de lo que, en aquellos años, se llevó a cabo”.

La década de los setenta acaba, desde el punto de vista cultural, de la forma tradicional de la época, con un cotillón en el Lope de Vega, que interrumpe la función del Ballet Español de María Rosa. Participan en el homenaje a la bailarina Matilde Coral; Rafael El Negro; Farruco; Carmen Albéniz; Isabelita Bayón; Manolo Mairena; Jesús Heredia; Chaquetón; Curro Fernández; Manolo Domínguez; Juan Moya; Manolo Sisón; Marotillo. Esta tradición, que va unida a la de dos funciones diarias y al concepto de teatro comercial, se va perdiendo y en el final de la década siguiente ya no la tenemos en Sevilla.

Intervienen las instituciones. Decía al principio que el año 1979 va a marcar un cambio sustancial en la cultura en Sevilla, pues comienzan las instituciones públicas a ser protagonistas de la organización cultural. Esto nos lleva, o debería llevar, a hacer el análisis de forma diferente y, prácticamente, a dar esta década, y periodo de estudio, por concluida. No obstante, dado que el tiempo a estudiar es hasta 1983, citaré los grandes programas que se ponen en marcha; a partir de la constitución de las Administraciones Locales, después de las elecciones de 1979, Ayuntamiento y Diputación van a constituir Delegaciones o Áreas de Cultura, las van a ir dotando de personal técnico-especializado y destinando presupuestos a ellas. A esto se le une que el ente preautonómico Junta de Andalucía ha comenzado a organizar algunas actividades a finales de este año, que la Delegación del Ministerio de Cultura también organiza su equipo de cultura y que la Obra Cultural del Monte de Piedad se reestructura en 1979 con Francisco Pérez al frente. En 1980 descubrimos, en un primer plano, la cara de la Giralda, gracias a una foto de Carlos Ortega que publica ABC; la Obra Cultural de El Monte, al año siguiente organiza una exposición del proceso de restauración de la Torre y exhibe la copia, en poliéster, de El Giraldillo, publica un catálogo con el proceso de restauración de la Giganta, posteriormente publica un opúsculo; Sevilla en Fiestas; en el que se recoge el engalamiento de la Giralda con motivo de la visita de Juan Pablo II, el cual se hace siguiendo como modelo el grabado de Matías de Arteaga (1672). El director de este trabajo fue Paco Molina, que contó con la colaboración del arquitecto-restaurador de la Torre, Alfonso Jiménez; se colocaron 26 gallardetes, 10 banderas y 2 tapices representando a la Inmaculada y a Sor Ángela de la Cruz. La realización de los tapices fue de Paco Molina, Gonzalo Puch, Ricardo Cadenas y Javier Buzón. En el primer mandato municipal, el Ayuntamiento de Sevilla pone en marcha la Bienal de Flamenco, la Sala de Cultura San Hermenegildo, la Fiesta del Títere, Carmen en la Plaza de Toros de la Maestranza, la colección de bolsillo Biblioteca Popular Sevillana,

la Diputación de Sevilla pone en marcha el Instituto del Teatro, la Muestra de Teatro Latinoamericana, el Festival de Cine, el Festival Internacional de Jazz, la Escuela de Música en diferentes municipios de la provincia, la Exposición en la Casa de Pilatos El Poder y el Espacio, la escena del Príncipe Florencio y la Toscana de los Médicis en el 500 Europeo.

En 1983 se instala en Sevilla la sede local de la Universidad Menéndez Pelayo, cumpliendo un compromiso de su rector Santiago Roldán. Los lugares donde se realizaron los cursos, este primer año, fueron la Casa de los Pinelo y la Casa Museo de Murillo, y fueron los directores Pedro Romero de Solís y Antonio García Baquero.

PARTE II
LA GESTIÓN CULTURAL

La gestión cultural

El erudito de la gestión cultural

*Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.*

Rafel Alberti

Todo oficio, toda profesión o cualquier arte que imaginemos necesita sus valedores, aquellos referentes que les den valor y justiprecio ante la sociedad. Mejor aún, se precisa de un paladín que lo haga relumbrar, que dé un reflejo intenso y brillante del mismo para que las gentes puedan reconocerlo. En esencia necesita tener modelos que encarnen y den vida a las ideas, los valores, las utilidades y todo aquello que el oficio aporta a la sociedad y al individuo. La gestión cultural es una profesión que podríamos calificar de contemporánea a pesar de que sabemos de la existencia de personas que durante siglos han hecho las cosas que ahora hacen los gestores. Esta contemporaneidad hace que el número de referentes, de hombres y mujeres que nos sirven de modelo, no configure una lista extensa. Pero haber, los hay, existir existen. Y uno de esos necesarios paladines del trabajo en gestión cultural ha sido sin duda alguna Chus Cantero.

Al acercarnos a su figura desde la vertiente de la cultura podemos constatar que existe un Chus Cantero hombre de teatro como productor, gestor, difusor y amante de las artes escénicas. Nadie lo puede poner en duda ni cuestionar, en este mismo volumen van algunos textos suyos que testimonian la imbricación que existía entre Chus y el teatro así como la voz autorizada de Roberto Quintana que nos lo confirma. Pero del mismo modo, también podemos hablar de un gestor cultural, de un conocedor e investigador del campo de la gestión cultural aparte de poseer una amplia experiencia de trabajo en el mismo. Ambas facetas no son incompatibles, todo lo contrario se complementan y no podrían entenderse la una sin la otra y menos aún en la persona de Chus

Cantero. El hombre de teatro era a la par, diríamos que necesariamente en su caso, un gestor cultural de primera línea.

No cabe discusión ante el hecho de que Chus era un gestor con oficio, de práctica firme y asentada, que era capaz de afrontar una diversidad amplia de proyectos y propuestas culturales. Pero también es obligado reconocer que estamos ante un estudioso de su profesión, ante una persona a la que preocupaba que quedara bien reflejado en negro sobre blanco el conjunto de ideas, hechos y acciones que conforman el marco teórico de este oficio ya aceptado socialmente como gestión cultural. Y en este sentido, en esta faceta de recopilador y cronista, nuestro paladín adquiere una dimensión que me atrevo a nombrar como de erudito. Un hombre de una erudición artesanal, trabajada, moldeada en archivos y lecturas, como es obligado que sea la erudición.

Existe en Chus un itinerario que va desde el trabajo diario a la investigación. Nuestro hombre recorre un camino que más o menos conscientemente le conduce a investigar y escribir sobre los asuntos de la gestión cultural. Entre el joven estudiante de económicas y el director de la Casa de la Provincia hay un largo andar que pasa por numerosos trabajos (obra social de una caja de ahorros, administración autonómica, Diputación provincial, Expo 92, empresa privada); un cúmulo intenso de experiencias que lo van enriqueciendo como profesional a partir de un indudable talento para la gestión. No estamos ante un investigador y escritor que venga de la academia, sus orígenes y raíces se encuentran más en las tramoyas, en las trastiendas de los proyectos y acciones culturales. Es la realidad que encuentra en el oficio lo que le lleva a cuestionar y a tratar de encontrar la verdad, esa cosa escurridiza pero que incentiva a las mentes inquietas como la de Chus.

Aquellos que lo conocimos con cierta cercanía podemos testimoniar que Chus fue un excelente investigador y documentalista. Era capaz de encontrar documentación y literatura de casi cualquier tema o asunto concerniente a la gestión cultural y sus aledaños. A veces, ante la petición de si conocía algo publicado sobre cierta materia o problemática, el alud de documentos resultaba de tal magnitud que uno, en su incapacidad de digerir tanta información, había de suplicar que ya tenía bastante. Para él, sin embargo, nunca era suficiente; siempre había algo que añadir. Minucioso en las bibliografías, exhaustivo en las referencias, para muchos ha sido una fuente generosa de conocimiento que nos permitía navegar con seguridad y buena guía por el estudio de aquellos asuntos que nos ocupaban en este oficio nuestro. Se puede afirmar que, sin la aportación de Chus, muchos artículos, tesis, investigaciones no es que no existiesen pero si es probable que hubiesen sido bastante menos completos y más pobres.

Algunas de sus obsesiones quedan reflejadas en sus escritos. Y al hablar de obsesiones me refiero a ideas, hipótesis, que extraía de su amplia experien-

cia y sus no menores lecturas. Una era sin duda que la gestión cultural tenía raíces y presencia anteriores a las elecciones municipales de 1979, fecha en la que muchos datan sus inicios. Dos de los textos que podemos leer en este libro van en ese sentido. Tanto en su historia de la gestión cultural escrita para el Manual Atalaya de apoyo a la gestión (Universidad de Cádiz) como en su extenso artículo sobre la planificación estratégica de la cultura en *Periférica, revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nos encontramos datos e información que apuntan a una profesión más antigua y consolidada de lo que solemos creer.

Una de sus líneas de investigación más sólida y documentada es sin duda la que se dirige a analizar los denominados equipamientos de proximidad. En este interés por los mismos sin duda podemos constatar su sincera vocación de gestor municipalista, apegado al territorio. Nos referimos en concreto a una serie de tres artículos, muy trabajados y documentados, que también se publicaron en la citada revista *Periférica*. En los mismos hace un recorrido histórico sobre el nacimiento, desarrollo y gestión de las Casas de Cultura, los teleclubs y las aulas y centros culturales. La lectura de estos textos nos dan una idea clara de unas infraestructuras que nacieron para políticas encaminadas a la democratización de la cultura, a veces paradójicamente desde un estado autoritario como era la España anterior a 1978. Tan solo una mente tan eficazmente inquisitiva como la de Chus era capaz de poner el foco en este tipo de paradojas en la historia de la gestión cultural.

Hay un hecho reseñable en la faceta de Chus Cantero como investigador e historiador de la gestión cultural, su relación con la antes mencionada revista *Periférica*. Desde prácticamente los inicios de esta publicación de la Universidad de Cádiz nuestro gestor fue miembro del Consejo Asesor de la misma, de hecho también trabajaba en la práctica como miembro del Consejo Científico. Chus apoyó a la revista como algo propio, creía que era una necesidad prioritaria para la profesión de la gestión cultural. A lo largo de todos estos años estuvo al servicio de la revista aportando textos, ideas, contactos, sugerencias y, sobre todo, su prestigio personal a un proyecto intelectualmente tan ambicioso como es *Periférica*. Sin la aportación y el trabajo de Chus la revista hubiera sido otra cosa, prueba de ello son los textos que incluimos en esta antología.

No creo exagerar al calificar a Chus Cantero como paladín de la gestión cultural, tal como hice al comienzo de estas palabras. No estamos solo ante un gestor cultural, sino que nos encontramos con un investigador serio y un historiador solvente de esta profesión. Poseía una memoria excepcional, dedicaba incontables horas a escrutar y examinar la documentación. Todo ello unido a una experiencia profesional personal excepcional dan como resultado una obra escrita que merece su lectura atenta. La gestión cultural en

Andalucía y España ha perdido a un erudito de primera, se le echa de menos. Sin duda el mejor homenaje que podemos realizar es la lectura atenta de sus sólidas y fundamentadas palabras. Lo echamos de menos.

Luis Ben

Esto es de como reflexion inmediata: (2)
este plan es difícil cumplirlo a su
tiempo de duracion y otra mas
profunda: que es potestativa de los
Municipios pero que la Diputacion no puede
obviar: 1. Esas inversiones a parte son
steriles si posteriormente no tiene un
uso medio que se puede considerar
satisfactorio 2. El mantenimiento constante
de esas infraestructuras puede convertirse
en una carga para el Ayuntamiento sino
se tiene a cuenta esta cuenta desde
el inicio de su construcion e incluso antes
desde que se piensa que se debe de
construir. En ambas cuestiones la
Diputacion mediante el Area de Cultura
puede ayudar e incluso ser de acicate
pero no puede mejorar la actividad Municipal.
Por este año 1996 una vez estudiados
los datos que disponemos e el Area de
Cultura y las peticiones ~~de~~ de

Historia de la gestión cultural

*"Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural".
Proyecto Atalaya de las universidades andaluzas.
Cádiz, 2014
<https://atalayagestioncultural.org>*

En casi todos los artículos, ponencias y manuales en los que se reflexiona sobre gestión cultural, se parte de la dificultad para la definición del concepto mismo de gestión cultural. Inmediatamente se pasa a manifestar diferentes opiniones sobre el gestor cultural añadiéndole comentarios y disquisiciones sobre el nacimiento, la figura, y su desarrollo en España. Se suele considerar que es a partir de la segunda mitad de los años ochenta del pasado siglo y teniendo como hito decisivo las elecciones municipales de primavera de 1979. Si bien esto en parte es cierto, sobre todo en lo que respecta a la aparición de lo que podríamos llamar una nueva profesión más o menos masiva y articulada en todo el territorio español en virtud de la creación de los departamentos de cultura de las administraciones locales y la creación de las Comunidades Autónomas, debemos realizar algunas matizaciones importantes. Es constatable que las nuevas actividades que se ponen en marcha o se desarrollan ya existían en muchos casos, probablemente con otras intenciones y perspectivas y con un nivel que podríamos llamar de oficio. Lo que sí es novedoso, en el periodo iniciado en 1979, es la relación fundamental de las actividades que conforman la gestión cultural al territorio, probablemente por el área geográfica en el que se va a desarrollar el trabajo y por la Instituciones que lo ponen en marcha. Ésta singularidad se amplía en los inicios del milenio con la aparición del concepto de la globalización y la cooperación cultural, desde los territorios propios pero realizándola en colaboración con otras situaciones y territorios más lejanos.

Es recurrente, y suele ser un buen inicio de los temas, atender al desarrollo etimológico de las palabras y posteriormente al concepto como sería el caso

actual pero no lo voy a hacer pues ya lo desarrolla otro articulista en el presente trabajo, ahora bien sí voy a referirme a María Moliner en su Diccionario del Uso del Español (muy unida por cierto, históricamente, a la gestión cultural desde su ingente trabajo desarrollado en las Misiones Pedagógicas) junto con los conceptos que vierte Ramón Tamames en su Diccionario de Economía complementarios de gestión para que una vez que le unamos el vocablo cultura/l, que es el que conceptualiza nuestro campo de trabajo. desde las distintas visiones que le podamos dar, como la antropológica, estructural, de los estudios culturales e incluso económica; o bien desde la concepción que se puede tener del concepto cultura según el sentido que le dan las diferentes lenguas, occidentales, más usadas como son el inglés, el francés, el alemán y, por supuesto, el castellano.

Dado que el objetivo concreto de mi aporte a este manual es “La Gestión Cultural y su desarrollo en España y Andalucía”, y ya nos hemos referido a la parte etimológica de *gestión* que desarrolla el profesor Ariño, voy a acotar la palabra *cultura* tomando como referencia una muy común y bastante aceptada, la definición que de cultura se dio dentro de la Declaración de México sobre las Políticas Culturales en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de la UNESCO en el verano 1982 celebrada en México D.F. Con ella vamos a realizar la ligazón de las dos palabras que conjuntamente forman el concepto que estamos explicitando:

La Conferencia convino en que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

Realizando esta fusión al pie de la letra podríamos hacer una primera definición:

Gestión cultural como el conjunto de reglas, procedimientos y métodos operativos para llevar a cabo con eficacia unas actividades que engloban, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

Eduard Delgado, a finales de los años ochenta proponía la conceptualización de la gestión cultural como el conjunto de métodos que tienden a armonizar las exigencias de los proyectos creativos con los requerimientos de desarrollo integral del territorio. Habían pasado prácticamente diez años de las elecciones de las administraciones locales democráticas y las Comunidades Autónomas del art. 151 se habían consolidado y las del 143 iban recibiendo sus transferencias culturales.

La chilena María Paz Soriano nos plantea que la gestión cultural trata de la respuesta contemporánea al espacio cada vez más amplio y complejo que

ocupa la cultura en nuestra sociedad y que exige ciertas capacidades técnicas para llevar adelante proyectos artísticos culturales.

Etimológicamente se unifican prácticamente gestión con administrar e incluso administración. No he querido centrarme en esta acepción aunque es a la que más se acerca la definición de Tamames pues hay debates y artículos publicados sobre las diferencias y cualificaciones entre administrar y gestionar, administración y gestión. También es lógico que en un desarrollo más largo del artículo se debiera llegar a los otros conceptos y figuras, fundamentales, como son gestor cultural, gerencia y gerente. Igualmente es necesario plantear en ese hipotético artículo las llamadas políticas culturales, que no son ni más ni menos que la fijación de esos objetivos concretos de los que nos habla Tamames pero con fines del conocimiento de los destinatarios de la acción cultural de lo que pretendemos o se pretende realizar, en última instancia una voluntad de transparencia y compromiso de cara a los ciudadanos.

Si bien estoy de acuerdo con Pedro Vives en que la gestión cultural es una función social en construcción, menos en que en un sentido amplio y con las variaciones de contenidos y tecnológicas de cada momento histórico no proceda de la tradición y del acervo cultural de Occidente.

Si nos centramos en la definición que he propuesto y analizamos las posibles actividades a las que puede dar lugar veremos que de alguna de ellas, de sus orígenes, se pueden vislumbrar en unos tiempos remotos y más las relacionadas con los modos de vida, tradiciones, creencias o a los diferentes tipologías de espectáculos.

Con esto no quiero decir que haya una continuidad histórica con las acciones, como voy a explicitar, pero si unos conocimientos que se han ido desarrollando con el paso del tiempo y que pueden y deben ser conocidos por aquellos que se dedican actualmente, o pretenden dedicarse, a esta profesión u oficio.

A efectos de una rápida visión de las actividades culturales a lo largo de los tiempos y para explicar nuestros primeros pasos en la Historia, Prehistoria, lo mejor es partir de los conceptos de creencias y tradiciones que recogía la definición de cultura de México 1982, pues nos va a unir a términos como religión universo cultural –o comportamiento religiosos; que según el sociólogo G. Lenski, es un sistema compartido de creencias y prácticas asociadas, que se articulan en torno a la naturaleza de las fuerzas que configuran el destino de los seres humanos y que también va unido a las nociones de ritual, trascendencia, sobrenatural, asociadas a prácticas como magia, música, baile, adivinación, astrología y otras.

Tratando de ver ciertas actividades culturales de importancia con concomitancias de las que actualmente celebramos –o con una cantidad importante de oficios especializados y necesarios para poder llevarlos a cabo– ejemplifi-

cando en la Edad Antigua y dando un salto importante en el tiempo entraríamos en otra de las actividades de la definición de México, artes, caso de las escénicas y más en concreto las teatrales de Grecia o Roma, que ya necesitan de unas infraestructuras humanas y materiales además de unos recursos económicos de cierta importancia.

Analizando nuestra cultura clásica advertimos que se dan en esos momentos muchas de las actividades que, con sus diferencias específicas, van a llegar hasta nuestro tiempo y van a formar parte de las actividades propias de la gestión cultural actual. Bibliotecas públicas, archivos, espectáculos (en relación con ellos y como subproductos de las actividades en el anfiteatro se desarrolla la realización y comercialización de artesanías: peines, broches, brazaletes) legislaciones específicas, bienes patrimoniales, etc. son algunos ejemplos.

Dada su complejidad y mayor persistencia en el tiempo me voy a centrar en los espectáculos romanos y sus variantes para analizar un ejemplo de este tiempo tan fundamental en el desarrollo posterior de nuestra cultura occidental.

Los espectáculos romanos se encontraban divididos en cinco grupos: *ludis circenses et scaenici* (incluían, la música y la danza); *certamina athelaturum*; *numera gladiatorum*; *venationes* (exhibición y lucha de animales salvajes y hombres) y *naumachiae*; complementados con los *ludi votivi* (juegos votivos) celebrados por la salud del emperador, o bien otros juegos votivos (*ludi magni*) celebrados por una victoria o la salud de la República (el dinero para organizarlos, provenía del botín de guerra o del Senado).

Las leyes romanas obligaban a los magistrados a organizar anualmente los ludis bajo el mando de un editor, los ediles curules (magistrados instaurados en la República, para organizar celebraciones) cargo que podían desempeñar patricios y plebeyos y nacido a imagen de los ediles plebeyos. Se encargaba, entre otras tareas, de la organización de los juegos, de la vigilancia de pesos y medidas en los mercados y de resolver los pleitos menores relacionados con el comercio, siempre bajo la supervisión del pretor urbano. Era un escalón del *cursus honorum* o carrera política. En el año 22 a.C. su organización pasó a manos de los pretores (magistratura, cuya función consistía en administrar justicia.) y más tarde, con Claudio, a manos de los cuestores (magistratura no permanente que podían ser: civiles, para el tesoro público, y militares, para las arcas del ejército, así como cuestores administrativos, en los que se delegaba la administración de los fondos públicos).

De otra parte estarían los *munus gladiatorium* (muneras), laicos y privados. Celebrados irregularmente, cuando había alguien que los financiase, nacieron ligados a rituales funerarios. Este carácter de ceremonia laica los diferenció siempre claramente de cualquier tipo de espectáculo de origen religioso (*lu-*

dus), ya fuesen circenses o teatrales. El mismo nombre (*munus*) indica, como señaló Tertuliano, que se trataba de un deber hacia los muertos, pero no debemos olvidar que *munus* también significa regalo, un don entregado al pueblo. Sin embargo, los *munus* pasaron a formar parte de los espectáculos públicos en el siglo I a.C. Los ediles, a partir de ese instante, se encargarían de organizarlos, junto con la mayor parte de los otros juegos.

Claudio, continuando la política de mecenazgo de Estado, ofreció espectáculos singulares fuera de los edificios específicos y el más famoso de este emperador fue la naumaquia del lago Fucino (52 d.C.), a unos 80 km. de Roma, en la que combatieron 19.000 hombres, en trirremes y cuatrirremes, divididos en dos flotas, la siciliana y la rodia. Nerón, en el 57 d.C., ofreció también una naumaquia en el Tauro –antiguo anfiteatro de Roma– en la que se vieron monstruos marinos nadando en agua del mar.

Los juegos desarrollan una cantidad considerable de oficios específicos y especializados motivados por sus propias necesidades tanto de servicio al espectáculo como de mantenimiento de las maquinarias y edificios, así como otros específicos: editores, heraldos (*praecones*) cuidadores de la arena (*harenaris*), porteros (*menander*), árbitros (*agrupados en un colegio*), *lanao* (*empresario*), etc.

El teatro comienza oficialmente en Roma en el año 240 a.C. y obtiene su máximo desarrollo, al menos por lo que a creación literaria se refiere, a lo largo de los siglos III y II, y ya de forma sin duda decadente en los primeros años del siglo I a.C. A pesar de ello, en Roma no se construye un teatro permanente hasta la mitad del siglo I a. C., cuando se estrena el teatro de Pompeyo en el año 55. Durante los siglos I y II d.C. se siguen construyendo, con inusitada frecuencia, grandes teatros a lo largo y ancho de todo el Imperio (Andrés Pociña Pérez).

Según la arqueóloga Margarete Bieber, en su libro sobre los teatros griegos y romanos, antes de la existencia de edificios de piedra, las obras teatrales se representan en ámbitos adecuados (normalmente edificios de madera o de fortuna), en los cuales también tenían lugar otro tipo de espectáculos. Una vez que se realizaron de piedra, en ellos se representaban igualmente además de tragedias y comedias, espectáculos de danza, discursos, conferencias, y representaciones de tipo circense, como malabaristas, equilibristas, combates de púgiles, incluso luchas de gladiadores, y hasta combates de fieras y con fieras, con las adaptaciones pertinentes que fuesen necesarias a las diferentes tipologías de espectáculos.

Los espectáculos eran normalmente gratuitos, a veces se publicaba un edicto para que el pueblo contribuyera según sus posibilidades con un donativo para alguna deidad concreta.

Los diversos tipos de espectáculos romanos con el paso del tiempo fueron convirtiéndose en una manera de consolidación popular de los que los organizaban (editores) o los financiaban con los posibles riesgos que ellos comportaba, lo que dio lugar a que se fuesen tomando medidas que limitaban, de alguna manera, los posibles riesgos que podían acarrear.

Tácito, en el año 55 d.C., suprimió la guardia que velaba por la seguridad en el teatro, intentando conceder mayor sensación de libertad al pueblo romano. El resultado fue un alarmante incremento de los disturbios en las gradas, que llegaron hasta el extremo de convertirse en batallas campales; debido a lo cual la medida fue suprimida al poco tiempo volviéndose a la seguridad de la guardia.

Los juegos se celebraban en días de fiesta y llegaron a ser tantos que Marco Aurelio tuvo que fijar un límite y reducirlos a 135 al año. Una gran mayoría de todas estas solemnidades correspondían a festividades imperiales que celebraban acontecimientos ligados a la casa reinante en el momento, tales como aniversarios y victorias.

Como hemos dicho los juegos se financiaban con el concepto de mecenas públicos pero Nerón finaliza la etapa de mecenazgo de Estado. Los nuevos emperadores ya no se comportarán como mecenas, sino como propietarios del Estado que gobiernan. Como tales, podrán hacer uso del erario público para ofrecer unos juegos que, finalmente, harán pasar por munificencias personales; es decir, serán generosos con el dinero público.

Normalmente los edificios para espectáculos de los romanos no se construían solamente para los habitantes de la ciudad en los que se edificaban, sino para el área de influencia de la misma. Por eso hablamos de teatros para tres o cuatro mil personas y anfiteatros para diez o quince mil de media.

El concepto de espectáculo romano comienza su decadencia en el siglo IV, acelerándose con la implantación gradual en el Imperio del cristianismo. Isidoro de Sevilla en sus Etimologías recoge la tríada de bajos instintos que provocan en los espectadores: el circo provoca pasiones, la arena crueldad y el teatro lujuria.

En lo que respecta al teatro, otro de los grandes contenedores de actividades de gestión que van a navegar por los diferentes siglos, poco podemos decir durante una serie de siglos pues prácticamente todos los estudios hablan de una ruptura, que va durar varios siglos, entre el romano y el que va a parecer después muy unido en su principio a las celebraciones religiosas medievales. Solo a través de la actividad juglaresca –documentos del siglo VII– podríamos encontrarle alguna relación con los mimos e histriones romanos. Debemos remontarnos a finales del siglo XII para encontrarnos con el Auto de los Reyes Magos. Es en el siglo XV cuando encontramos algunas manifestacio-

nes de teatro cortesano. A finales de ese siglo aparecen en el panorama del teatro castellano algunos autores (Fernando de Rojas, "La Celestina") que suponen la transición desde las formas medievales de teatro hacia el teatro renacentista. También en esa evolución histórica aparecen los cómicos de la legua que van a desarrollar unas actividades y unas maneras de trabajo que continuarán, con su evolución lógica, hacia formas de teatrales de cierta contemporaneidad y además con estructuras empresariales simples pero bastantes estructuradas. En ese desarrollo cronológico del teatro vamos a llegar al Teatro del Siglo de Oro con su gran importancia en todos los niveles literarios, artísticos, empresariales, legislativos, constructivos, etc. Ya el teatro desde ese momento –con sus momentos estelares en los siglos XIX y XX– se va a convertir en una de las fuentes más amplias de actividades propias de la gestión cultural actual.

Otro tipo de espectáculo también de origen pagano que se ha seguido practicando y desarrollando es el carnaval, según algunos historiadores, se puede remontar hasta los tiempos de egipcios y sumerios hace unos 5000 años. Los romanos, durante el esplendor del Imperio, estaban durante días en una fiesta que compartían como iguales junto a los esclavos, algo que únicamente sucedía durante esa celebración; normalmente se celebraban en honor del dios Baco. También tiene su tradición cristiana pues la palabra viene de *carnelevium*, que se refería al hecho relacionado con la prohibición del consumo de carne en la cuaresma cristiana.

Otro hito del desarrollo de la actividad de gestión, necesaria de conocer desde mi perspectiva histórica, es la planificación que enraíza en la Ilustración y que se manifiesta también en lo cultural entendiéndolo como la concreción, teórica de un plan, general o un sector, metódicamente organizado para objetivos determinados de todo aquello que entendemos se comprende en el vocablo cultura. En 1743, Fray Martín Sarmiento publica en el Semanario Erudito el llamado por los especialistas "El prematuro plan de bibliotecas de Sarmiento", una reflexión sobre la biblioteca pública y su uso para generar lo que hoy llamamos fomento de la lectura. En él se señalaba la necesidad de crear bibliotecas en todas las ciudades españolas, comenzando por las que tengan de universidad y catedral. En 1774, se publica, el "Discurso sobre el fomento de la industria popular" del Conde de Floridablanca, citado como un plan que impulsó a la fundación de un gran número de Sociedades Económicas e influyó en los Ilustrados de Guipúzcoa que, en 1763, se erigieron en Amigos del País. Sentaron las bases de las Sociedades Económica de Amigos de El País, siendo estas uno de los pilares en los que se cimentaron las posteriores Cajas de Ahorros o Montepíos que dieron lugar a las obras sociales y culturales con gran desarrollo de las actividades de gestión en el siglo XX. En 1799 se publica el Plan de Reforma de los Teatros de Madrid, redactada por Santos Díez González, "Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid" que allane

el camino para proceder después sin dificultades hasta su perfección puesto en marcha, posteriormente, por Leandro Fernández Moratín.

El siglo XIX es básico en una serie de reformas y puesta en pie de nuevos conceptos que van a ser fundamentales en todas las actividades de gestión cultural de nuestra época. Se fundan los Ateneos, Liceos y Centros artísticos o Culturales; aparece la Institución Libre de Enseñanza y de su mano una de las más profundas reflexiones sobre el papel de la instrucción y la cultura para el desarrollo del pueblo español. Prácticamente, a finales del siglo se crean los sindicatos de clase y van a dar también un vuelco a una nueva visión del papel de la cultura, se fundan las primeras extensiones universitarias y universidades populares...

La Constitución de 1812 recogía en el artículo 370: “Las Cortes, por medio de planes y estatutos especiales arreglaran cuanto pertenezca al importante objeto de la instrucción pública”. Bartolomé José Gallardo (1813) propone un Plan Nacional de Bibliotecas Públicas que suponía la creación de una auténtica red de bibliotecas provinciales relacionadas con la Biblioteca de Cortes que asume así la función de biblioteca cabecera. Aunque este plan nunca fue puesto en práctica, sentó las bases para lo que debería ser la estructura bibliotecaria española. Las diferentes desamortizaciones de este siglo que aportaron al Estado ingentes documentos de interés histórico, literario, científico o artístico, fuerzan la creación, en julio de 1858, del Cuerpo Facultativo de Archiveros-Bibliotecarios –primeros gestores culturales oficializados– para hacer posible el catalogar, conservar y, en su caso, difundir todos los archivos de España. En el preámbulo del Real Decreto de 1847, por el que se creaba una Junta Superior Directiva de Archivos dependientes del Ministerio de Gracia y Justicia, se describía la situación funesta en la que se hallaban los archivos documentales, guardados en parajes oscuros, húmedos y hasta ruinosos. La Ley de Instrucción Pública de Ruiz Zorrilla (1869), proponía la creación de bibliotecas populares en todos los pueblos de España, dependiendo de los centros de enseñanza primaria. El mismo año, el Ministerio de Fomento obliga a crear dos bibliotecas populares en cada distrito universitario. En el año 2008 con motivo del 150 aniversario de la creación del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, el Ministerio de Cultura organizó unas Jornadas conmemorativas para recordar la trayectoria de uno de los cuerpos más consolidados de la administración pública, estas Jornadas rindieron homenaje al conocimiento y aportación cultural de sus miembros, y a la vez, sirvieron de foro para la reflexión sobre los nuevos retos que se plantean los integrantes de estos cuerpos especializados de una de las variables de la gestión cultural.

El siglo XX, siglo convulso en toda Europa y también en España, va marcar de forma muy importante la evolución de las actividades que citaba al principio

como las que habían conformado el oficio de la gestión cultural, ahora bien ya con una perspectiva más moderna y con la incorporación poco a poco de todas las variables para que nuestro trabajo explote prácticamente en el último cuarto de ese siglo.

Se crea en 1901 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que llegaría prácticamente hasta el comienzo de la guerra civil. La Ley de Presupuestos de 31 de marzo de 1900 había autorizado al Gobierno para reorganizar en dos Departamentos Ministeriales el Ministerio de Fomento, y el R. D. de 18 de abril de 1900 –Gaceta del 19- suprime dicho Ministerio de Fomento, y en su lugar crea dos nuevos Departamentos Ministeriales, que se denominarán, respectivamente, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y Ministerio de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas. Al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se le encomendó las enseñanzas pública y privada en sus diferentes clases y grados, el fomento de las ciencias y letras, Bellas Artes, Archivos, Bibliotecas y Museos, así como la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico.

En el año de 1911, se aprueba la Ley de 7 de julio, que establece las reglas a que han de someterse las excavaciones artísticas y científicas y la conservación de las ruinas y antigüedades. El Reglamento para la aplicación de esta Ley se aprueba por Real Decreto de 1 de marzo de 1912.

En 1931, con la proclamación de la Segunda República, comienza una etapa corta pero intensa que da un impulso enorme en la mejora del nivel de educación y de acceso a la cultura de grandes núcleos, antes olvidados, de la población española. La cultura se consideraba como un bien común y un derecho y así se recogía en la Constitución que en su artículo 48 decía: “El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada.” Uno de los mayores esfuerzos de la República fue la reforma de la educación y la difusión de la cultura en sus diversas especialidades. En Mayo de 1931 se crean las Misiones Pedagógicas (entre sus programas estaba el Teatro del Pueblo, dirigido por Alejandro Casona, que tuvo un desarrollo similar al de La Barraca de García Lorca, también creado en 1931 aunque empezó a funcionar en el verano de 1932) uno de los grandes programas de difusión y gestión cultural puesto en marcha por una institución del Estado en Europa, junto con algún programa impulsado por la Unión Soviética en sus primeros años, bajo el mando de Lunacharski, Comisario de Instrucción Pública desde 1917 hasta 1929 y uno de los fundadores del movimiento artístico proletario, Proletkult

La Ley de 27 de agosto de 1932 crea el Consejo Nacional de Cultura, en sustitución del Consejo de Instrucción Pública, como organismo asesor del Ministerio, estaba asistido por dos Secretarías, una técnica y otra administrativa. En 1933, por Decreto de 30 de noviembre, se transfieren a la Generalitat

de Cataluña los servicios de Bellas Artes y Conservación de monumentos, asumiendo ésta las funciones que competían al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en esta materia dentro de Cataluña. La Ley de 13 de mayo de 1933 regula el Patrimonio Artístico fijando como competencias de la Dirección General de Bellas Artes cuanto atañe a la defensa, conservación y adcentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional. Para dar cumplimiento a esta Ley se crea la Junta Superior del Tesoro Artístico, que se divide en seis secciones: Monumentos histórico-artísticos; Excavaciones; Reglamentación de exportaciones; Museos; Catálogos e inventarios; y Difusión de la cultura artística.

En 1938 se crea el Ministerio de Educación Nacional del cual van a depender todas las actividades unidas a las Bellas Artes más la música; las otras actividades estaban incluidas en otros Ministerios y fundamentalmente en la Vicesecretaría de Educación Popular (1941- 46) de la Secretaría General de FET y de las JONS. El Ministerio de Información y Turismo se crea en 1951, y asumió las competencias sobre medios de comunicación y espectáculos –prensa, teatro, cinematografía y radiodifusión.

Del Ministerio de Educación dependieron las Casas de Cultura, con tradición en Cataluña desde los años veinte y también durante la II República. En 1956 la Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, mediante decreto, reglamenta la creación y funcionamiento de las Casas de Cultura de ámbito provincial. Se conciben las Casas de Cultura como centros producto de la colaboración del Estado (Dirección General de Archivos y Bibliotecas), la Provincia (Diputación Provincial) y el Municipio. El gobierno de las Casas de Cultura se confía a las Autoridades Locales y a las Asociaciones Culturales de la Provincia, mediante la creación de un Patronato dotado de unos Estatutos que se publican en el BOE. Ante la gran cantidad de Municipios que solicitaron la creación de Casas de Cultura y al estar pensadas éstas para ciudades capitales de provincia de tipo medio, se aprobó otro Decreto del mismo Ministerio en 1957, por el que se reglamentaba la creación y funcionamiento de las Casas Municipales de Cultura. A efectos prácticos se considera como antecedente de las Casas de Cultura a la Biblioteca Pública de Almería “Francisco Villaespesa” que se creó por O.M. de Marzo de 1947; aparte de salas de lecturas y zonas administrativas contaba con salón de actos, sala de exposiciones (dotación técnica: piano y proyector cinematográfico) así como un quinteto de música adscrito.

Otro de los programas que han tenido su trascendencia en lo que podríamos llamar el oficio de gestión cultural son los Festivales de España, puestos en marcha por el Ministerio de Información y Turismo en 1954, con las excepciones de Granada y Santander, que fueron creados fuera de esa figura y habían comenzado en el año 1952. Según palabras de Fraga Iribarne en Valladolid

en 1963, en una Asamblea de Festivales, que se celebró con motivo de los 25 años de paz, este programa tenía sus antecedentes más inmediatos en la Corte de Weimar del siglo XVIII, de allí la idea de los Festivales se expande por toda Europa. También en España había antecedentes como los conciertos celebrados en el Palacio de Carlos V, de Granada, en 1883 durante las fiestas del Corpus, la presencia de Margarita Xirgu en 1932 en el Teatro Grec de Barcelona o en 1933 en el teatro Romano de Mérida. Según la revista *Temas Españoles*, en su número 403 de 1961 dedicada de forma monográfica a los Festivales de España, el número de Festivales, en 1954 fue 25 con 207 espectáculos y 488.106 espectadores. Según datos del periódico *El País* de 1977, durante 1976 se celebraron 136 festivales por toda la geografía española, con 1300 representaciones a cargo de 36 compañías españolas y extranjeras, con representaciones de teatro dramático, lírico, infantil, ballet clásico, folklórico y recitales. La asistencia fue superior a los dos millones de espectadores. Tenemos que pensar que estos Festivales se programaban, fundamentalmente desde el Ministerio con el concepto de gira y publicidad centralizada aunque agrupada, en parte, por ciudades y que la media de espectadores rondaba los 1500; en graderíos, normalmente desmontable, con sus necesidades de luz, sonido, camerino, etc.

Siguiendo avanzando en estas experiencias de gestión podríamos llegar a la puesta en marcha de los TEUs y sus festivales anuales, más su libertad a partir de del 1965 con la desaparición del SEU y la puesta en marcha de las Asociaciones Profesionales de Estudiantes (APE); para llegar al incipiente Teatro Independiente de finales de los sesenta y primeros de los setenta.

Dando el salto de década llegaríamos a la fructífera actividad desarrollada durante estos años por las Obras Culturales de la Cajas de Ahorros, con buenos equipamientos y amplios programas que permitieron la difusión de la cultura y la supervivencia de muchos que la realizaban. Cerraríamos este balance de actividades y experiencias que han dotado, en el pasado lejano y el más cercano, de un cuerpo práctico de actividades que han hecho que el oficio de la gestión cultural no sea una actividad sobrevenida en 1979 sino una práctica de memoria viva con aquellas actividades que mediados los años setenta dieron lugar a la movilización cultural de la sociedad desde las atalayas de asociaciones culturales, clubes de barrios, clubes de jóvenes, asociaciones de vecinos, Sindicales, etc. y que permitieron armar la democracia municipal y situar en sus listas a ciudadanos con grandes ideas de cambios y renovación social.

La planificación cultural en España. 1930-1990

*Revista "Periférica Internacional.
Revista para el análisis de la cultura y el territorio".
Cádiz, 2009*

En los últimos años, más de quince, se ha hablado bastante y se sigue haciendo, de la planificación cultural pero casi siempre unida al apelativo de estratégica; mi intención es, que partiendo de los significados que a la palabra plan y sus derivados le dan la Real Academia de la Lengua (RAE), realizar un pequeño rastreo de cómo se ha visto esa actividad en España en un tiempo determinado, que es el que establezco en el título del artículo.

La RAE entiende por plan: "Modelo sistemático de una actuación pública o privada, que se elabora anticipadamente para dirigirla y encauzarla". No tiene entre sus acepciones la variante de cultural, pero sí por analogía escogemos la de 'hidrológico': "El que establece los usos del agua en una cuenca hidráulica o en el conjunto del territorio". Podríamos decir que un plan cultural es el que establece los usos de la cultura en una zona concreta o en el conjunto del territorio; siguiendo con la misma fuente y entendiendo por planificar: "Hacer plan o proyecto de una acción o someter a planificación", llegaríamos a que la planificación es la acción y efecto de planificar, o la acepción, plan general, metódicamente organizado y frecuentemente de gran amplitud, para obtener un objetivo determinado, tal como el desarrollo armónico de una ciudad, el desarrollo económico, la investigación científica, el funcionamiento de una industria, etcétera.

Si le sumamos a esto el concepto que de cultura también nos da el diccionario de la RAE –para no meternos en el galimatías de las cientos de definiciones que existen de la palabra cultura o no tener que volver a repetir la refrendada en México en 1982- la consideramos como "el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en

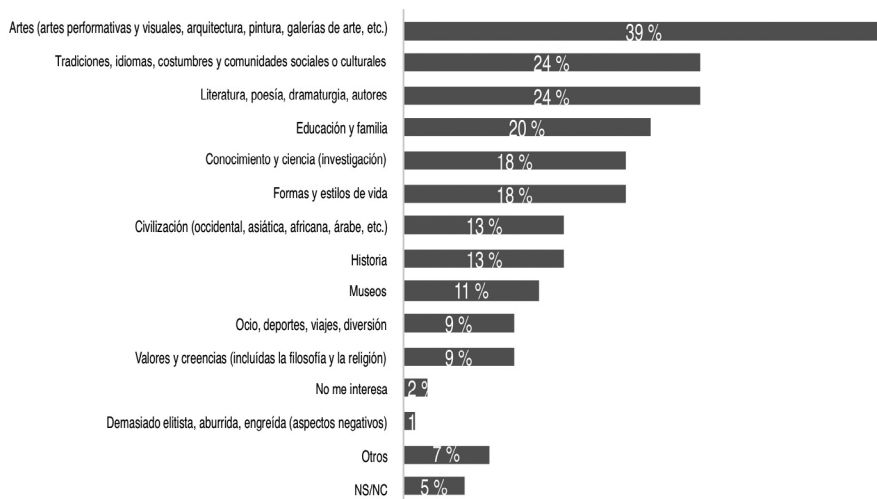
una época, grupo social, etcétera", podemos llegar a la convención de postular y proponer que planificación cultural es "la concreción, teórica, de un plan, general o de un sector, metódicamente organizado para objetivos determinados de todo aquello que entendemos se comprende en el vocablo cultura".

El propósito de la planificación debe ser prever y ordenar la dirección en que han de desarrollarse los determinados temas de los que vamos a tratar y la ventaja de ese trabajo es que nos permite una mirada de conjunto.

Otro de los puntos de partida, con el que me he planteado este trabajo, es la visión de que lo que históricamente se ha entendido por cultura, o se ha citado como tal, no se corresponde siempre a lo entendido por ella actualmente y más concretamente a la evolución de la cultura desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Desde antes del siglo XVIII se ha relacionado/identificado la cultura con educación, formal o no, pasando en el XIX a identificarse con instrucción¹, término más amplio que el de educación y que comprendía más posibilidades, aunque también ligadas a ella y que incluía ya algunas actividades o visiones que se van a recoger en el vocablo cultura (bellas artes, bibliotecas, arqueología, museos) que se va usar con un contenido más específico a partir de la segunda mitad del mismo siglo.

Y por supuesto, a bastante distancia de lo que hoy asociamos a la palabra cultura:

Asociaciones a la palabra "cultura" (-% EU27)



¹ Como había pasado en Francia, que separa las bellas artes de la instrucción, convertida en educación nacional en los años treinta hasta 1959, para la creación del ministerio de Asuntos Culturales, cargo que desempeñó Malraux.

Como un ejemplo de lo explicitado en el párrafo anterior, podemos comentar que ni en el prólogo de “El Código de Teatro” –Santiago Arimón y Alejo García Góngora- de 1911, realizado por Jacinto Benavente, ni en la introducción del magistrado Octavio Cuarteo se cita la palabra cultura, solo de pasada la palabra arte.

El historiador José Antonio Maravall ha publicado bastante sobre la cultura en el siglo XVIII y realmente se está refiriendo a lo que hoy entendemos por educación (reforma de la enseñanza y libre circulación de las ideas) en sentido amplio, es decir, conocimiento.

Si ficcionáramos una posible encuesta en el siglo XVIII al pueblo español, las barras mayoritarias serían la cuarta para la mayoría, y la quinta más la tercera para unas gentes que podríamos llamar "cultivadas". Esta tendencia se va a mantener prácticamente hasta el primer tercio del siglo XX, y va a ser en la Segunda República cuando se vayan introduciendo actividades relacionadas con la barra primera del gráfico anterior dentro del concepto cultura, concretamente por las acciones culturales específicas que el gobierno pone en marcha para las amplias capas populares de la población.

Planificación cultural, antecedentes históricos

Existen, en distintos momentos del devenir de los últimos siglos de la historia de España, diferentes conceptos de planificación y dentro de ella de la variable cultural, con la singularidad que la organización cultural y administrativa ha ido manifestando y desarrollando en este país. Esta forma de ejercitar la acción de gobierno tiene más años de los que realmente se le reconoce, formalmente, en diferentes estudios. Los planes partían de propuestas, normalmente, político-administrativas o de los gabinetes técnicos a ellas adscritas y no solían ser objetos de consulta externa, solamente en los países de régimen democrático eran aprobados por los órganos institucionales de representación, muchas veces como documentos anexos a la actividad concreta para el que se realizaban y no individualmente como tal plan.

Los planes, como hemos señalado, van a ser sectoriales o generales y es el caso que del primero que tenemos noticias es sectorial, el libro, y tiene cierto sentido por el desarrollo que tuvieron las artes de la impresión a partir del nacimiento de la imprenta y el asentamiento y desarrollo de las publicaciones. Fray Martín Sarmiento, publicaba en el Semanario Erudito en 1743 el llamado por los especialistas “El prematuro plan de bibliotecas de Sarmiento”, reflexión sobre la biblioteca pública y su uso para generar lo que hoy llamamos fomento de la lectura, y en el que se señalaba la necesidad de crear bibliotecas en todas las ciudades españolas, comenzando por las que tengan de universidad y catedral. Posteriormente se publica en, 1774, el “Discurso so-

bre el fomento de la industria popular”, citado como un plan que impulsó a la fundación de un gran número de sociedades económicas e influyó en los ilustrados de Guipúzcoa que, en 1763, se erigieron en amigos del país y sentaron las bases de una sociedad económica o academia de agricultura, ciencias y artes útiles y comercio adaptado a la circunstancias y economía particular de la "muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa"². A finales del siglo 1799, se publica el Plan de Reforma de los Teatros de Madrid, redactada por Santos Diez González, "Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazo hasta su perfección"³ y puesto en marcha por Leandro Fernández Moratín⁴.

En 1809, Jovellanos, uno de los más destacados ilustrados españoles, presenta un estudio titulado “Bases para la Formación de un Plan General de Instrucción Pública”.

Los liberales, reunidos en las Cortes de Cádiz, eran partidarios de la planificación como elemento de gobierno, en función de los objetivos que se pretendían lograr, y tenían un componente mixto de técnicos y políticos. Ya en su Constitución de 1812 recogían en el artículo 370: "Las Cortes, por medio de planes y estatutos especiales arreglará cuanto pertenezca al importante objeto de la instrucción publica".

Bartolomé José Gallardo, en 1813, propone un Plan Nacional de Bibliotecas Públicas que suponía la creación de una auténtica red de bibliotecas provinciales relacionada con la Biblioteca de Cortes que asume así la función de biblioteca cabecera. Este plan nunca fue puesto en práctica pero sentó las bases para lo que debería ser la estructura bibliotecaria española.

En enero de 1834, se formó el primer gabinete liberal, presidido por Martínez de la Rosa, una de cuyas medidas iniciales fue constituir una comisión para elaborar un plan general de instrucción pública.

El nueve de septiembre de 1857 se aprueba la Ley de Instrucción Pública de Claudio Moyano, en ella se dedican artículos a las bibliotecas como elemento de consolidación de la alfabetización, a los archivos y a los museos. Esto no podemos decir, en puridad, que es un plan; no obstante, ordena el ámbito de referencia y da líneas de trabajo y además sobrevive a todos los avatares hasta 1970, año en que es sustituida por la Ley Villar Palasí.

² Anes, Gonzalo. Prólogo del libro de Rodríguez Pedro, Conde de Campomanes, El Fomento de la Industria Popular. La Educación popular de los Artesanos, Grupo Editorial Asturiano. Oviedo 1991.

³ Plan de Reforma de los Teatros de Madrid aprobado en 1799, Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo VI (1929), pp. 245-284.

⁴ Aguilera Sastre, Juan. Antecedentes Republicanos de los Teatros Nacionales: Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962; CDT. Ministerio de Cultura Madrid, 1993.

Planificación cultural durante la Segunda República

La proclamación de la Segunda República, significó el comienzo de una etapa corta pero intensa y con un impulso enorme en la mejora del nivel de educación y de acceso a la cultura de grandes núcleos, antes olvidados, de la población española. La cultura se consideraba como un bien común y un derecho y así se recogía en la Constitución que en su artículo 48 decía: "El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada". Uno de los mayores esfuerzos de la República fue la reforma de la educación y la difusión de la cultura en sus diversas especialidades.

La Segunda República era heredera, en lo cultural, de una tradición que en el último tercio del siglo XIX se había creado en España como institución educativa laica: la Institución Libre de Enseñanza.

Una de las primeras disposiciones del gobierno provisional de la Segunda República fue el Decreto de 29 de Mayo de 1931, que crea el Patronato de Misiones Pedagógicas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Dicha institución tenía como objetivo acercar la cultura y la educación a los pueblos, fundamentalmente a los más pequeños y desplazados de las redes de comunicación de la época intentando superar las desigualdades existentes.

La creación de las Misiones Pedagógicas y su funcionamiento, ya comentado varias veces en números anteriores de esta revista, no es, obviamente, un plan cultural, pero sí podría considerarse un plan de difusión de la cultura por los núcleos rurales españoles en función de los objetivos que se planteaban: difundir la cultura general (dotando de bibliotecas, conferencias, cine, gramófonos, un museo ambulante...); extender una moderna orientación didáctica (cursillos, conferencias a maestros, lecciones prácticas para conseguir la renovación pedagógica) y promover la educación ciudadana en pueblos y villas ("reuniones públicas donde se afirmen los principios democráticos que son los postulados de los pueblos modernos" y "conferencias y lecturas donde se examinen las cuestiones pertinentes a la estructura del estado y sus poderes, a la administración pública y sus organismos, así como a la participación ciudadana en la administración y en la actividad política"), todo ello acompañado en la práctica con el reparto de ejemplares de la Constitución.

La situación de la escuela con la llegada de la República en comparación con las escuelas europeas era "dramática y vergonzosa" según la opinión de Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, puesto que un 32,4 % de los 25 millones y medio de españoles eran analfabetos, siendo el porcentaje de hombres que no sabían leer ni escribir el 24,8 y el de las mujeres el 39,4, estando en la calle sin escolarizar un millón y medio de niños y niñas.

Planteada esta situación en España, la República pretendía resolver con un gran empuje los problemas de la educación y pone en marcha un plan de construcción de escuelas: "Dada nuestra población infantil de edad escolar, el número de niños que debe tener a su cargo cada maestro, la cantidad de escuelas según el Anuario Estadístico de España, y la necesaria graduación habrá que construir no menos de cinco mil grupos de seis grados, que a doscientas mil pesetas, por lo menos, costarán unos mil millones de pesetas"⁵ y para poder ejecutarlo presenta a las Cortes un proyecto de ley que queda aprobado definitivamente el 9 de septiembre de 1932 para la emisión de deuda amortizable del Estado aplicable a la ejecución del Plan de Construcción de Escuelas; en el artículo 4 de la ley se recoge: "Los títulos de la deuda creada en virtud de esta ley tendrán la denominación genérica de Obligaciones del Plan Nacional de Cultura y lo autorizado fueron cuatrocientos millones de pesetas".

En la exposición de dicha ley se indica: "La ejecución del Plan de Cultura Nacional, del que el proyecto que ahora se somete a la deliberación de las Cortes es parte integrante, no es tan solo un compromiso de la República sin distinción de los partidos con que el pueblo la proclamó y por cuya voluntad soberana se mantiene, sino obligación consustancial del Régimen y uno de los grandes motivos de la Revolución"⁷.

Podríamos considerar que el Plan de Cultura Nacional y el Plan de Construcción de Escuelas es lo mismo, aunque la introducción advierte que uno es parte del otro y además, según va pasando el tiempo, podemos observar que también contempla otras intervenciones. En el legajo 570 del libro de registro de la Comisión de Hacienda, de las Cortes, en el punto cuatro se contempla un proyecto de ley considerando comprendidas entre las atenciones del Plan de Cultura Nacional las derivadas de la construcción de la Ciudad Universitaria; dicha ley fue aprobada el 30 de junio de 1934 y publicada en la Gaceta el 12 de julio, en su artículo primero define que "Se consideran comprendidas en el año actual, entre las atenciones del Plan de Cultura Nacional a que se refiere la ley de 12 de septiembre de 1932, las derivadas de la construcción de la Ciudad Universitaria, hasta cinco millones de pesetas".

Por decreto del subsecretario de Instrucción Pública, publicado en la Gaceta de la República el 5 de mayo de 1938, se autoriza la adaptación de una finca en Valencia para la Residencia de Estudiantes en la calle de La Paz, número

5. López Tomas J., Plan Financiero de la República Española, Talleres tipográficos de Pascual Quiles, Valencia 1931.

6. Solo se cita la aprobación del plan y no se aporta su publicación ni tampoco aparece en los documentos del expediente de la respectiva Comisión de Instrucción Pública, ni en los archivos de Hacienda o el Aga, siendo, no obstante, citado en diferentes tipos de documentos.

7. Archivo Flores de Lemus, signatura 21-6412, proyecto de ley de autorización al Gobierno para emitir deuda pública para la ejecución del Plan de escuelas.

42, que se le adjudica al arquitecto Manuel Vías y se abona con cargo al Plan de Cultura Nacional.

En 1935, se crea la Asociación General pro Plan Nacional de Cultura, que tiene su sede en Madrid en la calle Pi y Margall, número 9. Dicha Asociación –integrada por ayuntamientos, técnicos y constructores– es una institución de apoyo mutuo y su gran objetivo era cobrar las obras que se les debían, con cargo al Plan Nacional de Cultura, para lo cual inundaban de cartas a todos los parlamentarios y al presidente del Consejo de Gobierno; gracias a esa presión consiguieron un crédito extraordinario de 28.975.001,78 pesetas para satisfacer obras del Plan de Cultura Nacional, que se les aplica en los remanentes de los créditos asignados entre 1932 y 1935.

A lo largo de los años se van produciendo diferentes emisiones de obligaciones culturales dándose la paradoja de que después de la guerra el propio gobierno franquista, al igual que había hecho con otras actividades emblemáticas de la República, sigue usando sus proyectos y planes.

Desde 1946 hasta 1950 se van sucediendo leyes por las que se conceden varios suplementos de crédito al Ministerio de Educación Nacional con destino a continuar obras, instalaciones y adquisiciones afectas al Plan Nacional de Cultura, Junta de la Ciudad Universitaria y otros servicios dependientes del Ministerio; en el correspondiente a 1948 se considera que se puede actuar también en los monumentos nacionales.

Prácticamente, por lo que conocemos del plan parece que se dedica más que nada a obras de infraestructuras y en concreto a educación, y no sabemos si se financiaban también de estos fondos las Misiones Pedagógicas u otras actividades del ministerio. Esta duda puede ser más o menos aclarada o, por lo menos, cabe atribuirle una interrogante si hacemos una similitud con el Consejo Nacional de Cultura y vemos que en él se contempla la cultura en variadas acepciones.

La ley de 27 de agosto de 1932 (GM número 254, de 10 de septiembre de 1932) transformó el antiguo Consejo de Instrucción Pública en el Consejo Nacional de Cultura. Este órgano existía desde 1857, fundamentalmente dedicado a la educación. La ley le cambió de denominación y le confirió la emisión de dictámenes: "Sobre cuanto afecta al tesoro artístico e histórico, ya como fomento, ora como conservación" (artículo 2.f), y a tal fin se crearon dos secciones, la cuarta, que se encargaba, entre otros asuntos, de las bellas artes, las bibliotecas, los museos y el tesoro artístico e histórico nacional, y la sección quinta, que tenía atribuida la cultura popular que abarcaba, entre otras materias, las excursiones, las bibliotecas populares y los museos.

El 10 de Noviembre de 1931, Óscar Esplá, presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, publicaba un artículo en el diario El Sol que

titulaba “En defensa de un Plan de Cultura Nacional”, defendiendo una cultura musical de calidad y el proyecto que a seis años había presentado la institución que presidía.

Al igual que en el siglo XIX, la Ley Moyano sin ser lógicamente un plan, marcaba líneas y analizaba la realidad, lo mismo podría decirse de la Ley del Tesoro Artístico de 13 de mayo de 1933, que fue sustituida por la nueva Ley del Patrimonio Histórico Español, en 1985. En 1936, Emilio Cotarelo y Mori entregaba al Ayuntamiento de Madrid un plan de organización del Teatro Clásico Español, en el que se especificaba la necesidad de recuperar el edificio del Teatro Español para sede del teatro clásico e histórico.

Casi por las mismas fechas, Max Aub, secretario general del Consejo Nacional de Teatro, entregaba al presidente de la República don Manuel Azaña el proyecto para la constitución de un Teatro Nacional; en su introducción se advertía el interés prioritario de recuperar como bien patrimonial el teatro del Siglo de Oro español.

El auténtico plan cultural es el de bibliotecas que coordina y presenta María Moliner, denominado Proyecto de Bases de un Plan de Organización General de Bibliotecas del Estado, publicado en 1939.

Se podría considerar que el plan de cultura de la República es la suma de las políticas sectoriales que se pusieron en marcha.

La planificación cultural en el periodo franquista

En la etapa franquista, existen diferentes variantes, que si bien no responden totalmente a los postulados específicos que posteriormente recogerán los planes culturales y los hoy citados como planes estratégicos culturales, sí son amagos de estudios y enfoques de esta actividad con perspectiva en el tiempo que incluyen la realización de análisis (diagnóstico) de la situación del momento y el planteamiento de objetivos y medidas para que se produzca un cambio en una dirección determinada.

Dentro del periodo histórico citado, y todavía en tiempo de guerra civil pero dictado por el Gobierno del levantamiento, ya tenemos noticias de un plan que se recoge en el BOE de Burgos de 19 de noviembre de 1938 publicado por el ya creado Ministerio de Educación Nacional. En el epígrafe de órdenes ministeriales y pretendiendo: “La restauración activa de nuestro teatro mientras avanza la obra de la total recuperación de la Patria”; primero, se reconstituye la Junta Superior del Teatro Nacional; segundo, dentro de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, el servicio correspondiente al teatro será objeto de una sección especial con el título de Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales... y en el sexto, una delegación de la expresada Junta prepa-

rá un Plan Orgánico que, de acuerdo con las autoridades superiores de la administración local, plantee el establecimiento en su día de teatros municipales para las principales ciudades españolas.

Una interesante experiencia que debemos recoger dentro de este periodo pero que está unida a la etapa política anterior a él, y por tanto nos viene del exilio y más concretamente de la mano de uno de los partidos políticos con más antigua tradición democrática en España: el Partido Nacionalista Vasco (PNV).

Es sabido que hace más de dos años se aprobó el Plan Vasco de la Cultura, que ha comenzado ya su andadura, y que con los cambios políticos recientemente sucedidos tendrá que redefinirse o consolidarse. Pues bien, en 1948, en el VII Congreso de Estudios Vascos celebrado en Biarritz, José Miguel Barandiarán⁸ presentó un informe llamado Bases para un Plan de Cultura que le había remitido a Telesforo Monzón⁹, Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, en 1947.

“El Pueblo Vasco viene formando durante milenios una entidad, etnia o grupo cultural, cuya base y elemento principal es etxe¹⁰. Éste tiene personalidad destacada en la vida cultural vasca; es el centro adonde confluyen las demás instituciones del país. Pero el etxe responde a un plan y persigue un ideal, que da sentido y vida a la totalidad de la cultura vasca. [...] No olvidemos que el pueblo vasco representa una experiencia que el hombre efectúa en esta parcela del mundo que se llama Pirineo Vasco”.

Así comienza el documento que, si bien tiene más referencias a los temas que hoy se encuadran dentro de las atribuciones de Educación –no olvidemos que la ordenación administrativa de España recogía todas las actividades culturales y educativas, o viceversa, desde principios del siglo XX en el Ministerio de Instrucción Pública (1901) y que incluso en el franquismo, las acti-

⁸ José Miguel Barandiarán Ayerbe (1889-1991), llamado Joxemiel Barandiaran y aita Barandiaran, sacerdote, investigador, lingüista y científico, natural de Guipúzcoa, investigó en antropología, arqueología y etnología. Está considerado como el “patriarca” de la cultura vasca. En 1953, regresa a su Atun natal y se crea en la Universidad de Salamanca la cátedra de estudios vascos “Larramendi”, de la que el padre Barandiarán será el primer profesor invitado. Fue reconocido Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Pública del País Vasco y la Universidad de Deusto.

⁹ Telesforo Monzón (1904-1981), político y escritor español, nacido en Vergara. Militante del Partido nacionalista Vasco (PNV), fue Ministro de Gobernación de Euzkadi (1936). Exiliado en 1937, en 1946 regresó con el resto de los miembros del Gobierno Vasco a Francia, estableciéndose en París. Monzón permanecería en su puesto del Gobierno Vasco en el exilio hasta 1952, año que rompió con el PNV. Integrado en la coalición Herri Batasuna, fue elegido diputado al Congreso español (1979) y al Parlamento vasco (1980). Escribió diversas obras teatrales y canciones patrióticas, así como el poema “Desde la lejanía” (Urrundi).

¹⁰ Etxe: 1.- Casa en general, albergue, vivienda, habitación a) kultura-etxea: la casa cultural b) postetxe: casa u oficina de correos c) herriko etxea: la casa del pueblo; 2.- armazón a) orge-txea, gurtetxea: cama del carro b) autoetxe: armazón del coche.

vidades relacionadas con las enseñanzas artísticas y las relativas a las bellas artes, archivos, bibliotecas, museos, exposiciones e incluso la música, estaban contempladas en el Ministerio de Educación– también manifiesta que:

“El órgano de transmisión de la cultura vasca, ha sido el pueblo mismo, han sido las familias en los tiempos antiguos. Pero la reciente complejidad de la vida cultural exige la creación de diferentes órganos de educación y de enseñanza que, en conjunto, vienen a constituir el mecanismo universitario”.

Apela a las universidades y sociedades culturales que se han ido creando a lo largo del tiempo como la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País. Mantiene que para que la literatura, la antropología, las bellas artes, la sociología... tengan autonomía propia y conozcan sus raíces es muy importante la investigación. Marca la importancia de la enseñanza de la lengua vasca, ya que la lengua vernácula en sí misma lleva consigo un fuerte contenido cultural¹¹.

El documento se centra en la creación de una universidad de acuerdo con todas las instituciones del territorio que debe atender a la creación de bibliotecas, archivos, museos y laboratorios y propone:

“Que se promueva el estudio y la enseñanza de la ciencia en general, y la profundización del conocimiento del país y del pueblo vasco en particular, así como la difusión de su cultura con apoyo de las instituciones existentes e incluso, si fuese necesario, animando a la creación de otras entidades”. Culmina con una conclusión:

“Que se forme en la Sociedad Internacional de Estudios Vascos, una comisión encargada de estudiar los problemas de enseñanza en nuestro país y que se fomente la creación o el desarrollo de los institutos de investigación de enseñanza y conservación de la cultura vasca”.

Otro plan singular y de recorrido casi desconocido es el llamado Plan de Ordenación Cultural de las Islas Baleares, editado por el Gobierno Civil de Baleares en 1952, siendo gobernador civil Alejandro Rodríguez de Valcárcel; en él tratan, con la perspectiva de las mejoras a realizar y de lo ya resuelto, de una amplia sección de la enseñanza, como es propio de la época. Enseñanzas primaria, laboral, profesional y técnica, media, universitaria, investigaciones científicas y de las otras visiones clásicas de la cultura también gestionadas desde el Ministerio de Educación, Archivos, Bibliotecas y Bellas Artes.

En lo que respecta al periodo histórico posterior a la guerra civil y en el territorio de España, el régimen franquista comenzó a usar la planificación con el

¹¹ El PNV, en sus Documentos de la Asamblea Nacional de marzo de 1977, en lo que respecta a planteamiento cultural, dentro de su epígrafe VI Cultura, Pueblo y Partido Nacionalista Vasco, recoge los puntos: 1.- Promoción del euskera. 2.- Gestión popular de la educación. 3.- Control de la cultura, 4.- Fomento de las artes...

I Plan de la Vivienda (1944-1954) y en 1956 con la aprobación de la Ley del Suelo se comenzó la planificación urbanística en España, aunque ya se habían hecho planes de ciudades como Bilbao (1943), Madrid y Valencia (1946) y Barcelona (1953).

La reconstrucción de las economías europeas a partir de 1945, hizo que se tuvieran que dar un sistema de prioridades a la inversión pública para obtener el máximo rendimiento social tanto a las inversiones públicas como privadas, la planificación de esta época es deudora de la teoría keynesiana de combinación entre el régimen de libre empresa y la intervención de los gobiernos.

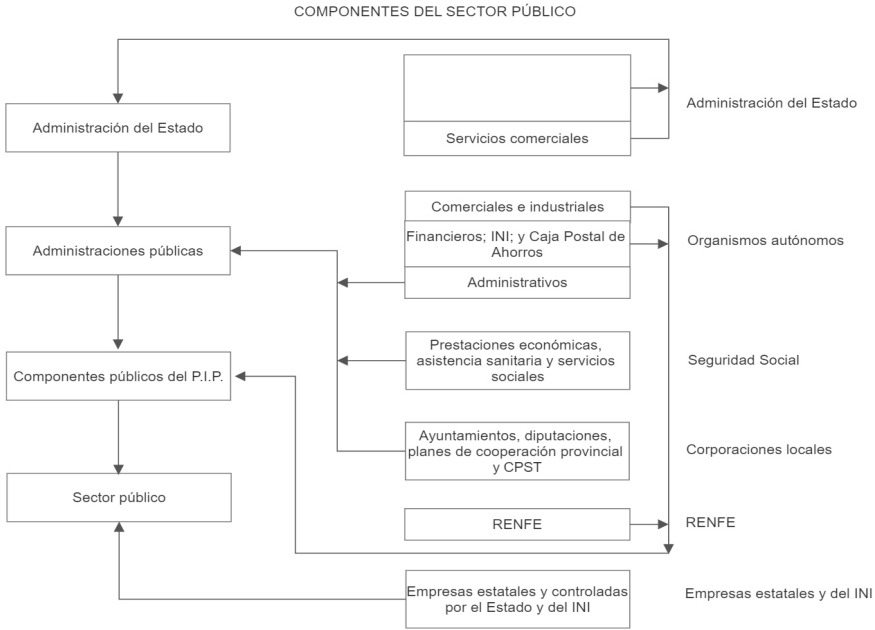
El inicio de la planificación económica tuvo lugar con los planes provinciales como los de Jaén, Badajoz o Santander a comienzos de la década de los cincuenta y más formalmente con el Plan de Estabilización (1959-1961) de Mariano Rubio¹². Con este plan se pretendió acabar con la etapa de autarquía y poner en marcha la verdadera industrialización de España. Dicho plan marcó una forzada austeridad: recortó el gasto público, restringió el crédito, congeló los salarios, limitó las horas extras y devaluó la peseta; ahora bien, puso fin a muchos controles comerciales e industriales internos, y favoreció las inversiones extranjeras. España recibió préstamos de diversos organismos: los EEUU o el Fondo Monetario Internacional, para hacer frente al agotamiento de reservas y para suavizar los efectos negativos de la política estabilizadora y además contó con dos poderosos aliados, las remesas económicas de la emigración española y el auge del turismo.

Siguiendo el modelo francés diseñado en los años cincuenta por Jean Monnet, y el Informe del Banco Mundial sobre la Economía Española (1962) –sin tener en cuenta las diferencias existentes entre ambos países- el catedrático de Derecho Administrativo, Laureano López Rodó, cerebro de estos planes, fue puesto, en 1962, al frente de la Comisaría del Plan de Desarrollo. Con él comenzó la llamada "era del desarrollismo" en España, que se concretó en planes de desarrollo de duración cuatrienal. Eran llamados planes indicativos de conciliación de los intereses públicos y privados y seguían a los franceses, como hemos dicho, y a los modelos italianos e ingleses; se inicia lo que de forma tímida se proyecta como un programa liberalizador, y se ponen en marcha los Planes de Desarrollo Económico y Social. Los trabajos de elaboración se realizaron durante 1962 y 1963 y el primero se aprobó por Ley de 28 de Diciembre de 1963¹³. Entre 1964 y 1975 se pusieron en marcha tres Planes de Desarrollo (I: 1964-1967; II: 1968-1971; III: 1972-1975) y se redactó un IV (1976-1979)

¹² Elaborado siguiendo las indicaciones del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional.

¹³ En octubre de 1928 entraba en vigor el primer plan quinquenal soviético. Tras la Segunda Guerra Mundial, en enero de 1946 se aprobó en Francia el plan llamado de Modernización y Equipamiento; distintos países como Noruega, en 1947, y los Países Bajos, en 1950, pusieron en marcha planes; Gran Bretaña creó en 1962 el Consejo Nacional de Desarrollo Económico.

de duración cuatrienal, con un carácter netamente indicativo, en lo privado y vinculante en lo público; incluyendo su campo de acción las actividades del gobierno central, las administraciones locales y los organismos autónomos.



En 1967, se creó el Ministerio de Planificación y Desarrollo que hasta 1973 ocupó Laureano López Rodó.

Los diferentes planes de desarrollo fueron preocupándose más por la cultura en cada uno de ellos, sin con esto considerar que se le diera una importancia extraordinaria, y lo podemos ver por cómo van conformándose las diferentes comisiones y subcomisiones que se ponen en marcha para poder realizar los estudios pertinentes; es el caso de que en el primero, se recogen dentro de la Comisión de los Servicios de Información; en el segundo, pasa a ser la Comisión de Información y Actividades Culturales con dos subcomisiones; en el tercero se establecen tres grupos de trabajo bajo la Comisión de Turismo, Información y Actividades Culturales (incluyendo los espectáculos y el libro). Los dos últimos planes con publicaciones independientes que consignan en su sumario la situación actual, los objetivos y la financiación prevista.

I Plan de Desarrollo

Entre sus objetivos sectoriales, orienta la cultura desde la perspectiva de la educación y propone un esfuerzo económico en la enseñanza y la investigación científica. El plan atribuye considerable importancia a la elevación del ni-

vel cultural y a la formación humana en el campo, "impulsar la extensión cultural en especial en los núcleos rurales, mediante el empleo de las modernas técnicas audiovisuales de comunicación"; entre sus directrices de política de desarrollo, encontramos el impulso a las enseñanzas artísticas profesionales y el fomento de la creación de bibliotecas y en general, la política del libro –estas variables se adoptan en los respectivos desgloses presupuestarios anuales del programa de inversiones públicas- También se establecen "Otros Servicios Culturales" –archivos, museos, adquisición de obras de arte, reales academias- con sus respectivas asignaciones. En los servicios de información se consignaba todo lo referido a prensa, televisión y radio.

Por último, dentro de la distribución presupuestaria por centros de gasto – gobierno, administraciones locales y organismos autónomos- en el capítulo de anexos, se reflejan cantidades– gastos corrientes, inversiones y subvenciones- para un epígrafe de política cultural, el cual no se había descrito ni se le habían fijado objetivos en el plan y que debe responder a la situación de partida del año 1962.

Al término del I Plan de Desarrollo, bastante devaluado ante algunas opiniones críticas de personas del entorno económico y de ciertas opiniones informadas, Ramón Tamames escribía: "La devaluación de la peseta (noviembre de 1967) vino a ser "el broche de oro" del I Plan de Desarrollo, algo así como el punto final de una larga singladura de errores". Laureano López Rodó consciente de esa cierta opinión le contestaba en una de sus "conversaciones" a Salvador Pániker: "Lo que pasa es que el Plan se ha "desmitificado" y los españoles nos vamos curando de la mentalidad mágica que creía que el plan lo resuelve todo. Yo prefiero esa sana actitud frente al segundo plan que la mágica exultación frente al primero"¹⁴.

El II Plan de Desarrollo

Se plantea como selectivo y pretende articular los sectores con valor estratégico para el desarrollo "incidiendo de forma particular en el máximo bienestar individual y colectivo, en la difusión de todos los bienes y, muy en particular, los de cultura, seguridad y vivienda y en la promoción social de los trabajadores". Se fijan objetivos generales y sectoriales, y dentro de éstos, en el apartado 13 referido a enseñanza y formación profesional, se encontraba recogido todo lo referido a enseñanza artística profesional y a museos, archivos y bibliotecas. Hay que tener en cuenta que estas actividades estuvieron desde siempre vinculadas al ministerio responsable de la educación. Más adelante, el apartado 20 está destinado a información y actividades culturales

¹⁴ Equipo Mundo, Los 90 ministros de Franco, Dopesa, Barcelona 1970

con epígrafes dedicados, en el primero a la prensa, las revistas y las agencias informativas; en el segundo a las artes gráficas e industria editorial; en el tercero, al teatro y a la cinematografía; el cuarto, a la radiodifusión, la televisión y el teleclub; por último, el quinto, está reservado a las actividades deportivas.

EVOLUCIÓN DE LOS CRÉDITOS E INVERSIONES REALIZADAS (en millones de pesetas)								
PROGRAMAS Y SUBPROGRAMAS	1968		1969		1970		1971	
	Crédito disponible	Inversión realizada	Crédito disponible	Inversión realizada	Crédito disponible	Inversión realizada	Crédito disponible	Inversión realizada
ARCHIVOS								
Adm. Estado	37,4	8,7	93,1	29,4	48,9	39,4	194,9	173,1
No estatales	1,5	1,5	1,5	1,5	1	1	1	1
BIBLIOTECAS								
Estatales	238,6	141,2	290,5	158,2	332,9	203,3	633,9	442,4
No estatales	0,7	0,7	0,7	0,7	0,9	0,9	1,4	1,4
MUSEOS								
Creación y mejoras	80	56,2	236,5	55	184,1	174,8	206,7	185
No estatales	0,2	0,2	5,3	0,8	4,9	4,9	5,5	3,2
Adquisición de obras de arte	—	—	—	—	25	24	3,1	2,4
PATRIMONIO MONUMENTAL								
Restauración y protección del patrimonio histórico artístico	120	119,4	150,1	99,4	270	270	555,5	544,2
Arquitectura, patrimonio monumental y técnica de la construcción	272,5	242,4	300	222,3	429	368,1	418,1	355,3
ACTIVIDADES CULTURALES								
P. Libro	17,6	15,6	25,1	19,4	18	17,8	26,2	24,1
P. Intelectual y artística	9	9	10	10	11,1	11,1	13,9	13,9
P. Cultura popular	25,6	14,2	42,7	42,7	22,9	22,9	21,1	21,2
P. Cine en el extranjero	10	—	18	0,4	40	40	52,8	50
P. Teatro	19,2	19,1	26	26	47	47	55,4	55,4
Enseñanzas cinematográficas	4,4	3,5	5,6	5	5	5	5,5	5,5
Teleclubes y emisiones televisadas	60,7	60,7	71,1	71,1	99,5	96,4	132,2	132,3
TOTALES	987,4	693,4	1.276,2	752,2	1.548,9	1.356,1	2.393,3	2.010,3

Fuente: Oficina Vigilancia ej. P. D y elaboración propia

No se puede considerar que la planificación fue exclusivamente la causa del dinamismo económico de los años sesenta, ya que las previsiones no siempre se cumplieron y en algunas zonas sus efectos fueron escasos; la iniciativa privada confiaba más en la coyuntura económica internacional y en el dinamismo de ciertas áreas que en la planificación estatal.

El III Plan de Desarrollo

Centra su estudio introductorio en los avances en la sociedad del bienestar y dentro de la educación considera: "El interés central de la educación surge con el nuevo enfoque que supone el considerar la educación como inversión y no como consumo; pasa, así, a primer plano la potenciación cultural de la sociedad como conjunto" y continúa, "Sin embargo, no se puede confundir el sector de la cultura con el sector de la educación propiamente dicha. Cada vez más, ambos sectores, más que dos círculos concéntricos, en donde el sector de la cultura encierra al de educación, son dos círculos que se interceptan y que solo tienen una parte en común".

Este plan se fija un horizonte de evolución mayor, abarcando la década completa de los setenta, aunque caduca en 1975 y comienza a plantear los desarrollos regionales y las áreas metropolitanas y áreas de actuación preferente.

Se recoge como programa sectorial educación y cultura, con objetivos específicos en los diferentes subsectores: archivos y bibliotecas, restauración y protección del patrimonio histórico artístico, modernización de museos, investigación y valorización del tesoro arqueológico nacional, promoción cultural y artística, promoción del libro, promoción del cine, promoción del teatro, teleclubs y sus respectivos cuadros financieros. En las memorias de este plan ya aparece una Comisión de Turismo e Información y Actividades Culturales.

EVOLUCIÓN DE LOS CRÉDITOS E INVERSIONES REALIZADAS (en millones de pesetas)								
PROGRAMAS Y SUBPROGRAMAS	1972		1973		1974		1975	
	Crédito disponible	Inversión realizada	Crédito disponible	Inversión realizada	Crédito disponible	Inversión realizada	Crédito disponible	Inversión realizada
ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS								
Estatales	212,2	212,2	331	234,9	407,9	324,8	372	220,9
No estatales	2,4	2,4	5,1	5,1	5,6	5,6	6,2	6,2
MUSEOS								
Estatales	193,5	193,5	202,4	156,9	270,9	204,5	356,6	218,4
No estatales	5,4	5,2	5,5	5,5	5,1	4,9	5,1	5,1
Adquisición de obras de arte	60	53,1	204,5	130,2	231	205	80,6	76
PATRIMONIO MONUMENTAL								
Restauración y protección del patrimonio histórico artístico	526,3	521,3	592	503,9	679,7	667,4	491,7	487,3
Arquitectura, patrimonio monumental y técnica de la construcción	408	339,6	563,1	418	661	595	721,4	610,8
Investigación y valoración del tesoro arqueológico	126	125,9	30,5	30,5	18,8	18,8	49,8	49,8
ACTIVIDADES CULTURALES								
Promoción cultural y artística	17	17	37	36,5	45,3	25	87	85,9
Promoción del libro (1)	82	82	107,3	101	187,3	187,3	222,8	222,8
Promoción del cine	64	64	92,7	92,7	45	45	50	42,9
Promoción del teatro	52	51,3	88,9	81,6	54,4	49,8	58,8	57,8
Teleclubs y emisiones televisadas (2)	112	112	105	105	100	100	101,8	101,8
TOTALES	1.860,8	1.779,5	2.365	1.901,8	2.712	2.433,1	2.603,8	2.185,7

(1) Está incluida la subvención a la Editorial Nacional para la adquisición y mejora de locales.

(2) Considerando la financiación adicional de las *Corporaciones locales* las inversiones totales realizadas fueron las siguientes: 1973: 937,6 millones de pesetas; 1974: 1.033,9 millones de pesetas y 1975: 986,7 millones de pesetas.

Fuente: Oficina Vigilancia ej. Pl. D; D.G. Vigilancia de la Planif. y S.^a Planificación.

IV Plan de Desarrollo

La cadena de acontecimientos políticos que se desarrollaron a raíz de la muerte de Franco, con los sucesivos cambios de gobiernos y de presidentes de los mismos, acarrió también reformas de las estructuras del gobierno y Carlos Arias Navarro en su gobierno posterior a tal acontecimiento (diciembre de 1975 a julio de 1976) creó una Vicepresidencia de Gobierno para asuntos económicos, que ocupó el titular de la cartera de Hacienda,

eso significó la desaparición del Ministerio de Planificación, quedando como Subsecretaría adscrita a la Comisión Delegada del Gobierno para Asuntos Económicos.

Con el nombramiento de Adolfo Suárez como Presidente de Gobierno no volvimos a oír nada de los planes de desarrollo, pues su concepto de planificación y coordinación gubernamental y del momento era otra.

Fabián Estapé, economista catalán de prestigio, que había sido comisario adjunto del plan de desarrollo, sentenció sobre la planificación indicativa en España: "Nacida en medio de la mayor pompa y enterrada casi a hurtadillas".

Los trabajos realizados para este plan, en la parte que nos atañe, fueron publicados en 1976 bajo el título de Documentación Básica del IV Plan de Desarrollo- Cultura Popular por la Subsecretaria de Planificación de la Presidencia del Gobierno. Como se indica en su introducción, tienen un valor meramente informativo, aunque parte de ellos fueron aprobados por las respectivas comisiones.

El material de trabajo y objeto de la publicación está dividido en dos partes: en la primera, se hace una especie de diagnóstico de la situación de los diferentes sectores a la fecha y en la segunda, se marcan los contenidos de la política cultural con una serie de grandes objetivos como ejes.

FUENTES DE FINANCIACIÓN PREVISTAS				
PERIODO 1972-1979 (en millones de pesetas)				
PROGRAMAS	PRESUPUESTOS GENERALES ESTADO	ORGANISMOS AUTÓNOMOS	CORPORACIONES LOCALES	TOTAL PREVISTO CUATRIENIO 1976-1979
Archivos Bibliotecas y Música	1.420	160	120	1.700
Museos y Exposiciones	700	—	100	800
Patrimonio Histórico-Artístico	2.390	—	100	2.490
Tesoro Arqueológico Nacional	490	—	—	490
Edificios y conjuntos de interés histórico-artístico o arquitectónico	1.510	—	—	1510
Entidades culturales (1)	520	—	—	520 (rebajaron 20 millares)
Acción cultural de la D.N de Cultura	200	—	—	200
Acción cultural del Ministerio del Aire	80	—	—	80
Acción cultural del Ministerio de Marina	120	—	—	120
Acción cultural del Ministerio del Ejército	200	—	—	200
Promoción del libro (1)	530	—	—	530
Promoción del teatro y otros espectáculos (1)	325	—	—	325
Promoción del cine (1)	225	—	—	225
Asociaciones culturales	75	—	—	75
TOTAL	8.785	160	320	9.265 (1)

(1) Del total de estos programas más Radiotelevisión Española y Promoción de la prensa, Agencias Informativas y NODO correspondientes al subsector Medios de comunicación social se previeron minoraciones por valor de 1.500 millones de pesetas que posteriormente no se llevarían a cabo. En cambio en el P.P.I. de 1976 se recogió una reducción por valor de 20 millones de pesetas en Entidades culturales, que pasaron a engrosar por esa cuantía lo créditos previstos en Promoción del libro.

Fuente: IV Plan Nacional de Desarrollo.

La curiosidad que aportaba este trabajo es que ya se encuentran en él líneas políticas y objetivos del patrimonio y los museos, además de incluir el deporte. Parece una premonición del futuro Ministerio de Cultura que tardaría todavía un par de años en aparecer.

Con independencia de estos planes, que son de amplio espectro tanto en lo territorial como en sus contenidos pues son planes generalistas, en España se producen algunos sectoriales, concretamente el Plan Nacional de Teleclub de los años sesenta –del cual ya he publicado diferentes noticias en otros números de la revista- y una actuación del Estado, normativa que da pie a un plan, desde mi punto de vista: son los Decretos de Creación de Casas de Cultura de 1956 y 1957 en los que se estructura una red, tanto de ámbito de capitales de provincia como de Casas de Cultura municipales de ámbito menor, lo cual también ha sido tratado anteriormente en esta misma publicación.

Planificación, antecedentes cercanos

En España, los planes estratégicos de cultura, se desarrollan fundamentalmente en los años noventa, los considerados como pioneros son los relacionados normalmente con una ciudad o comunidad autónoma, desde una perspectiva territorial como es su especificidad; no obstante, la planificación cultural en sentido estricto es bastante más antigua en nuestro país como he ido describiendo.

La planificación Cultural en España, que tiene su esplendor ya entrados los años noventa, es heredera, como en casi todos los lugares, de varios hitos que se remontan a la empresa y a las ciudades, en su doble vertiente de empresarial y urbanística-estratégica. Esta planificación territorial, viene motivada por la decadencia económica de los territorios, cuyas causas fueron las crisis fiscales o industriales de los años ochenta. Europa, al igual que había hecho Norteamérica, utiliza este modelo de planificación para ciudades industriales de tradición como: Birmingham, en Inglaterra; Rotterdam, en Holanda y en España, Barcelona o Bilbao. Estas dos pusieron en marcha sus planes estratégicos por motivos diferentes pero en última instancia, iguales: dar respuesta a un tiempo nuevo que comenzaba, pues se estaban produciendo grandes cambios. El caso de Barcelona, recibe el impulso de las olimpiadas y el caso de Bilbao, tiene que dar respuesta a la gran crisis de la industria naval y del acero. Ambos trabajos, que se ponen en marcha, no son planes estratégicos culturales, pero recogen ya en sus contenidos medidas que afectan claramente al sector cultural. Igual va a pasar según se vayan haciendo los planes estratégicos de ciudades como Valencia, Málaga, Jerez, Zaragoza o Tenerife, que recogen en sus propuestas estratégicas ideas como: "Zaragoza, ciudad creativa en el arte, el humanismo y la comunicación"; "Valencia, capital milenaria de la cultura europea"; "La estrategia de

transformación de Tenerife debe ser eminentemente cultural"; o el primitivo proyecto Pinta que va a realizar Manuel Castells en Sevilla para la Expo 92, en 1988, sobre las 230 hectáreas del territorio llamado "Isla de La Cartuja", que va a dar pie posteriormente al proyecto "Cartuja 93".

Un plan "curioso" por el punto de partida y el territorio que pretende examinar es el no-nato Plan Cultural para la Provincia de Madrid,¹⁵ que comienza su andadura a los primeros meses de 1978 en la Subdirección General de Animación Cultural y en su declaración de principios nos indica: "Un plan cultural a realizar en España durante 1978 debe seguir, entre otros, el principio de la animación cultural, es decir, se ha de intentar provocar en las personas a las que vaya dirigido el Plan, un sentimiento de necesidad de bienes culturales. Este enfoque es radicalmente distinto a la imposición de un programa de actividades culturales y al dirigismo cultural".

La propia Subdirección General realiza a través de contactos administrativos un reconocimiento de la realidad en lo que se refiere a operadores y equipamientos del territorio y remarca: "El plan cultural que se propone exige la colaboración de todos los organismos públicos con competencias en la provincia: Administración Central, Diputación Provincial y Municipios, fundamentalmente". Al haber intentado conocer la realidad desde los niveles administrativos por medio de escritos nos encontramos que las respuestas, probablemente sin mala intención, están muchas veces desfasadas de la realidad existente pues están de acuerdo con lo archivado en los respectivos expedientes, dándose el caso de que a la pregunta sobre la existencia de grupos de teatro el jefe del gabinete técnico de la Dirección General de Teatro, responde con una relación exhaustiva de 122 grupos de Cámara y 57 agrupaciones no profesionales con un abanico de inscripciones que van desde el 2/8/55 de Dido Teatro hasta el taller infantil Teatro, Ritmo y Expresión, inscrito el 19/9/77.

Al llegar al momento de la financiación, y dado que no se puede colegir bien qué tipo de plan es y si está respondiendo a un proyecto preciso o a una prueba de metodología, se nota una indefinición y un no enfrentarse a ese momento aplazándolo en función de unas etapas que se deben alcanzar, "etapa de planificación, etapa de programación y etapa de redacción de las propuestas".

Dentro del plan provincial se contempla, lógicamente, la ciudad de Madrid y se considera que "Madrid capital tiene que ser objeto de un informe especial para redactar un plan de acción cultural".

En las conclusiones provisionales, fechadas en marzo de 1978, se encuentra el desfase de lo que enuncia con lo que se va convirtiendo: "Pese a todas sus dificultades es imprescindible organizar un plan experimental de acción cul-

¹⁵ Anteproyecto de Plan Cultural para la Provincia de Madrid, AGA, sección Cultura caja 81133

tural para 1978", y en otra vuelve a repetir que deben colaborar todas las Administraciones "con la debida supervisión y coordinación del Gobierno Civil".

El plan por lo que he podido ver no avanzó mucho más, entre otras cosas por su falta de objetivos claros y de dirección técnica, y además, y puede que lo más fundamental, se estaba pretendiendo realizar en el momento que el Ministerio de Información y Turismo se estaba desmontando y emergiendo el nuevo Ministerio de Cultura.

Podríamos considerar que a raíz de las elecciones municipales de 1979 se diseñan diferentes planes de cultura, de ámbito local, en diferentes puntos de España, de difícil información y seguimiento; el motivo de la afirmación anterior es mi experiencia personal y el conocimiento de los que se presentaron en octubre de 1980 a la Diputación de Sevilla por parte de los dos partidos que la gobernaban en coalición PCE y PSOE.

Casi con certeza podemos decir que el primer antecedente de Planificación Cultural de esta década y ya prácticamente un plan estratégico de cultura, aunque sectorial, es el Primer Plan General de Bienes Culturales que realiza la Dirección General de Bellas Artes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dicho plan comenzó sus trabajos en los inicios del año 1987.

El Plan General de Bienes Culturales para el período 1989-1995, fue aprobado por el Consejo de Gobierno, mediante acuerdo de 14 de febrero de 1989, y por el Parlamento de Andalucía en la sesión del pleno celebrada los días 20 y 21 de junio del mismo año.

El plan de 1989 sentó las bases de conceptos, hoy plenamente asumidos, como la administración, investigación, protección, conservación, restauración y difusión de los bienes culturales. Los definió como las acciones que forman parte del proceso integrador de la tutela y articuló mediante programas las directrices necesarias para el ejercicio de cada una de ellas, con sus respectivas valoraciones económicas.

En la introducción del documento podemos ver la visión del patrimonio que el Plan manejaba:

"Hoy por hoy el patrimonio histórico es un recurso que fomenta la creación de empleo, favorece la competitividad de la economía, está en la base de nuestra cultura, es un factor de equidad –pues permite desarrollar zonas menos desarrolladas–, incentiva la información y la participación; en suma, el patrimonio histórico es una referencia indispensable para el futuro de Andalucía".

Si bien el plan era sectorial, como hemos comentado, dado el amplio espectro del concepto de "patrimonio cultural", dentro de uno de sus programas se recogían los objetivos, acciones y programas de la música, en general, y del flamenco en particular, que llevarían a cabo los diferentes centros de inves-

tigación y documentación, ya creados: el Centro de Documentación Musical de Andalucía, instalado en Granada y el Centro Andaluz de Flamenco, instalado en Jerez de la Frontera; este programa se denominaba Programa de las Instituciones para la Conservación y Difusión del Patrimonio Cultural.

La continuidad del proyecto y su revisión se puso en marcha por Decreto 106/1995, de 25 de abril, en el que se manifestaba el interés por la formulación del Plan General de Bienes Culturales de Andalucía para el periodo 1996-1999 y establecía el procedimiento de redacción inspirado en los principios de participación, coordinación e información. Se redactó un documento de avance que fue aprobado por la Comisión de Redacción en diciembre de 1996, se trabajó en firme durante más de un año y el plan fue informado favorablemente por el Consejo Andaluz del Patrimonio Histórico en mayo de 1998. El Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía, en junio de 1998, acordó aprobar el Plan General de Bienes Culturales, en su segundo periodo de vigencia, con la denominación de Plan General de Bienes Culturales. Andalucía 2000.

Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Las Casas de Cultura

*Revista "Periférica Internacional.
Revista para el análisis de la cultura y el territorio".
Cádiz, 2007*

Normalmente, cuando contamos la historia de la Cultura en España, en algunos de sus aspectos, se suele recurrir a una serie de lugares comunes cuya fuente no es muy conocida, a veces ni citada por parte de quien recurre a ella, y se van repitiendo algunas teorías, de sitio en sitio y de boca en boca, hasta que adquiere la categoría de hecho cierto. Es bastante claro que la trayectoria de una disciplina como la historia de la Cultura en España está poco estudiada y lo normal es que, cuando vemos algún tratado que recoge en su título o subtítulo este objeto de estudio o habla de la Cultura referida a una época determinada, lo hace casi siempre desde la visión de la producción creativa y, por tanto, es común que se citen las fechas en que se escribieron tales o cuales libros; se estrenaron o rodaron una serie de películas y se censuraron ciertas obras de teatro; o se secuestraron una serie de periódicos o revistas; también es fácil conocer los movimientos pictóricos, teóricos y poéticos; y el devenir de las generaciones, ya sean realistas, surrealistas o de la experiencia.

En lo que respecta a las Infraestructuras Culturales, se ha publicado la historia de las grandes Instituciones como Museos, sobre todo los más señeros; los Archivos Históricos; las grandes Bibliotecas o Teatros Líricos; algún Ateneo; Círculo y Liceo Artístico y poco más. Sin embargo no es tan común que conozcamos la historia de las Organizaciones Culturales ni incluso la evolución a lo largo del s. XX de las Instituciones Públicas, Ministerios y Organismos Autónomos, que han tutelado o han sido responsables de la organización de la cultura en el siglo recientemente acabado.

Siempre han sido más conocidos los equipamientos que rodean al mundo del libro y del documento, quizás porque tradicionalmente ha habido un Cuerpo Nacional de Archivos, Bibliotecas y Museos, con sus respectivos boletines y publicaciones periódicas; y aquellos vinculados a la educación no formal. Conocemos la historia del Cine Español pero poco de su organización, salvo de alguna productora.

Cuando descendemos a la historia de realidades concretas y nos vamos acercando a los equipamientos más cercanos al ciudadano, los llamados, obviamente, de proximidad, como pueden ser las Bibliotecas locales o provinciales y las Casas de Cultura, entramos en una nebulosa rebosada a veces de confusión y desaciertos. Normalmente, la historia de las Asociaciones Artísticas o Culturales sólo son conocidas por algunos de sus miembros y difícilmente se encajan con otras similares que nos den idea de un colectivo disperso en un territorio pero con intereses y fines comunes, y cuando se publican suelen ser autoediciones o tiradas de difícil distribución.

Responde este artículo a una petición de esta publicación y, dentro de ella, a un buen amigo que conoce los trabajos con los que voy haciendo más llevadera la tarea diaria de la gestión cultural y, aunque es una investigación en la que llevo años inmerso, no está finalizada y deben tomarse estas páginas como un adelanto o descripción del propio trabajo que traigo entre manos. Ya en otra ocasión tuve la oportunidad de presentar una especie de prólogo en torno a esta idea en unas Jornadas, celebradas hace un año en Antequera y, aunque desde entonces he avanzado mucho y confirmado la hipótesis que expuse, todavía no ha llegado el momento de las conclusiones finales. El trabajo se hace dificultoso, a veces tedioso, no por el poco tiempo que puedo dedicarle sino por la dificultad de encontrar las fuentes, pues se le ha prestado tan poca atención al conocimiento de la realidad y al cómo se hace la Cultura en España, que ni las personas responsables de la custodia de los propios documentos que generaban, a veces, pueden dar pistas fiables de lo que se está buscando, por lo que se tiene que hacer labor de auténtico ratón de Biblioteca o Archivo para encontrar datos que nos sirvan y puedan ser contrastables.

Pretendo, después de esta introducción, dar un repaso, solamente citándolos, por los equipamientos llamados de proximidad que han existido a lo largo del siglo, y centrarme en el fenómeno de las Casas de Cultura, que tienen una historia en España no tan corta como se ha venido diciendo en los últimos años.

Si nos remontamos a los equipamientos de principios del s. XX denotaremos que la mayoría son, fundamentalmente, privados y con carácter asociativo, entre otros: Sociedades económicas de Amigos del País; Ateneos, con su variante de burgueses-liberales, populares, obreros o libertarios; las Casas

del Pueblo; los Casinos populares; las Universidades populares, los Círculos recreativos; y, en prácticamente toda España, las Asociaciones Corales y Grupos Folklóricos; en Cataluña, los Casals, las Cooperativas obreras o de menestrales y los Centros de Excursionistas; en el País Vasco, los Batzokis o las Sociedades Gastronómicas. Existían pocas bibliotecas con el carácter que hoy denominamos provinciales y sí había algunas de índole popular. Casi todas estas agrupaciones tenían un local social de distintos tamaños y comedidos y funcionaban como equipamientos de la Comunidad. Además de éstos existían los Clubes de corte elitista y las Asociaciones de carácter deportivo.

Con el final de la Guerra Civil, pues en ésta proliferan más Instituciones con sus infraestructuras respectivas y, hasta bien entrada o casi al final de la Dictadura, este tipo de equipamientos de carácter social y ámbito privado, prácticamente desaparece y son sustituidos por otros tipos pero de carácter público. Son los finales de los años sesenta cuando vuelven a aparecer los Clubes de Barrio, Clubes Juveniles o Grupos Culturales de Empresa; las Asociaciones de Vecinos y los Ateneos Populares de los que existían 23 en el año 1974 en todo el Estado, cinco de ellos en Madrid, situados en Vallecas, Ciudad Pegado, Getafe, Villaverde y Torrejón de Ardoz.

A partir de los años cuarenta nos vamos a encontrar, en España, distintos Órganos del Estado que, como he dicho, eran prácticamente los que detentaban la propiedad de las infraestructuras culturales, salvo excepciones de las Diputaciones Forales y algunas instalaciones de la Diputación de Barcelona.

Las competencias culturales se repartían entre dos Ministerios: el de Educación Nacional, heredero del republicano Instrucción Pública y Bellas Artes, que pasaría a llamarse de Educación y Ciencia; y el Ministerio de Información y Turismo que se creó en 1951. Pero también existía la Secretaría General del Movimiento, con competencias en esta materia, fundamentalmente de tutela y con dotación de equipamientos de todo tipo. Cuando en 1977 se formaliza el primer Ministerio de Cultura, creado por Decreto 1958, de 4 de julio, recibe sus competencias de estas tres "fuentes". Vamos, por tanto, a dar una ojeada por estas Instituciones que son las que construyeron, cada una con sus aportaciones singulares, los equipamientos culturales de los que se fueron dotando las distintas provincias entre los años 40 y 70, un período bastante desconocido y que es necesario conocer para poder analizar la evolución de la cultura en el s. XX desde una justa perspectiva.

La Secretaría General del Movimiento va formando a lo largo de los años una tela de araña de tal complejidad que necesita muchos estudios para poder entenderlo mínimamente, por supuesto, sólo desde la visión de sus competencias en el campo de la cultura. Las ramificaciones son enormes y hay momentos históricos distintos que hacen que aparezcan, en las provincias, Delegaciones de Educación y Cultura de Organizaciones del Movimiento, que

comprendían distintas agrupaciones con sus secciones culturales, como la Vieja Guardia; la Hermandad División Azul; la Agrupación de Ex-combatientes; el SEU; la Falange Española; el Frente de Juventudes, con sus hogares de la OJE, que funcionaban como clubes y talleres de barrio y los hogares de camarada; la Asociación de Cabezas de Familia; la Sección Femenina, con sus cátedras ambulantes y grupos folclóricos; etc. También habría que tener en cuenta su relación con los Sindicatos Verticales y sus diferentes organizaciones, como pueden ser la Obra Sindical del Hogar o la Organización Educación y Descanso. La Organización Sindical, por su parte, tenía equipamientos culturales a su cargo, como eran las hoy llamadas Residencias de Tiempo Libre; Teatros; Casas Sindicales con sus salones de actos; etc.

Todas estas organizaciones formaban una mezcla de difícil separación, pero con una cabeza clara a nivel provincial que era el Jefe Provincial del Movimiento, Gobernador Civil, que designaba a los Presidentes de Diputación y, prácticamente, a los Alcaldes.

El estudio de todo lo referido a la cultura que generó las distintas Organizaciones del Movimiento, que habría que separar de la cultura del Franquismo, me parece interesante y tendríamos que abordarlo lo antes posible pues es una época de gran importancia histórica que, aunque ya se está estudiando desde la óptica de la Administración, no sucede igual con los aspectos concretos relacionados con la cultura del Movimiento que tienen una visión más política y parece estar sometida a ciertos prejuicios.

La Institución que, a lo largo de los años, se va a configurar como la espina dorsal del futuro Ministerio de Cultura, es el Ministerio de Información y Turismo, creado, como ya hemos dicho, en 1951, con competencias que existían deslavazadas en diferentes Secretarías y también para dar respuesta a dos fenómenos muy importantes, para el régimen de la época, que estaban empezando a manifestarse con cierta pujanza: el Turismo y la Televisión.

De los equipamientos clásicos que en cultura existían, este Ministerio tenía poca participación, pues si exceptuamos, por una parte, los Teatros Nacionales que en principio eran dos, el Español y el María Guerrero y, posteriormente, el Teatro de la Zarzuela; y por otra también, la Filmoteca, la Escuela de Cine y por supuesto, la Televisión; los demás equipamientos culturales estaban en manos del Ministerio de Educación.

En lo que respecta al Ministerio de Información y Turismo que tenía entre sus competencias las relacionadas con la promoción y la infraestructura cultural pone así en marcha las que serán sus dos "grandes obras": los Festivales de España y los Teleclubs. Estos cumplían una doble misión: primero, ser vehículo claro de transmisión de ideologías, y por otra parte, ser una infraestructura cultural básica capaz de cubrir un hueco de casi 15 ó 20 años fundamen-

tales en los núcleos más rurales de nuestras provincias, aunque, también se van a instalar en núcleos urbanos. Obviamente, los Teleclubs van a ir ligados al desarrollo de la televisión en España, aunque en sus momentos finales se independiza y se construyen una serie de edificios pilotos para que sirvan de modelo.

Al igual que en estos años de posguerra, son los Ministerios, o mejor dicho el poder central, los detentadores de prácticamente todos los equipamientos, bien solos o en colaboración con las Corporaciones Locales, también tienen sus equipamientos formando auténticas redes, la Iglesia y las Cajas de Ahorros. Estas últimas desarrollan una gran labor social, fundamentalmente, en los años sesenta y setenta y mediante sus obras culturales se convierten en animadores y mantenedores de una forma de hacer cultura en el Estado Español. Llegan a tener una vasta red de Salones de Actos, Salas de Exposiciones y hasta grandes Teatros y Auditorios como el Centro Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo o de Tarrasa. Por otra parte, mientras en Europa las Fundaciones tienen en este siglo gran repercusión, sobre todo a partir de los años cuarenta, años de posguerra, en España no tienen gran papel en el ámbito nacional, salvo excepciones como la Fundación March o la General Mediterránea.

A lo largo de los dos últimos siglos, hay varios equipamientos públicos que son constantes como son: los Museos; los Archivos y las Bibliotecas; también, a otro nivel de importancia, muchas veces sin local, están las Sociedades económicas de Amigos del País y las Academias, ambas herederas de la Ilustración, y los Ateneos, que si bien tienen su origen a finales del siglo XVIII, cuando se desarrollan y adquieren la personalidad con la que ahora los conocemos es a mitad del siglo XIX.

Una hija espúrea de las Bibliotecas podría considerarse a las Casas de Cultura, cuya presencia he documentado en España desde los años veinte. Como decía, el trabajo que estoy desarrollando sobre este tema no está finalizado y puede traer todavía algunas sorpresas, aunque supongo que no de gran calado. En 1961, en un artículo publicado en el Boletín 60-61 de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, se nos cita como posibles antecedentes de las Casas de Cultura ciertos establecimientos de la Antigua Roma: "Entre las cosas más sobresalientes de los romanos y que, de una u otra forma, tiene relación con nuestro tiempo, creo que podemos citar sus bibliotecas y librerías, sus salones de lectura y maneras especiales de publicidad literaria, su sistema de información a base de carteles –o digamos mejor, inscripciones– en los que se publicaban diariamente los actos de las Asambleas del Pueblo y del Senado, dando lugar a reuniones sociales que podríamos considerar verdadero antecedente de nuestras Casas de Cultura". También se recoge en esta misma fuente: "Asimio Polión, el Fundador de la primera biblioteca

pública que funcionó en Roma, idea las lecturas públicas, creando salones especiales, semejantes a teatros, donde coloca a los hombres importantes en la orquesta, a los otros invitados sobre las graderías y a la claque en la parte mas alta".

Independientemente de esta posible digresión, tratar el fenómeno de las Casas de Cultura en España y su evolución histórica es un caso de memoria y desmemoria, pues depende del momento en que hablemos sobre este tipo de equipamiento, tienen unos orígenes o antecedentes diferentes. Lo que sí es curioso es que no se les da continuidad histórica y antecedentes comunes en los estudios que hasta ahora se han publicado. Si nos referimos a los últimos, casi, 25 años (fecha iniciática 1979) el referente y modelo son las Casas de Cultura francesas y al frente de todo el omnipresente Malraux, del cual celebramos en estos momentos su centenario, esta teoría cada vez es más difícil de mantener, pues va sumando en su contra muchos datos y fechas contradictorias. Si pasamos a los años sesenta, o principios de los setenta, en que se publicó un libro con el título "Casas de Cultura" cuyo autor es José Antonio Pérez-Rioja, se cita su origen en España en la fecha inmediatamente posterior a la Guerra Civil y sus antecedentes posibles en las Extension Library anglosajonas o las Folk Hus –Casas Populares- de los países escandinavos. Sin embargo, Tuñón de Lara, en un extenso artículo sobre la cultura en la Guerra Civil Española, menciona una vasta estructura de la difusión de la cultura en España que existía en ese momento: "Organizaciones Sociales sin carácter estatal alguno: Cultura Popular, FETE, UFEH-FUE, Alianza de Intelectuales, El Altavoz del Frente, las Juventudes Unificadas, las Organizaciones Femeninas, Casas de la Cultura, Juventudes Libertarias, etc. ". Es por tanto claro que ya estamos, por lo menos en los años treinta del siglo, con noción de la existencia de este tipo de equipamiento.

Sí podemos considerar como bastante claro que las Casas de Cultura han tenido en sus orígenes una existencia muy ligada a las Bibliotecas Públicas y que es quizás en los últimos veinte años cuando más se han independizado de ellas, aunque muchas tengan entre sus contenidos esta función.

En otro salto atrás, el 29 de Junio de 1923 se inauguró la de Santa Coloma de Farners, primera biblioteca de la Caja. También, en diferentes estudios sobre la lectura en España, se nos cita la Biblioteca Popular "José Acuña" de Madrid y sobre todo la época que fue Director D. Carlos Huidobro Viñas, años treinta, que funcionaba como una Casa de Cultura. Pasados cuatro años de la fecha anterior, 1927, nos encontramos que en el texto de la invitación que la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros repartía para la inauguración de un nuevo local, decía: "Se complace en comunicar a usted que ha sido fijada, para el próximo día 29, Festividad de San Pedro, la inauguración de la Casa de la Cultura y biblioteca pública...", Igualada, Junio de 1927. Estamos

ya, pues, en la década de los años veinte, con noticias diversas de un equipamiento básico ligado al nombre de Casa de Cultura.

Volvamos a la Guerra Civil para ver dos claros ejemplos, uno en Valencia y otro en Barcelona, de esta tipología de equipamientos que va a tener gran trascendencia pública por las personas e Instituciones que están al frente de ellos. A principios de Noviembre de 1936 y en la primera ofensiva que lanzó el ejército franquista contra Madrid, que fue frenada en la Ciudad Universitaria, se tomó la decisión de evacuar de Madrid a los hombres de ciencia, artistas, escritores, compositores y poetas. La organización de esta evacuación fue encargada al Quinto Regimiento, que contaba en sus filas con muchos miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. La salida se organizó para el 25 de Noviembre en dos autobuses escoltados por los milicianos, salieron los intelectuales con sus familias y, además, en vehículos blindados desplazaron los aparatos científicos, libros, manuscritos e instrumentos de trabajo de los evacuados; un segundo grupo salió de Madrid el primero de Diciembre. En este grupo se encontraba Antonio Machado; José Moreno Villa; Ángel Llorca, pedagogo; José Capuz, académico de Bellas Artes; José G. Solana, pintor; Ricardo Gutiérrez Abascal, director del Instituto Nacional de Física y Química; José María Sacristán, psiquiatra... Al llegar a Valencia fueron albergados en el Hotel Palace "que a la mañana siguiente de nuestra llegada –escribe Moreno Villalucía, en sus balcones, un gran lienzo blanco sosteniendo este rótulo: Casa de la Cultura, título que me abochornaba un poco. Los valencianos le llamaban El Casal dels Sabuts de tota mena (La Casa de los sabios de todas clases)". Antonio Machado fue el Presidente del Patronato de la Casa de la Cultura. Tenía la Casa una revista llamada Madrid, que sacó a la calle tres números, llegando a tener el número 4 en imprenta, desde Febrero de 1937 a Mayo de 1938 y que llevaba como subtítulo Cuadernos de la Casa de la Cultura. Fue su director Enrique Díez Canedo. Sufrió esta Casa diferentes avatares y, en Septiembre de 1937, fue reorganizada como nos cita Manuel Altolaquirre en su artículo, publicado en la revista Hora de España, titulado "Nuestro Teatro".

En 1937 la Generalitat Catalana lanza un cartel con el título "Casal de la Cultura" solicitando la inscripción de ciudadanos en ella, para su participación; recogía en sus objetivos y fines, entre otros: "La revolución actual requiere la aportación de todos los ciudadanos conscientes para la obra de construcción de la nueva sociedad".

"En el Casal de la Cultura tendrán cabida todos los trabajadores, sin excepción, unidos por el denominador común que representa el trabajar por la cultura". "La acción del Casal de la Cultura se extenderá por Cataluña con el fin de contribuir al engrandecimiento cultural de nuestro pueblo" [...]

Estas experiencias tuvieron su transcendencia y, al terminar la guerra y comenzar el masivo exilio de intelectuales y artistas, fundamentalmente por Eu-

ropa y Latinoamérica, en los años cuarenta tenemos constancia de la existencia de varias de ellas en el continente americano.

En el número 1 de la revista *España Peregrina* fundada por Bergamín en México y aparecido en Febrero de 1940, se nos dice : "Dentro de breves días la Junta de Cultura Española inaugurará, solemnemente, su Casa de la Cultura, local amplio que aspira a servir de centro de reunión habitual a los intelectuales residentes en México y a todos sus amigos. En él se propone emprender, durante el curso del año 40, una serie de actividades que abarquen diversos aspectos de la vida literaria, científica y artística". En Cuba tenemos noticias de una conferencia que el 13 de Noviembre de 1940 celebró Nicolás Guillén, en la Casa de la Cultura de La Habana titulada "La hermosa lección del pueblo español". Nicolás Guillén había estado en España durante la Guerra Civil y participó en el Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia en 1937. En Ecuador, en Agosto de 1944, funda el escritor ecuatoriano Benjamín Carrión la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito; agrupa, dentro de sus dependencias, todas las manifestaciones culturales del país, entre las que se cuentan Museos, Bibliotecas, Teatros, Filmoteca y Editorial.

En la clausura del curso académico de 1952 de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, D. Francisco Sintés y Obrador, en su discurso titulado "Una experiencia cultural en Santander" ya habla de las Casas de la Cultura y de un antecedente inmediato, los llamados Palacios Provinciales de Archivos, Bibliotecas y Museos, cuyo primer equipamiento se inaugura en Teruel, a la vez que se crea la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, siendo su titular D. Miguel Artigas, se hace con afán de modernidad y de adecuación a las nuevas técnicas, no obstante había un precedente con casi un siglo de historia como era el Palacio de Biblioteca y Museos de Madrid que albergó, hasta los años cuarenta, la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional y el Archivo Histórico Nacional.

A efectos prácticos se considera como antecedente de las Casas de Cultura la Biblioteca Pública de Almería "Francisco Villaespesa", que se creó por O.M. de Marzo de 1947 y que tenía su Salón de Actos, Sala de Exposiciones, piano, proyector cinematográfico y hasta un quinteto de música. En 1949, en la Conferencia Internacional que, patrocinada por la UNESCO, se celebró en Dinamarca sobre Educación de Adultos, Edward Sydney, bibliotecario del distrito Leyton del Reino Unido, informó que a una serie de bibliotecas centrales, como las de Manchester, Rotherdan, Sheffield, se les había dotado de teatros, salas de conferencias, salones de exposiciones, piano, proyector cinematográfico, para que la biblioteca pueda ser un centro de servicio cultural local.

El intento de modernizar las bibliotecas surge, en nuestro país, inmediatamente posterior a la guerra, pero no va a ser posible hasta los años cincuenta, entre otras razones, por la situación económica y de aislamiento internacional

en que nos encontrábamos; no es hasta mitad de los cincuenta que el país va a comenzar su despegue económico, sobre todo, con la ayuda americana y el final de la Autarquía, y el comienzo del Plan de Estabilización, que llega con los años sesenta, la puesta en marcha de los planes de desarrollo y el informe que hace, en 1961, el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento. En las Memorias de actuación y objetivos del I y III Plan de Desarrollo se recogían cantidades económicas destinadas a la creación, dotación y remodelación de las bibliotecas o Casas de Cultura.

En 1955 Joaquín Ruiz Jiménez, Ministro de Educación Nacional, ya funcionando una serie de equipamientos con este nombre, en plan piloto, decía: "La Casa de Cultura ha de ser el hogar donde toda inquietud de legítimo conocimiento tenga su asiento". En este mismo año, el proyecto de Casa de Cultura fue expuesto en Bruselas en el Congreso Internacional de Bibliografía y, según el citado Pérez-Rioja "fructificando pronto en el extranjero, puesto que, muy pocos años más tarde, empezaron a surgir –si bien con rasgos diferentes– Casas de Cultura en los países socialistas y, aún más recientemente, en Francia, donde Malraux ha utilizado este mismo nombre para una institución similar, aunque un tanto sofisticada y más aristocrática que popular.

En 1956 la Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Ciencia dicta un Decreto de 10 de Febrero por el que se reglamenta la creación y funcionamiento de las Casas de Cultura de ámbito provincial. Se conciben las Casas de Cultura como centros producto de la colaboración del Estado (Dirección General de Archivos y Bibliotecas), la Provincia (Diputación Provincial) y el Municipio. El Gobierno de las Casas de Cultura se confía a las Autoridades Locales y a las Asociaciones Culturales de la Provincia, mediante la creación de un Patronato dotado de unos Estatutos que se publican en el BOE. La Dirección General se reserva la alta Dirección Técnica, con el fin de conservar la unidad funcional de todas las existentes en España. El presupuesto de la entidad se financia también entre las Instituciones, no siempre de forma igualitaria.

En el Decreto de creación, entre sus fines, se recogía que las Casas de Cultura "deberán desarrollar una labor de formación cultural, mediante la celebración de conferencias, exposiciones, recitales, conciertos, teatros de ensayo, proyecciones cinematográficas educativas, visitas a lugares de interés artístico e histórico, etc."

Ante la gran cantidad de municipios que solicitaron la creación de Casas de Cultura y al estar pensadas éstas para ciudades capitales de provincia de tipo medio, se aprobó otro Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 8-3-1957, por el que se reglamentaba la creación y funcionamiento de las Casas Municipales de Cultura. La diferencia entre unas y otras venía dada por una serie de factores: los servicios que la integraban, esencialmente el Centro

Coordinador de Bibliotecas; las prestaciones del edificio y la adscripción del director, que si bien ambos son nombrados por el Ministerio de Educación, el primero es facultativo del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, el segundo se elige de una terna propuesta por el Patronato.

El auge de las Casas de Cultura fue en aumento durante los años sesenta y el Ministerio de Educación, en 1966, envió a sus Delegaciones Provinciales una Circular con el fin de coordinar y normalizar todos los proyectos, así como una indicación de los metros cuadrados necesarios para los diferentes servicios. La superficie total oscilaba entre los 1000 y los 2000 m², según fuesen municipales o provinciales y tuviesen unos servicios más o menos estandarizados, sin contemplar en esta superficie indicativa la posibilidad de museos.

En 1963, en el seno de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, se celebra, en Santander, del 18 al 25 de Julio, el Congreso Nacional de Ateneos y, según cuenta Dámaso Santos en la Estafeta Literaria: "Éramos los convocados, directivos de los distintos Ateneos de España, directores de Casas de Cultura, representantes de entidades de marcada actividad cultural, los directores de Editora Nacional y de la Estafeta Literaria".

A finales de los sesenta había en España más de cincuenta Casas de Cultura y se celebró en Madrid, durante los días 14 y 15 de Julio de 1969, la "I Reunión de Directores de Casas de Cultura". En Cataluña existían Casas de Cultura Provinciales: Tarragona, inaugurada en 1962; Lérida, con sede provisional en 1964 y edificio nuevo en 1970 y Gerona, inaugurada en 1966 con motivo del II Congreso Nacional de Bibliotecas. De las llamadas Municipales, según mis pesquisas: Reus, Vich, Ripoll, Palamós y S. Feliu de Guíxols. En Andalucía, de las provinciales la primera fue la de Almería en 1952, Málaga en 1956, Huelva en 1969, Jaén en 1973 y Cádiz; de las municipales hubo en La Línea, Moguer, Puerto de Santa María y Algeciras. La última Casa de la Cultura que se creó de esta tipología fue la de Guadalajara, por O.M de 22 de Enero de 1979, publicado en el BOE de 9 de Abril de 1979, celebradas ya las primeras elecciones democráticas municipales después de la guerra civil.

En el documento "Líneas básicas de la política cultural" del Ministerio de Cultura, publicado en 1979, en sus objetivos generales se cita a las Casas de Cultura como uno de los centros que recoge los Puntos de Información Cultural (PIC) junto con las Delegaciones Provinciales del propio Ministerio y Universidades. También propone como la "Gran Casa de Cultura de España" al edificio del Hospital San Carlos de Madrid. En dicho edificio se instalará la Filmoteca, el Museo de Trajes, el Archivo Histórico, el Museo del Teatro y diversos auditorios y centros que permiten una actividad cultural rica y pluriforme. En 1986 no se ha cumplido lo previsto y se inaugura como Centro de Arte Reina Sofía después de que los diferentes equipos ministeriales que se van sucediendo lo van a ir destinando, teóricamente, a usos dispares,

Este tipo de equipamientos va a ir sufriendo diferentes crisis, desde mediados de los años setenta a mediados de los ochenta, hasta prácticamente su desaparición en el caso de las provinciales. En el caso de las que se regulaban por el Decreto de 1957 se reconvierten en infraestructuras puramente locales, mediante traspasos a los Ayuntamientos de la gestión y los edificios que ocupaban; algunos han seguido manteniendo la denominación y funciones y otros se han reconvertido en bibliotecas de mayor entidad, construyendo el Ayuntamiento otro equipamiento de participación al que ha denominado como Casa de Cultura, Centro Cívico o Universidad Popular.

Los motivos de la desaparición de las Casas de Cultura fueron diversos. El más simple fue el crecimiento ordinario de la biblioteca que fue asumiendo para sus necesidades, por el aumento de puestos de lectura, depósito y almacenes, las salas y salones que dedicaban a otras actividades. Un segundo motivo viene dado por el origen del equipamiento, Ministerio de Educación vía Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, al ser traspasados estos equipamientos al recién creado Ministerio de Cultura, esta Institución los usa como servicios provinciales periféricos, dejando, en algunos casos, solamente la biblioteca y, en otros, hasta desplazando también a ésta (hay que tener en cuenta que muchas Casas de Cultura de los años sesenta y setenta eran de nueva construcción y con un tamaño aceptable). Un tercer motivo de la desaparición viene dado por las transferencias de cultura por parte del Ministerio a las Comunidades Autónomas, esto sucede ya en los años ochenta, y el uso que de ellas hacen las nuevas Administraciones.

En paralelo a todo lo descrito, la Caja de Pensiones para la Vejez y el Ahorro, posteriormente de Cataluña y Baleares, y después de diferentes fusiones, la actualmente conocida como La Caixa, ha ido poniendo en marcha diferentes equipamientos denominados Casas de Cultura. En la Memoria de la Fundación Caja de Pensiones de 1888/89 se recogen diferentes tipos de equipamientos: Bibliotecas, Esplais y Casas de Cultura. De esta última más de ochenta. En el libro de Nadal, que recoge la historia de la Caja de Pensiones de los años 1960-1979, se nos informa de la creación de una veintena de estos centros en este periodo y en el libro de Luis García Ejarque, denominado "Historia de la lectura pública en España", se nos dice que la Caja empleaba el nombre de Casa de Cultura en la posguerra (años 40) para algunos de sus equipamientos culturales, que además de la Biblioteca tenían una Sala de Exposiciones o Salón de Actos, anexos. Hemos visto que las primeras las crea en los años 23 y 27 y Soler en 1929, pero en los treinta tiene esta Caja una gran actividad, poniendo en marcha, entre otros, Lleida y la Seo de Urgell (1930), Moià (1931), Manresa, Sant Feliu del Llobregat y Villafranca del Penedés (1932), San Sadurní D'Anoia (1933), Tàrraga (1934), Andorra la Vella (1935)... En 1994 cede, prácticamente, todo este tipo de equipamientos, en sentido amplio, a los Ayuntamientos de los municipios en que estaban insta-

lados, de acuerdo con la Ley 4/1993, de 19 de Marzo, del Sistema Bibliotecario de Cataluña.

Prácticamente hemos visto los equipamientos de proximidad y más detenidamente las Casas de Cultura que funcionaban o se habían creado antes de las elecciones municipales de 1979, que es el momento de la gran eclosión de estas y que van a proliferar con un carácter totalmente distinto a los que existían, pero no debemos olvidar que aquellas Casas fueron antecedentes de esta nueva realidad.

Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Los teleclubs

*Revista "Periférica Internacional.
Revista para el análisis de la cultura y el territorio".
Cádiz, 2005*

Este artículo no pretende ser una continuidad estricto sensu, de otro publicado en esta revista¹, intenta contar una visión de la historia, breve, de una tipología de equipamientos culturales, de una época concreta, a las que he llamado infraestructuras de proximidad, sin pretender, aunque tiene algunas concomitancias, asumir la definición que de Equipamientos de Proximidad hizo la Fundación Kaleidos a principios de esta década: "Edificios o sitios con cierto grado de polivalencia que, teniendo titularidad pública municipal y, por lo general, un ámbito de influencia limitado dentro del territorio de un municipio, presta servicios, con cierto nivel de integración, de carácter educativo, cultural, social de atención al ciudadano, deportivo o de participación ciudadana, con independencia de sus modelos organizativos". La mayor similitud es su cercanía al ciudadano en cuanto a su uso, y se podrían considerar un antecedente, en ciertos lugares específicos, que sirvió de entrenamiento a personas que más tarde se dedicarían a la gestión cultural desde las perspectivas aficionadas o profesionales.

En el anterior artículo, hablaba de las Casas de Cultura, desarrollando más lo que podríamos llamar el modelo franquista, y ya citaba y avanzaba unas líneas sobre los teleclubs, que ya había presentado en una ponencia en uno de los seminarios de Cultura y Municipio organizado por la FAMP en Antequera en el año 2000. Estos equipamientos tuvieron una vida activa y pujante, en España, durante tres lustros y llegaron a generalizarse por toda la geografía del país aunque no de un modo armónico en todas las provincias.

¹ CANTERO, CHUS. "Equipamientos Culturales de proximidad en España en el siglo XX, Las Casas de Cultura". Revista Periférica n.º 2, Cádiz, 2001.

Durante el franquismo y primeros años de la transición las competencias de cultura y desarrollo de sus infraestructuras estuvieron asignadas a tres ministerios, los dos primeros coincidiendo en el tiempo y el tercero asumiendo las competencias culturales de los otros dos, fueron el Ministerio de Educación, el Ministerio de Información y Turismo y el Ministerio de Cultura. Cada uno de ellos definió o desarrolló una tipología de equipamientos que estuvieron vinculadas, parcialmente, al ámbito territorial municipal o provincial (administraciones locales) y participaban, de alguna manera, en la gestión. El primero fue la Casa de Cultura 1956-1979; el segundo el Tele Club 1964-1979 y Aulas de Cultura 1974-1979, y el tercero, el desarrollo y consolidación de éstas últimas, que llegaron a sumar veintisiete, a primeros de 1979, estando presente en dieciséis provincias. Surgieron al aire de una orden ministerial en 1974 de Ricardo de la Cierva, Director General de Cultura Popular, más tarde fueron unificados ambos equipamientos por Pío Cabanillas, primer Ministro de Cultura, en el año 1977, en el Servicio de Centros Culturales de la Subdirección General de Entidades y Convenios Culturales de la Dirección General de Difusión Cultural.

La fecha de 1979 es fundamental para este tipo de equipamientos culturales, pues si bien no son disueltos inmediatamente, algunos nombres sobreviven, sí es el inicio de su declive pues las Corporaciones Locales salidas de las primeras elecciones, municipales, democráticas después de la guerra civil ocupan todo el espacio de estas infraestructuras de proximidad.

Cuando se habla de teleclub, las personas que actualmente tienen entre 50 y 60 años y conocen algo del tema o les suena la palabra piensan en un invento del franquismo y lo cargan de la ideología de la época, no están totalmente equivocados, pero pocos saben que es un modelo ya probado, realizado en varios países y potenciado por la UNESCO y que nosotros lo importamos, fundamentalmente, de Francia.

Los teleclubs, que podíamos definir como un lugar para la recepción colectiva de las emisiones de televisión, tienen su origen en Canadá en un programa radiofónico llamado Tribuna Radiofónica Rural, patrocinado en 1939 por la Canadian Broadcasting Corporation, la Canadian Association for Adult Education y la Canadian Federation of Agriculture². Su lema era "Leer-escuchar-discutir-hacer", fue un modelo de educación popular, en un país relativamente moderno y con una extensión territorial tan grande que tenía claro que la subeducación de una parte importante de la población no le permitía contribuir activa, y eficazmente, al desenvolvimiento económico, social y cultural de la región. La ONU, a través de la UNESCO, lo estudió y realizó las investigaciones necesarias, desde la óptica de educación popular para hacer su adaptación a la televisión.

² Revista Momento, Madrid, 1971.

En estos primeros años de desarrollo de la televisión, masiva, años cincuenta, esta palabra sugería una sociedad industrializada (no era el caso de España); el medio había comenzado su ciclo de expansión en este tipo de sociedades (Estados Unidos en 1947, treinta y tres mil televisores; en 1955, treinta millones. Gran Bretaña en 1947, catorce mil televisores; en 1955, cuatro millones). Comienza el debate entre la radio y la televisión que después va a pasar a ésta y al cine. La revista "Tide Magazine", en el año 1954, en Estados Unidos, planteaba: " La radio es indispensable porque está siempre a nuestra disposición y se puede escuchar haciendo otras cosas, el 95% de la población tiene aparatos de radio y el 49% lo considera necesario para la vida moderna". No obstante, en 1956 la familia americana tenía funcionando el televisor una media de treinta y cuatro horas semanales.

En la séptima conferencia de la UNESCO celebrada en París en noviembre de 1952, se aprobó un proyecto para "organizar con la colaboración de un estado miembro una experiencia relativa al empleo de la televisión en la educación de adultos y su organización en sesiones colectivas de televisión. Como consecuencia de esta resolución, el gobierno francés pidió a la UNESCO que se realizase en su país esta experiencia, la petición fue aceptada pues se daban las dos condiciones mínimas para tal empresa; ya desde inicios de los años cincuenta había aldeas en los alrededores de París que se habían organizado espontáneamente para la recepción colectiva de la televisión, los aparatos eran excesivamente caros y en algunos sitios había que modificar la red para mejorar las condiciones de llegada de la señal, y también la Radiodifusión Televisión Francesa se había interesado muy pronto por este fenómeno/movimiento y había colaborado durante los años 1952 y 1953 con Roger Louis, principal animador del movimiento permitiéndole que usase sus antenas para dirigirse a los espectadores rurales. A finales de 1953, la Radiodifusión Televisión Francesa había concebido con la UNESCO una serie de programas especiales dirigidos por Roger Louis para este tipo de equipamientos, se rodaron trece programas especiales y se emitieron a principios de 1954 bajo el nombre de "Estado de Urgencia". Este organismo publica un Cuaderno del Centro de Documentación, número 5, del Departamento de Información: "Televisión, una experiencia de recepción colectiva en las Villas francesas", agosto de 1952. Los teleclubs habían nacido en Francia al producirse la crisis del cine en 16 milímetros y del movimiento del cineclub, el cual había sido formado en los núcleos rurales, inmediatamente después de la guerra, repartiendo gran cantidad de proyectores de este formato por la Federación Departamental de obras laicas extra y posescolares.

El primer teleclub nació en 1950, como una broma del tesorero del cineclub Chateau-Tierry que terminó su informe financiero anual con estas palabras pesimistas; "Sólo sobrevivirá si reemplazamos el cine por la televisión"³.

³ DUMAZEDIER, J. "Televisión y Educación Popular". UNESCO, París, 1956.

La implantación de los teleclubs avanzó rápidamente, a principios de 1952 se habían creado 43 y en 1954 funcionaban unos 180 teleclubs en 10 departamentos, en 1955 empieza a estancarse la creación de teleclub y la Inspección General de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional propuso que se fundasen teleclubs experimentales en las principales instituciones y asociaciones de educación popular. En 1952 se había creado la Federación de Televisión cultural y en 1954 se celebra el primer cursillo para monitores de teleclubs sobre la pedagogía práctica de su trabajo.

Los teleclubs franceses parten de una asociación privada que realiza un esfuerzo económico colectivo para la compra del televisor, algunas veces con una subvención municipal o de otra asociación mayor, sus locales suelen ser la escuela pública y los espectadores acuden no sólo por el entretenimiento sino también en busca de una actividad social, el teleclub plantea de forma repentina una ampliación del horizonte cultural del pueblo.

En noviembre de 1956 el semanario SIPE (Secretariado Internacional de Publicaciones y Espectáculos), editado en Madrid, recogía la experiencia francesa y apuntaba algunas características de este movimiento, como era la ligazón entre el animador-monitor y el maestro de escuela.

La segunda experiencia fue en Japón en 1956⁴ y se desarrolló en 64 municipios, durante un año. Se trataba de precisar en qué medida la televisión podía contribuir a mejorar la vida de los campesinos y ver si los teleclubs eran un medio eficaz de educación social en las regiones rurales; los teleclubs demostraron, al igual que en Francia, que la televisión puede no ser sólo un auténtico medio de educación popular, sino también un medio de desarrollo social y económico.

Posteriormente, en la India, en colaboración con la UNESCO, se llevó a cabo una nueva experiencia en setenta teleclubs situados en barrios de Nueva Delhi⁵, entre el 23 de diciembre de 1960 y el 5 de mayo de 1961, con una emisión de veinte programas, los viernes, de 19.30 a 20 horas (horario que hacía fácil la asistencia de los socios al local del teleclub). Antes de comenzar el experimento se difundió una Guía para la Organización de un Teleclub, que contenía las instrucciones pertinentes para normalizar el funcionamiento de todos ellos.

En España el 6 de abril de 1964, la Junta Central de Información y Turismo adoptó la decisión de poner en marcha una red de teleclubs experimentales, el 25 de noviembre del mismo año, el Subsecretario del Ministerio de Información y Turismo presidió la inauguración del primero de la RNT (Red Nacional

⁴ "La televisión en las zonas rurales del Japón. Informe sobre un experimento de Educación de adultos". UNESCO, París, 1961.

⁵ MAILLO, ADOLFO. Cultura y Educación Popular, Editora Nacional, Madrid, 1967.

de Teleclubs) en Motilla de la Seca, Zamora. En el mes de diciembre de ese año se habían constituido 26 teleclubs pasando a ser más de 300 en 1965 y 1113 en 1966.

Los teleclubs, en un primer momento, pretendían ser vehículos de transmisión ideológica, pero también suponían la satisfacción de una necesidad concreta de índole pública, facilitar la recepción de programas de televisión en núcleos rurales económicamente débiles donde la televisión no había llegado. Progresivamente fueron evolucionando en sus fines y actuaciones constituyéndose a los pocos años en núcleos culturales pluralistas sin abandonar, lógicamente, su asentamiento rural. A partir de los propios documentos internos emanados de los servicios centrales y de los propios teleclubs, es difícil mantener lo aseverado por Jesús García Jiménez: "El peso específico que puede tener esta iniciativa en el conjunto de la política cultural ha de ser evaluado a partir de un concepto centralista, impositivo, paternalista, interesado, homogeneizador de la cultura, lo cual lo invalida como verdadera experiencia de cultura popular"⁶, aunque pudiera tener algo de esto en sus pretensiones fundacionales pero el análisis de sus actividades y las organizaciones que en ellos trabajaron descubren que pronto éstas se vieron desbordadas por todos lados. Ahora bien, tampoco puede olvidarse el momento histórico en que se desarrolló la experiencia y que se surtían, fundamentalmente, de las emisiones oficiales al igual que el resto de los españoles y que como decía Joaquín Aguilar⁷: "Por término medio, invertimos más de tres horas diarias viendo la televisión, lo que da un mínimo de 1095 horas al año, en tanto que solemos ir una, o a lo máximo, dos veces por semana al cine, es decir, un máximo de 208 horas al año y que diariamente dedicamos a la prensa media hora lo que supone unas 182 horas al año". Rodríguez Méndez⁸ nos da otra visión: "La televisión en los medios rurales resulta que viene a constituir un buen acicate, para que los jóvenes, especialmente, se sientan impulsados a abandonar los trabajos agrícolas y vayan a promocionarse industrialmente a los núcleos de población a fin de que pueda ampliarse la reestructuración industrial del país [...] la medida de instalar, en los Centros parroquiales o Ayuntamientos, teleclubs, desde los que asomarse a ese mundo maravilloso que llega por las antenas, resultará a la corta una medidas importantísima para reclutar obreros para la industria". Otra óptica es la de Vázquez Montalbán⁹: "Allí donde no llegó el libre albedrío consumista del público, llegó el Ministerio de Información y Turismo, con la creación de los teleclubs conducidos por monitores".

⁶ GARCÍA JIMÉNEZ, J. "Radio televisión y política cultural en el franquismo". CSIC, Madrid, 1980.

⁷ AGUILAR, J. "Televisión y Acción Cultural". MIT, colección Teleclub, Madrid, 1970.

⁸ RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. Los teledictos. Ed. Estela, Barcelona, 1971.

⁹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. La penetración americana en España. Edicusa, Madrid, 1974.

Todo lo anterior también hay que entenderlo desde la perspectiva que Televisión Española había inaugurado los estudios de Paseo de la Habana y sus emisiones en 1956. Se calcula que había en ese momento 600 televisores en España, y emitía en Madrid 3 horas diarias. En 1959 se comunica Madrid con Barcelona, en 1960 se logra el enlace con Baleares, Bilbao y Valencia. Se instala el repetidor que permite ver la televisión en Andalucía Occidental en 1961 y en 1962 en la Oriental. En 1966 se anula la tasa por el uso de receptores de televisión, que hace de España el único país en el que el usuario no satisface impuesto alguno por su televisor¹⁰, y se inauguran los repetidores de El Sahara. Se crea la segunda cadena, que inicia sus emisiones en noviembre, y en Galicia empieza a funcionar a finales de 1967.

En 1960 el número de televisores era de 5 por 1000 habitantes, en 1970 de 70 por 1000 habitantes; se había pasado de 300.000 televisores en 1962 a 5.000.000 en 1971¹¹. Una encuesta rural de 1961 arrojaba una media de 0,56 aparatos por cada 100 familias en los municipios de menos de 3000 habitantes, cuando la media nacional era de 5,6 televisores por cada 100 familias¹². En 1980 había 400 televisores por 1000 habitantes, prácticamente toda la población española tenía televisión.

Bajo el Ministerio de Fraga Iribarne, la campaña para extender la televisión fue muy fuerte y rápida y se hicieron grandes inversiones para conseguir la cobertura definitiva en todo el país; entre 1958 y 1967 se invirtieron 1157,3 millones de pesetas. No obstante, todavía a final de este año, existían zonas de sombra en diferentes lugares del territorio español.

En la Memoria del Ministerio de Información y Turismo (MIT) 1964/1965, en lo que se refiere a la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular (J.C.I.T.E) se recoge: "Mención especial merece la creación y puesta en marcha de una red nacional de teleclubs. Entre octubre de 1964 y diciembre de 1965 han quedado instalados unos 330 y están pendiente de instalación inminente otros 60".

El GESTA (Grupo de estudios sobre técnicas audiovisuales), de la Dirección General de Información del MIT, elabora en 1965 un estudio sobre un Plan Nacional de Teleclubs. En la Memoria del MIT de 1966/67 se recoge: "En 31 de diciembre de 1965 existían en España 365 teleclubs (no coincide el número, como vemos, con la memoria anterior, esto va a ser una constante en todos los datos del Ministerio en sus diferentes informes y documentos internos, aunque las variaciones siempre son de un diez o un doce por ciento, unas veces al alza y otras a la baja), a finales de 1967 funcionaban 2200. Esto

¹⁰ ARIAS RUIZ, ANÍBAL. "La Televisión Española". Temas Españoles, nº 507, Madrid, 1970.

¹¹ HERMS BAGUETE, J.Ma. Dieciocho años de T.V.E. Diáfora, Barcelona, 1975.

¹² "Factores Humanos y Sociales". Anexo al Plan de Desarrollo Económico y Social 1964/1967, Madrid, 5-7. p. 291.

representa un aumento de unos 78 teleclubs por mes, o lo que es igual, un ritmo de crecimiento de 2,6 teleclubs al día". Una vez creados los teleclubs, se integran en la Red Nacional y reciben, lo antes posible, un televisor. Más tarde se van enviando otro tipo de materiales que les sean útiles para la tarea cultural: un periódico diario de la capital; semanalmente, las revistas Teleradio, España Semanal y La Voz Social; el periódico Alba, de la Campaña de Alfabetización. La propia Televisión Española enviaba semanalmente los avances de programa con una sinopsis de los argumentos; esto, que lo realizaba para los medios de comunicación, le venía muy bien a los monitores del Centro. También en la creación recibía un reproductor de discos con su correspondiente lote de 10 discos para iniciación musical, paneles fotográficos con reproducciones arquitectónicas, temas populares o grandes realizaciones de los últimos años, carteles turísticos, etc. Recibía, asimismo, oleografías de pinturas famosas, especialmente del fondo del Museo del Prado, enmarcadas convenientemente.

Durante los años 1964 y 1965 se van enviando, en forma de goteo, los televisores que recibía normalmente el Gobernador Civil o el Delegado del Ministerio para su reparto. A lo largo de las diferentes campañas, los modelos fueron: Philips, Askar, Radiola, Kolster, Schneider, Marconi o General Electric, de 23 o 24 pulgadas; los compraba Radiotelevisión y eran enviados por el Jefe de Servicio técnico-administrativo de dicho organismo, por orden del Subdirector de la J.C.I.T.E., con un documento-carta en el que se advertía al teleclub que el aparato era propiedad del Ministerio y se le dejaba en depósito con la obligación del mantenimiento, buen uso y utilización para los fines del teleclub. Se firmaba un recibí por el monitor o responsable que hubiera, con el visto bueno de la autoridad que se los entregaba. Los televisores solían llegar sin carta de garantía, lo cual provocó gran cantidad de cartas de protesta a los Servicios Centrales, cuando se producían las primeras averías. En 1966 la demanda de televisores y material complementario se acentúa, y no se da abasto para entregar televisores y por supuesto comprarlos, pues anteriormente, se habían ido comprando según las posibilidades de la Dirección General de Radiotelevisión.

En julio de 1966 el Director General de Televisión le envía una carta al Presidente de la Junta de Educación Popular en la que le dice: "Dado el gran número de teleclubs que no pueden ponerse en funcionamiento por la falta de receptores de televisión y teniendo en cuenta que es muy difícil conseguir donativos de los fabricantes, he dado instrucciones al Jefe de los Servicios económico-administrativos para que se compre cuanto antes un número de receptores a los fabricantes que nos hayan hecho donaciones con anterioridad. Es necesario, sin embargo, frenar las concesiones de teleclub, porque será muy difícil llegar a atender incluso los que hay ya aprobados.

Les recuerdo muy especialmente, que antes de pasar a constituir un teleclub es necesario cerciorarse de que en la localidad de que se trate puede recibirse la televisión, para evitar que se hagan en sitios donde se requiera poner un repetidor especial, cosa que resulta carísima. El Jefe de Servicio económico-administrativo de la Dirección General, señor Timerman, irá enviando los receptores a medida que obren en su poder".

Se daba la paradoja de que se concedían teleclubs a pequeños núcleos rurales a los que no llegaba la electricidad y estos preguntaban si les podían enviar televisores a baterías o pilas, cosa que no era posible en la época.

En octubre de 1966 desde la Secretaría del Ministro de Información y Turismo se pide cuenta de por qué se está tardando tanto en repartir los televisores a los teleclubs que se van aprobando en las distintas reuniones de la Junta Central, la contestación que se da es que se van comprando según se va pudiendo y las cantidades dependen de las disposiciones presupuestarias del momento, en función de lo anterior se da una orden del Ministro de que a partir de esa fecha se realicen compras únicas a través de la Junta Central de Adquisiciones y Obras del Ministerio.

En Junio de 1966 se había dado una circunstancia que había generado otro tipo de correspondencia, esta vez entre el Ministro y el Director General de Radiodifusión y Televisión. "Los teleclubs de la R.N.T., que en la actualidad ascienden a 735, y que básicamente tienen la finalidad de informar y proporcionar distracción a las comunidades rurales donde se encuentran instalados, deben servir así mismo para una amplia tarea de Educación Popular de la que la cultura musical es factor importante. Parece pues conveniente dotar a estos teleclubs ya existentes y a los que en el futuro se establezcan de medios que permitan a sus socios adquirir y aún elevar sus conocimientos musicales, para lo cual, aprovechando que esa Dirección General de Radiodifusión y Televisión tiene dado de baja por inservible 42.265 discos gramofónicos, procedentes de la red de Radio Nacional y Televisión Española, que actualmente se encuentran en trámite de subasta pública por un valor residual de 113.179,50 pts. en total y considerando, que si bien, como se desprende del expediente de subasta, su estado no permite su utilización en los programas musicales de la emisora de la red nacional, sí son válidos en su mayoría para esta tarea de iniciación musical en los núcleos rurales donde se encuentran instalados los teleclubs, he dispuesto lo siguiente:

- a) Que se ordene la suspensión de la subasta preparada para la venta de estos discos no utilizables.
- b) Que estos 42.265 discos dados de baja, se transfieran por su valor residual de 113.179,50 pts. en depósito al patrimonio de la J.C.I.T.E. para su utilización en los fines que se propone". En la orden de retirada se

nos especifica que son: 65 discos microsurco de 45 cm, 3117 de 30 cm, 687 de 25 cm, 1454 de 17 cm y 36.940 discos de pizarra de 78 rpm. Los discos provenían de las emisoras de Valencia, Málaga y Madrid (de esta última más de la mitad).

Se inicia el expediente de anulación de la subasta e incorporación al inventario y en paralelo se encargan unas fundas especiales en las cuales conste: "Ministerio de Información y Turismo/Red Nacional de Teleclub", también otras fundas de plástico transparente y embalaje para su envío; en todas estas tareas se tarda más de un año y se comienzan a repartir los discos a finales de 1968 y principios de 1969. Cuando se retiran los discos de los almacenes de radiodifusión y televisión se realiza un primer trabajo de selección y se ve que sólo unos 20.000 estaban en condiciones para ser enviados.

Comienzan los envíos, que se hacen indiscriminadamente a los ayuntamientos, los teleclubs o las delegaciones provinciales del Ministerio, llegan la inmensa mayoría: "rotos", "destrozados", "machacados", "quebrantados"... como se lee en las numerosas cartas de protesta que llegan al Ministerio, algunas como la del responsable del teleclub de Cruzadilla del Valle-Niza (Málaga), que informa el 26 de Febrero de 1969 que de los 25 discos recibidos sólo ha llegado uno entero; otra del alcalde de El Ronquillo (Sevilla), que el 1 de Marzo de 1969 remite un impreso al Ministerio en el que le comunica: "Lamento decir que casi todos han llegado hechos añicos". Otra circunstancia curiosa que se da en estos envíos indiscriminados es que se le hacen a algunos que no tenían tocadiscos y los que lo tenían eran aparatos más modernos para los cuales no servían los discos de pizarra.

En 1967 se reafirma la finalidad cultural de los teleclubs que irá prevaleciendo cada vez más sobre la base con la que se crearon, pues mediante la Orden Ministerial de julio nº 178 se crea la Sección de Educación Popular y Teleclub: "Tendrá su cargo el planteamiento, colaboración y ejecución de la política cultural y popular que realiza la Junta Central a través de la RNT en coordinación con la que se ejerce por la Subdirección General de Educación Popular en las provincias".

En este año el número de teleclubs era de 2385 y comienzan los primeros cursos de monitores en las diferentes regiones: Galicia, Oviedo, León, País Vasco, Santander y Burgos, Zamora, Palencia y Valladolid...; se celebraron un total de 24 cursillos a los que asistieron 1357 monitores¹³.

El monitor era la pieza fundamental del teleclub y el responsable de su funcionamiento, su papel era el mismo que los franceses le encomendaban al animador cultural y provenían fundamentalmente de tres campos: maestros, párrocos o profesionales liberales de la población. En la memoria del II Plan de Desarrollo Económico y Social se podía leer: "El monitor no es propiamente

¹³ LLORCA, CARMEN. Los teleclubs en España. Temas Españoles, n.º 511, Madrid 1971

te un controlador, un militante, un responsable, un docente. Es quizá todo hombre que comunica el espíritu y lo recibe. Un hombre capaz, no sólo de dialogar, sino también de hacer dialogar entre sí a aquellos que se sitúan en su círculo, es decir, el monitor es el que canaliza los comunicados de televisión a un tipo de público de baja calificación cultural", es prácticamente la definición que había dado el GESTA¹⁴, el cual había sido creado por Carlos Robles Piquer desde la Dirección General de Información del MIT.

Según Carmen Llorca: "El monitor es el elemento humano más importante dentro de un teleclub, puesto que sobre él recae la responsabilidad de que la vida del teleclub, con la participación de sus socios, sea creadora de bienes para la comunidad, o sea, por el contrario, una reunión pasiva. Por consiguiente las cualidades que debe tener un monitor son: una cultura lo significativamente bien organizada como para comprender aquellas informaciones que se divulgan corrientemente en el mundo de hoy y que mediante su palabra pueda hacerlas asequibles y comprensibles a todos los asistentes". Decía Adolfo Mailló: "El monitor, finalmente, no debe ser un profesor en el sentido habitual de la palabra, puesto que no tiene que enseñar, sin embargo debe ser un pedagogo, pero no formado en la pedagogía tradicional, sino en una nueva pedagogía: la Pedagogía Popular".

Dado que la televisión es el medio de comunicación de masas por excelencia, su programación se cimenta en el denominador común del nivel cultural de la sociedad global. Es, se dice, medio propagador de una cultura y unos valores de orden no muy elevado, por no decir inferior¹⁵. Los cursillos de monitores se complementaban con la entrega de folletos y libros adecuados para suministrar al monitor los conocimientos fundamentales para el funcionamiento del teleclub y del grupo humano.

En 1967 se crean los Asesores provinciales, estos solían ser funcionarios de los diferentes Ministerios, su función es claramente de animadores culturales de carácter provincial que prestan ayuda y asesoramiento a los centros sin interferir para nada en la propia acción y la iniciativa de estos, actuaban en régimen de colaboración, eran propuestos por las delegaciones provinciales y nombrados, nominalmente, por el Presidente de la J.C.I.T.E. o el Director General correspondiente, recibían una contrapartida económica con sus retenciones del 12% de RTP de una cuantía aproximada de diez mil pts./mes y una cantidad para gastos de desplazamiento que oscilaba según las visitas que hiciera.

El II Plan de Desarrollo 1968/1971 contemplaba la construcción de un nuevo modelo, el teleclub piloto, el primero se creó en 1968 -10 por año de vi-

¹⁴ GESTA. Grupo de Estudios Sobre Técnicas Audiovisuales, Proyectos y Cursillos para Monitores, Madrid 1966/documento interno.

¹⁵ DEL CAMPO, SALUSTIANO. "La Televisión como medio para la inversión del Ocio". Revista Española de la opinión publica, n.º 5, jul/sep.1966.

gencia del plan- tenía un coste aproximado de 1.400.000 pts. de las cuales la J.C.I.T.E. aportaba 800.000 pts. más el mobiliario, equipos audiovisuales, biblioteca y discoteca. Los municipios, donde se instalaba el teleclub, aportaban las 600.000 pts. restantes más un solar de un mínimo de 500 m². "Cada uno de estos Teleclubs se construyen de nueva planta, además de una instalación cómoda y agradable, cuentan con un adecuado mobiliario, una excelente biblioteca, equipos audiovisuales y otros elementos técnicos necesarios para el funcionamiento, actuando por tanto como centros modelos por su constitución y su función, lo que les hace ser, por su naturaleza, un auténtico atractivo social como lugar de reunión de la comunidad local a la que se encuentran vinculados en sus actividades y manifestaciones" (J.C.I.T.E. 1971). Se dio el caso de Lerma/Burgos en el que se rehabilitó un antiguo palacio como sede y llegó a considerarse como el mejor teleclub, en su época, de la RNT.

En este plan de desarrollo se preveía el funcionamiento de 5000 teleclubs de los cuales 3319 serían rurales. A principios de 1970 se contuvo la creación de nuevos teleclubs con el objeto de reconsiderar sistemáticamente las líneas de actuación; a finales de este año funcionaban 4415 de los cuales 20 eran pilotos; el ritmo de estos años había ido bajando, creándose 2212 en 1967, 1026 en 1968, 827 en 1969, 237 en 1970; en 1971, último año de vigencia del plan, se crean 171 teleclubs llegando a final de año a 4516, 484 menos de lo que se había previsto en un principio; en este año apareció otra figura, el teleclub comarcal del cual había 56 a finales de año y 20 pilotos, 20 menos de los previstos en el plan.

Los teleclubs piloto en Andalucía fueron: Almería, Bda. de Refines y Albox; Cádiz, Puerto Real; Córdoba, Montilla; Granada, Iznájar y Huéscar; Jaén, Infantes; Málaga, Archidona; Sevilla, Paradas.

Al teleclub comarcal se le consideraba como un centro de radiación y de estímulo de actividades de los teleclubs locales de su entorno. Existió otra variante de teleclub que iba unido a las Cátedras Ambulantes de la Sección Femenina, realmente se les dotaba a estas de un televisor y de una biblioteca básica y servían de refuerzo para la acción itinerante que estas realizaban por el territorio en que se movían, llegaron a ser 54 en todo el país.

En 1968 se había detectado, por los servicios centrales de la RNT, una cierta dificultad en animar esta red, por la extensión que iba adquiriendo y porque se pretendía hacer desde un solo punto. Se realiza entonces una reflexión interior que culmina con un informe en el cual se detalla:

1. Necesidad de animación de la Red Nacional de Teleclubs

- a) Existen actualmente 2325 teleclubs con una cifra aproximada de 270.000 socios, la población total de los sitios en los que están instalados es

aproximadamente de 3 millones de personas, lo que significa que la Red incide en un 9% de la población total de España y casi en un 30% de la población rural.

b) La RNT. en un 96% es estrictamente rural y sólo el 4% urbana.

2. Dada la extensión en número, provincias y localidades, es muy difícil animarla desde los servicios centrales, por tanto hay que hacer o proponer actividades que las puedan desarrollar, en gran parte, ellos mismos.
3. La promoción de una actividad a través del sistema de concurso, se ha revelado siempre como la de mayor eficacia.
4. Mecánica; debe buscarse la intervención o colaboración de las provincias, por tanto siempre, lo que se organice, debe de contar como mínimo con una fase provincial y otra nacional (máximo 6 meses cada fase).
5. Los temas deben ser anuales e incorporarse otros poco a poco.

I. Concurso Nacional de Teatro.

II. Concurso Nacional de Artesanos.

III. Concurso de Desarrollo Comunitario.

IV. Deporte.

A finales de 1968 se inserta en la prensa nacional la campaña de formación de grupos de teatro de teleclub. El boletín número 18 de febrero de 1969 anunciaba el I Concurso Nacional de Teatro de Teleclub y en noviembre del mismo año se anunciaba el comienzo de la II Campaña Provincial de Teatro en núcleos rurales.

A raíz de estas propuestas se realizan en infinidad de teleclubs actividades de teatro, aunque ya algunos venían realizándolas con las diferentes modalidades de grupos de teatro, adultos e infantiles, e incluso sesiones de teatro leído, actividad cotidiana en la época. El teleclub de Porugas (Granada) solicita el 26 de mayo de 1969 participar en el I Concurso que se había convocado con una obra estrenada en marzo de ese año, al igual que lo hace el monitor del teleclub de Puerto Encina-Osuna (Sevilla) que solicita participar con "La Puebla de las Mujeres" de los Hermanos Alvarez Quintero. El Delegado Provincial de Córdoba, el 13 de enero de 1970, informaba al Subdirector General de la J.C.I.T.E.: "En relación con la campaña de teatro desarrollada en diversos teleclubs de esta provincia, durante el mes de diciembre pasado, de la que le informé a V.I., le remito información publicada por el diario Córdoba en su edición del 9 del presente mes: "Brillante actividad teatral de los teleclubs cordobeses actuando los grupos de Valserquillo y Montarque, en los locales de los propios teleclubs, representándose en Dostorres, Montemayor, El Palomar, Jauja, Moriles, Villanueva del Duque, S. Sebastián de los Ballesteros,

y la Guijuela de Valsequillo. Representando el primero "Fablilla del Secreto bien guardado" de Casona bajo la dirección del monitor del teleclub, Carlos Hurtado, y el segundo el sainete "De rodillas a tus pies", dirigido por Jaime Cerezudo Castro".

En Palencia, en la Campaña de Teatro Provincial, que tuvo lugar entre diciembre de 1969 y junio de 1970, se hicieron doce funciones de teatro y varios pasacalles por los grupos de teatro de los teleclubs de Villadiezma, Villalcor, Antigüedad, Villabermudo, Villamuriel y el grupo infantil de Frómista.

En Alicante se realizó una campaña de extensión cultural, de enero a junio de 1970, de una semana de duración por nueve teleclubs, en los cuales había tres conferencias, una sesión de cine y una de teatro a cargo de los grupos de Elche La Carátula y La Farsa. Estas manifestaciones solían contar con una ayuda económica de la J.C.I.T.E., que se complementaba con las aportaciones locales y de las Diputaciones. Con motivo de estas campañas la Subdirección General de Teatro, al frente de la cual se encontraba el Sr. Antolín de Santiago, puso a disposición de la Junta libros de teatro para su reparto por la red.

Lo anterior era práctica común de las diferentes Direcciones Generales del Ministerio, que enviaban a la RNT, para su reparto, ejemplares que adquirirían como apoyo editorial, o aquellos que editaban o hacían en coedición, y también de algunas editoras privadas como Selecciones de Reader's Digest, que hizo una suscripción semestral, para todos los teleclubs, de sus publicaciones, o El Círculo de Lectores que envió en enero de 1969 a 768 teleclubs un lote de discos y libros de su catálogo. Televisión Española puso a disposición de la Junta Central 5000 ejemplares de cada número de la colección de bolsillo que editó con Salvat; esta editorial también envió colecciones completas de la enciclopedia Monitor, se enviaba la colección "Temas Españoles" y la editorial Mateu envió los fascículos de "España, qué hermosa eres".

En 1970 una pequeña red de teleclubs de la región de Tacna/Perú, agrupada en el movimiento de tele educación y con el nombre de Tele Escuela Popular América, agradece el envío de información y solicita ayuda dada la precariedad económica de la zona.

En 1971 se publica un libro por la J.C.I.T.E. con la relación de todos los teleclubs de España. En la memoria del III plan de Desarrollo 1972-1973, se contempla la construcción de 25 teleclubs urbanos, 100 teleclubs comarcales y 400 rurales por año, lo que nos daría 2100 en el periodo de vigencia del Plan, con un presupuesto contemplado en dicho Plan para el epígrafe de Actividades Culturales de 1041,2 millones de pesetas distribuidos: 450 para teleclubs, 185,2 promoción del teatro, 180 promoción del cine, 166 promoción del libro y 60 para la Delegación de Cultura de la Secretaría General del Movimiento. Este

Plan manifiesta una patente habilidad plasmada en dejar los objetivos mucho menos precisos que en anteriores versiones: la semántica se polariza en el uso del futuro impersonal e imperfecto y en términos cualitativos¹⁶.

En 1972 el número de teleclubs es de 4438, sigue bajando el ritmo de creación y durante este año se pusieron en marcha solamente 58, había 26 pilotos y 288 comarcales, en toda España; en Andalucía el número de comarcales era de 40, situados: Almería 7, Cádiz 3, Córdoba 4, Granada 7, Huelva 3, Jaén 5, Málaga 7, Sevilla 4.

Seguían los cursos de formación y se convocan para el 15 al 18 de marzo de 1972 el XXV Cursillo regional de monitores comarcales en Ciudad Rodrigo/Salamanca para cuarenta y cuatro alumnos, de las provincias limítrofes, propuestos por sus respectivas C.C.I.T.E. a la J.C.I.T.E.

En este mismo año se crean teleclubs en el Sahara español y el 4 de diciembre se le envían los televisores General Electric de 24" a Bucraa, Smara y Villa Cisneros. La propuesta operación, de 1970, de frenar la creación de teleclubs y de ir reduciéndolos no es posible realizarla con profundidad, pues se encuentra con la oposición de los Gobernadores Civiles y la resistencia de los Alcaldes. Lo que se va consiguiendo es reconvertir algunos, aumentando los pilotos y los comarcales.

Como queda claro, a esta altura, el modelo Teleclub es del Gobierno Central, no obstante tuvo a lo largo de su desarrollo ayudas de todo tipo, a las cuales nunca renunció, entre otras cosas por lo que dije al principio que se le fue de las manos, en parte, y porque era un Ministerio con aparato de notas interiores, circulares, resoluciones, órdenes, decretos... y poco equipo humano para la vasta red que creó, también porque fue un equipamiento con control local o provincial y pretendidamente coordinado por el equipo central, y era de alguna manera clientelar.

Colaboraron, con la RNT, activamente en las inversiones, mantenimiento y actividades: las Diputaciones, las Cajas de Ahorros Provinciales y por supuesto los Ayuntamientos, Pedanías o Juntas Vecinales. Hubo también ayudas extraordinarias como las del Instituto de Colonización que levantó algunos edificios. Convenios firmes como el del IRYDA por el que se crean 20 teleclubs anuales; este organismo, aparte de la adecuación del local, con calefacción incluida, compra el mobiliario y el Ministerio los dota de los medios audiovisuales y biblioteca. El más conocido es el firmado con la Fundación Barrie de la Maza, para Galicia; básicamente consistía en una aportación de diez millones de pesetas, para la creación de 4 teleclubs anuales, uno en cada provincia, así como para la concesión de premios para estímulo de

¹⁶ ROS HOMBRAVELLA, J. "Los Anhelos del III Plan". Cuadernos para el Diálogo, nº 99, dic. 1971.

actividades en toda la región; se inició en 1968 con una vigencia de cuatro años. A este convenio se sumó el Banco Pastor, el cual sufragaba un boletín mensual especial llamado Teleclub Galicia. En 1970 estaban instalados en Galicia 900 teleclubs, lo que la convertía en la región española con mayor cantidad y jugaron un papel fundamental en las zonas rurales, mas de 40%, 418, se asentaban en poblaciones de menos de 250 habitantes. Constituían un centro cívico o social con actividades de lectura, cultura, deporte y cursillos de técnicas agrarias. En Lugo había 300 en 1970, pasando a 350 en 1973, que representaba el 8% de la red nacional y la provincia con más centros, el 60% está en comunidades con menos de 250 habitantes. El 37% entre 251 y 1000 habitantes. Y solo el 3% en núcleos de más de 1000 habitantes. Sólo 130 tienen edificio propio. También se firmó un convenio con la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, el objeto de este convenio era difundir los beneficios de la educación física y el deporte, mediante el que se convocaron Campañas Nacionales de promoción socio-cultural-deportivas que fueron desarrolladas en el ámbito de la provincia.

A finales de 1973, mediante una Orden Ministerial publicada el 12/12/1973 que desarrolla el Decreto de 11 de octubre de 1973 por el que se reorganiza el Ministerio, se establece en su art. 5 que de la Subdirección de Cultura Popular dependerá la sección RNT, siendo su misión "fomentar la creación de los teleclubs y prestarle asistencia en las necesidades materiales y de carácter cultural". Se produce así el traspaso de los teleclubs de un organismo autónomo, J.C.I.T.E., a una Dirección General. El Decreto de agosto de 1974, BOE no 220 del mismo año, da rango de Servicio a la sección RNT dentro de la Dirección General de Cultura Popular.

En 1974, y dentro de esta marabunta de cambios administrativos, que comportan muchos desencuentros, se realiza un Informe Interno, basado en noticias solicitadas a las Delegaciones Provinciales, sobre el estado general de la Red; su resumen nos indica la situación que se está dando en ese momento: "Los monitores son piezas fundamentales pero son demasiado cambiantes. Importancia del Asesor provincial, pero éste se encuentra cansado de no cobrar lo estipulado, ni gastos de desplazamiento ni su estipendio mensual o hacerlo muy de tarde en tarde. El número de socios oscila entre 25 o 30 en un pueblo pequeño y 500 u 800 en los mayores, siendo la media general de 150 o 200 socios. Muchos centros editan, con carácter bimensual, sus boletines ciclostilados. Seguir reconvirtiendo los teleclubs de centros recreativos culturales en centros de promoción sociocultural y de desarrollo comunitario. Las actividades que se celebran en los diferentes teleclubs se agrupan en: se-

¹⁷ GARCÍA LÓPEZ, XOSE. (coord.) "Tres décadas de Televisión en Galicia". Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2005.

¹⁸ LLORCA, CARMEN, obra citada.

manas culturales, fomento de coros, ciclos de conferencias, representaciones teatrales, proyecciones, excursiones, exposiciones de todo tipo. Los teleclubs pilotos y comarcales desarrollan una acción importante en el campo comunitario y los rurales una actividad primaria. El Delegado Provincial de Granada propone la creación de un Cuerpo de Asesores Culturales Provinciales que recorran trimestralmente todos los teleclubs. En una provincia como León con 244 teleclubs y 27.000 socios, 118 están instalados en locales de los ayuntamientos, 62 en locales propios y el resto, 64, en locales sociales de diferentes características (parroquias, asociaciones culturales, alquileres, sociedades de cazadores, etc.). El Delegado de Vizcaya dice que existen sólo tres teleclubs y que debido a las características socio-económicas de la provincia no es necesario este tipo de equipamiento. Para el Delegado de Cádiz, la falta de Asesor provincial tiene mucho que ver con la disminución de actividades. El Delegado de Lérica dice que hay que redefinir el teleclub y cerrar los que no funcionan; el 25% lo hacen bien, un 35% cumplen y un 40% habría que cerrarlos”.

En agosto de este año y con motivo de un cambio en el boletín de los teleclubs el Ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, decía en una carta de salutación: "Un teleclub no es un simple lugar de reunión en torno a un televisor que ya ha dejado de ser excepcional para convertirse en ventana informativa de casi todos los hogares españoles. Un teleclub es, ante todo, un centro cívico de convivencia [...] La convivencia de un teleclub se articula en torno a la cultura. Queremos transformar los teleclubs en una red de bibliotecas básicas y vivas, que impulsadas desde el MIT, configurado también como promotor de la cultura, coopere eficazmente con la red de bibliotecas, dependientes del Ministerio de Educación. En el teleclub se encuentra un impulso cultural del Estado con las exigencias culturales de la sociedad integradas en la acción de Diputaciones y Ayuntamientos. Es, por tanto un, centro de convivencia y un centro de convergencia cultural".

El año de 1974 es el de mayor número de teleclubs, 4614 (4243 rurales, 282 comarcales, 33 pilotos y 56 de la Sección Femenina), bajando hasta 4283 en 1978 y remontando un poco en 1979 que llega a tener 4366 (3984 rurales, 283 comarcales, 50 pilotos y 54 de la Sección Femenina), para comenzar su disolución antes de final del año, muchos pero lejos, no obstante, de los previstos en los Planes de Desarrollo que pretendían llegar a 5000 en el II y sumarle 2100 con el III. El trasiego de altas y bajas de centros y de envío de televisores continuaba, pues se iban cambiando los obsoletos y estropeados, enviando nuevos modelos ya en color, añadiéndole cassette y compactos sonoros (cassette, radio y tocadiscos).

Se habían definido las necesidades de los diferentes tipos de teleclub para poder estudiar los déficit e intentar resolverlos en la medida que llegase con las cuantías del Ministerio o de las otras Instituciones que colaboraban:

Teleclub Rural/Local. Televisor; biblioteca básica, 100 vol.; tocadiscos; discos, 100; suscripción a un diario provincial y a una revista de información general.

Teleclub Comarcal. Televisor color; video cassette; proyector de cine de 16 mm; proyector de diapositivas; magnetófono; tocadiscos automático; 200 discos; radiocassette, 100 cassettes; suscripción a dos diarios, provincial y regional, dos revistas ilustradas; biblioteca de 200 vol.

Teleclub Piloto. Lo mismo del comarcal más sala de proyección 100 butacas; amplificador; micrófono; dos columnas de sonorización; 300 discos; biblioteca de 300 vol.; suscripción a dos diarios nacionales uno regional y otro provincial y tres revistas ilustradas.

En 1976 el Director de la RNT y Aulas de Cultura dirige, en febrero, una circular a los Delegados Provinciales solicitándoles un informe sobre los teleclubs comarcales sobre los siguientes asuntos: 1. Número de teleclubs locales que a cada uno le están asignados en su comarca. 2. Labor que realizan en colaboración con los centros que de cada uno dependen 3. Labor que estiman pueden realizar. El nivel de contestaciones fue bajísimo y se da el caso del Delegado de Málaga que contesta en marzo de 1977 diciendo que la colaboración es mínima pues no se pagan los desplazamientos de los monitores, que sólo la hay cuando los monitores están relacionados por cualquier circunstancia, ajena a su función, en los demás es esporádico.

La RNT se plantea la necesidad de cuatro camiones equipados para poder actuar sobre ellos, susceptibles de ser transformados en escenarios y dotados de elementos que puedan construir cuatro camerinos. Contará también con grupo electrógeno, equipo de sonido, equipo de iluminación y equipo audiovisual. Su función es servir de infraestructura para todos los teleclubs. No hay constancia de si se hicieron.

En junio de 1977 se convocan por una circular firmada por el Director General de Cultura Popular, Miguel Cruz Hernández, una serie de concursos:

1. Concurso de lecturas
2. Concurso de obras con aportación comunitaria en beneficio del teleclub o del entorno en que se encuentra.
3. Mayor cantidad de Actividades Culturales.
 - a) Concursos literarios de carácter local, teatro leído, cine fórum ...
 - b) Representaciones teatrales por compañías de teleclubs, grupos de baile, bandas de música.
 - c) Concursos de fotografías, dibujo, pintura, artesanía, cerámica, organización de museos locales...
4. Cultivo rescate de las modalidades recreativas o de integración social de carácter folclórico.

En agosto de 1977 y por Real Decreto publicado en el BOE no 209 de septiembre se transforma el Servicio de Teleclub en el Servicio de Centros Culturales de la Subdirección General de Entidades y Convenios Culturales de la Dirección General de Difusión Cultural. En el nuevo servicio que se ha creado aparece un negociado de teleclub.

Parece que la muerte anunciada del movimiento está a punto de producirse, pues en dos años, administrativamente hablando, la red había ido cada vez a menos. En ese momento, septiembre, se actualizan los programas y precios del edificio de un teleclub piloto por orden del Subsecretario del Ministerio y lo realiza la Subdirección General de Inmuebles y Obras del mismo. Teleclub Piloto programa: "Sala de proyección donde se pueda contemplar la televisión, escuchar la radio, oír a un conferenciante, presenciar alguna representación teatral o ver el pase de una película o documental. Cabina de proyección. Bar. Biblioteca. Dos camerinos. Un espacio administrativo, oficina y archivo. Lugar de reuniones informales. Aseos para público. Entrada amplia que pueda reunir a los espectadores y que sirva de distribuidor de los otros servicios". El presupuesto que se realizó ascendía a 5.072.845 pts.

En 1978 se enviaron 1295 bibliotecas a otros tantos teleclubs que supusieron 213.855 volúmenes, lo que supuso una media de 165 libros; desde 1969 a 1977 se enviaron 800.000 volúmenes a 2359 bibliotecas, una media de 339, para formar bibliotecas con cinco secciones: Infantil, juvenil, literatura clásica y actual, iniciación y hogar.

El Asesor provincial de Almería, de un viaje que ha realizado, en agosto, al teleclub de Garrucha, para ayudar a la preparación de una semana cultural, informa: "Hay 75 socios, el local necesita reparaciones, tiene todo el material audiovisual que se le ha ido enviando y se utiliza con asiduidad, la biblioteca también está en uso y tiene 590 libros".

Los órganos de expresión de los teleclubs fueron bastante variados, y hemos citado algunos de carácter regional o local, pero también existieron otros de carácter general, unos realizados por los servicios centrales, que se hacían para distribuirlos por toda la Red y otros por un elemento ajeno a la Red pero dentro del mismo Ministerio, es el caso de la TVE.

La primera emisión de un programa con destino a los teleclubs se lanza en el mes de julio de 1968 con un ritmo de dos programas por semana, dentro de los programas se tratan todos los temas, especialmente los conectados con la cultura en general, la información y la divulgación técnica y científica, así como cualquier otro tema capaz de ampliar los conocimientos del mundo rural y de cambiar sus formas de vida. Los dos programas, divulgativos de veintiséis minutos, tenían características diferentes; el primero, con el título de "No estamos solos" es eminentemente informativo y divulgativo de carác-

ter técnico-agrícola. El segundo es esencialmente cultural y se emite bajo el título de "Ventana Abierta".

Los órganos más claros de expresión fueron los escritos, que fueron evolucionando a lo largo del tiempo. La J.C.I.T.E. publicó en 1968 "Manual de teleclub" de José María González Estefan y en 1969 "Las Técnicas Teatrales" de Vicente Scarpellini para la RNT. A partir de 1971 puso en marcha una colección nueva de textos de estudio relativos a la actividad de los teleclubs, también editaba, como hemos citado, guías de los teleclubs existentes, ahora bien lo más importante que editó fueron los Boletines, que los fue cambiando a lo largo del tiempo llegando a ser en algunos momentos una revista ilustrada a todo color, de una media de sesenta páginas, con variopinta información, artículos de fondo, obras de teatro, referencias de los centros, etc. En junio de 1966 lanzó el número 0 de la Hoja informativa, pasando en noviembre del mismo año a llamarlo Boletín con formato de cuartilla prolongada, la periodicidad es elástica y el número 7 aparece en octubre de 1967, a partir de él cambia el formato y la calidad, pero el número 8 no aparece hasta marzo de 1968; se mantiene con cierta regularidad hasta el año 1973 y hay otro parón hasta que aparece con el subtítulo de II época y numeración nueva, en agosto de 1974, el número 1, con otro formato y más empobrecido de edición y contenidos; en un par de años desaparece y los centros lo echan de menos. En paralelo han ido apareciendo Circulares en 1970 y Comunicaciones a finales de 1971.

La distribución de los teleclubs en la geografía española no fue armónica, como decía al principio, y abundaban en las provincias más rurales y con mayor número de municipios o agrupaciones vecinales. Eligiendo algunas provincias, significativas, agrupadas en sus comunidades autónomas lo vemos; Euzkadi: 1970/19 y 1978/11; Cataluña: 1970/139 y 1978/112 (Lérida 98 y 80 respectivamente); Galicia: 1970/886 y 1978/858; Navarra: 1970/24 y 1978/27; Extremadura: 1970/169 y 1978/119; Madrid: 1970/35 y 1978/33; Asturias: 1970/232 y 1978/209; País Valenciano: 1970/211 y 1978/205.

En febrero de 1979 se produce en Toledo el I Encuentro Hispano-Francés, de nivel ministerial, sobre Cultura. El Ministerio de Cultura de España presenta la experiencia de los teleclubs como un modelo de Animación Cultural.

Las elecciones locales se celebran al inicio de la primavera y según los equipos municipales se van asentando, este tipo de equipamiento empieza su crisis, ayudado por una situación deteriorada de la RNT, y un replanteo que se estaba haciendo de la acción cultural. Durante los nueve primeros meses del año se dan de baja 842 teleclubs, de los cuales el 17% (144) son andaluces, se realiza un expediente y se envía el material al Archivo General de la Administración. Posteriormente en octubre, a finales, se dan de baja 1250 más. En el mes de noviembre se produce la liquidación de las cantidades

adeudadas a los Asesores Provinciales que correspondían a cantidades en concepto de dietas y desplazamiento del año 1978 y 1979, la cantidad media era de 140.000 pts.

El Ministerio de Cultura saca una Orden de 21 de mayo de 1980 regulando los Centros Culturales y en la que se dispone: "Los teleclubs actualmente inscritos en el registro oficial del Ministerio de Cultura deberán constituirse en Asociaciones Culturales legalmente reconocidas".

Prácticamente el fenómeno está disuelto pero todavía encontramos en los Presupuestos Generales del Estado, para ese año, una cantidad asignada a los teleclubs; dentro del capítulo de inversiones, en el programa Establecimientos culturales, existía una partida dotada con 32,3 millones de pts. asignada a teleclubs y aulas de cultura¹⁹.

En el Reglamento General de Policía de Espectáculos y Actividades Recreativas de 1982, dentro del nomenclátor del Anexo, se especifican los locales en los cuales se pueden celebrar espectáculos públicos y aparece el teleclub.

El movimiento de teleclubs no existe, lo cual no debe hacernos suponer que no existe todavía el edificio con ese nombre y uso, como tenía en los momentos finales de la Red. Haciendo una visita por los Boletines Oficiales de la Provincia, rastreando un poco en este nuevo milenio nos encontramos en la provincia de Teruel en la fecha 4/5/01, anuncio de obra de adecuación de teleclub en el barrio de Villaespesa. Boletín de Ourense, abril 2002, anuncio de licitación por el Concello de Ramur para obras de teleclub de Nogueira. Boletín oficial del Territorio Histórico de Álava, Ayuntamiento de Villanueva de Valdegonia, cuarto trimestre del 2002, licitación obras de reforma del teleclub. Boletín de Ciudad Real, 7/5/04, Almodóvar del Río, licitación para la explotación del bar del teleclub. Boletín de Lugo, Ayuntamientos de Villastrobe, Barreiros, Foz, uso del salón del teleclub para actos de las elecciones que se celebran. Boletín de Toledo, Herrerueta de Oropesa, igual que el anterior en 2004. Boletín de Las Palmas, 2004, Ayuntamiento de Yaiza, teleclubs de Uga y Las Breñas, uso en campaña electoral. Como vemos en este somero paseo, que dan diferentes teleclubs y en diversas circunstancias a fecha de hoy, y un equipamiento con fama de franquista que sigue en la brecha; se podría hacer una relación de los que quedan, con una búsqueda sistemática en los Boletines de las provincias, pero eso queda para otro viaje, y probablemente para otros compañeros.

Voy a cerrar el artículo recordando el otro de la misma revista que citaba al comienzo de este y constatando la paradoja de que, mientras los franceses inauguraban los teleclubs –principio de los años cincuenta- nosotros estába-

¹⁹ SIERRA LUDWIG, VICTORIANO. La Política del gasto publico cultural. Análisis del periodo 1978-82. Análisis e Investigaciones culturales, no 15. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.

mos poniendo las bases de las Casas de Cultura del franquismo y, mientras ellos inauguraban sus primeras Casas de Cultura, principio de los sesenta, nosotros inaugurábamos los Teleclubs en España.

Equipamientos culturales de proximidad en España en el siglo XX. Aulas culturales y centros de cultura

*Revista "Periférica Internacional.
Revista para el análisis de la cultura y el territorio".
Cádiz, 2007*

Este artículo mantiene una continuidad tanto en los contenidos como en el eje temporal que vamos desarrollando con otros publicados en esta revista¹ bajo el mismo epígrafe general e intenta rematar unos modelos de equipamientos que se dieron en el periodo histórico en el que me he centrado –el franquismo– aunque rebasado en ambos bordes por la existencia previa o la permanencia posterior de variantes de los mismos con los que comienzan o terminan las etapas, sea el caso de las Casas de Cultura en los inicios y de las Aulas de Cultura en el final del ciclo.

Es claro que estos equipamientos del periodo franquista tenían una virtualidad común, eran diseñados para su funcionamiento en red por el gobierno central, Ministerio de Educación, Información y Turismo y Cultura posteriormente, lógicamente situados en los municipios pero con una gestión compartida o bajo acuerdos con las administraciones locales, unas veces solo los Ayuntamientos y otras contando también con las Diputaciones; a veces algunos de ellos con posibilidad de hacerlo con instituciones privadas.

Este proceso que se pone en marcha durante cuarenta años, se cierra prácticamente con la creación del Ministerio de Cultura en 1977 y va cambiando suavemente hasta la celebración de las primeras elecciones democráticas de las Administraciones Locales de 1979 en las que todavía quedan elementos del mismo como consecuencia de la inercia de la administración.

1. Cantero Chus, Equipamientos Culturales de proximidad en España en el siglo XX, Las Casas de Cultura, Revista Periférica nº 2, Cádiz 2001; Equipamientos Culturales de Proximidad, Los Teleclub, Revista Periférica nº 6, Cádiz 2005.

Las competencias en las diferentes tipologías de equipamientos de proximidad que se ponen en marcha a partir de esas elecciones y por los nuevos equipos que llegan, son claramente de planificación y gestión local, aunque se cuente para su construcción o puesta en servicio con fondos del gobierno central como han podido ser los Planes de Obras y Servicios de la Diputaciones o los Planes Especiales del V Centenario del Ministerio de Administraciones Públicas, entre otros, o posteriormente los planes de financiación de las Infraestructuras Locales de las diferentes Comunidades Autónomas.

En los otros artículos a los que he hecho referencia al inicio de estas páginas, he comentado dos tipologías concretas: las Casas de Cultura y los Teleclub, aunque se hayan citado otras varias; trataré ahora de dar una visión del breve desarrollo, de otra tipología de equipamientos culturales, de una época concreta y del epígono que intentó reunificar todas las del periodo franquista, a las que genéricamente también he llamado "de proximidad", "apropiándome" del epígrafe "Equipamientos de Proximidad" de la Fundación Kaleidos, sin considerar la definición ni entrar en los contenidos. Me refiero a partir de este momento a las Aulas de Cultura de la época, y al intento de resumen posterior de todos ellos, los Centros Culturales.

El término Aula de Cultura es muy usado durante el periodo franquista, antes de la creación de este tipo de equipamiento de proximidad, al que nos vamos a referir, por el Ministerio de Información y Turismo y lo hacen diferentes Instituciones y circunstancias, desde los casos extremos como cambiar el nombre del Ateneo de Madrid por Aula de Cultura de la Delegación Provincial de Educación de FET y de las JONS (mantuvo este nombre entre 1939-1945), hasta las Aulas de Cultura de las Capitanías Generales militares, Aula de Cultura del Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, Aula de Cultura de la Fundación SEK, Aulas de Cultura de las Cajas de Ahorro o las Aulas de Cultura de las diferentes facultades Universitarias, que desde finales de los años sesenta se convierten en un compendio de actividades capaz de agrupar al movimiento contestatario antifranquista. Se designan durante este tiempo con el mismo nombre, indiscriminadamente, una vez el contenido y otro el continente.

Las Aulas de Cultura se crean por O.M. de 3 de Julio de 1974, como "Red Nacional de Aulas de Cultura" a propuesta de la Dirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo. La Orden establece en su exposición de motivos que "uno de los objetivos fundamentales de la política cultural consiste en proporcionar a los grupos de población que se han desplazado del ámbito rural a otro urbano, los medios de integración cultural imprescindibles para superar el desarraigo social que el movimiento migratorio comporta" para que puedan cumplir la finalidad que persiguen, las Aulas de Cultura "han de alcanzar un sólido arraigo social y, en consecuencia,

será preferible potenciar aquellas iniciativas surgidas en el seno de la propia sociedad y fomentar la aparición de otras nuevas, acudiendo, solo en casos extremos, a la creación directa de Centros por parte del Estado."

Las Aulas de Cultura se configuran así como centros de naturaleza pública en cuya constitución participan de una parte, el Estado y de otra, entidades públicas o privadas; el funcionamiento cotidiano de las Aulas se establecerá mediante convenios firmados entre las partes, dicho convenio se firmará, una vez aprobada la creación del Centro por la citada Dirección General, a través de las Delegaciones Provinciales.

La O.M. que examinamos establece en su artículo 1º que las Aulas se localicen "preferentemente en las zonas suburbanas, a fin de dotar a las mismas de los medios imprescindibles para el desarrollo de la vida cultural" y en el apartado 3 del artículo 2.º se señala que "salvo que se disponga expresamente lo contrario en el respectivo convenio constitutivo, las Aulas de Cultura tendrán carácter público. El público que utilice sus servicios habrá de sujetarse a las condiciones que en cada caso establezcan los Estatutos."

El carácter público de las Aulas de Cultura justifica las ayudas o inversiones realizadas por la Administración del Estado; y la atención a las necesidades culturales y comunitarias de la zona en la que el Aula se establece constituye el cumplimiento por parte del Estado de una de sus obligaciones subsidiarias. La Administración se compromete según las disponibilidades presupuestarias a proporcionar medios para el desenvolvimiento de las actividades culturales del centro. Dichos medios, según se recoge en la referida Orden, pueden ser para las actividades o para construcción y dotación mobiliaria; la valoración económica de los mismos se determinará anualmente a la vista de los Balances y Presupuestos del Aula de Cultura, las cuales establecen libremente sus planes de actuación que son sometidos a la Red Nacional para conocimiento y aprobación.

Con el objeto de unificar en líneas muy generales el funcionamiento de las Aulas, se establecen en los convenios las formas de funcionamiento que se adoptan como Estatutos con su respectivo reglamento y recogen las normas establecidas en la O.M. de 3 de Julio de 1974. En la formulación y contenido de este Reglamento la Administración del Estado no interviene, si no es para exigir su concordancia con lo establecido en los Estatutos.

El artículo 4º de la O.M. establece que al frente del Aula existirá una Junta Rectora, que estará constituida por un Director, los Vocales y el Secretario del Centro. El Director será designado por el Ministerio de Información y Turismo, previa propuesta de las entidades colaboradoras. Los vocales serán designados por las entidades colaboradoras y el Secretario será designado por el Director.

El convenio podía ser denunciado por cualquiera de las partes, lo que conllevaba la extinción del Aula y, en tal supuesto, cada parte recobraría la aportación patrimonial de acuerdo con las previsiones que se pactaron en el convenio.

La Dirección General de Cultura Popular además de las labores de coordinación y asistencia era responsable de:

- Fomentar la creación de Aulas de Cultura
- Constitución de los Centros en la parte que en cada caso se haya obligado por el convenio de creación de cada Centro.
- Materializar la colaboración del Estado en la constitución y dotación del Centro.
- Promocionar la actividad de las Aulas de Cultura, proporcionando el material adecuado y facilitando la realización de las actividades que le son propias.
- Supervisar el funcionamiento de los Centros.
- Decidir en cuanto a la denuncia del convenio constitutivo del Centro, cuando éste no cumpla las finalidades que motivaron su creación.

En 1975, las Aulas de Cultura siguen dependiendo, con motivo de la modificación de la estructura orgánica de la Dirección General de Cultura Popular, mediante O.M. de 23 de Diciembre, de la Subdirección General de Acción Cultural a la que pone al frente de la Sección de Aulas de Cultura asignada al Servicio de la Red Nacional de Teleclub, dicha Sección es la que tiene la responsabilidad específica de la preparación y desarrollo de los planes de actuación de la Red Nacional de Aulas de Cultura.

En las previsiones para el año 1975 se había calculado iniciar expedientes para unas treinta Aulas. En un informe interno de primeros de Diciembre de ese año se indica la existencia de veintiséis totalmente normalizadas que son:

1. Aula de Cultura del Instituto de Estudios Riojanos Diputación Provincial– Logroño.
2. Aula de Cultura de Fuencarral– Madrid.
- 3, 4, 5. Aulas de Cultura de Hospitalet de Llobregat: Galles Sabur, Recluss y Avda. Masnou (Barcelona).
6. Aula de Cultura de Eguia– Iruresoro– San Sebastián.
7. Aula de Cultura del Barrio de San Antón– Elche (Alicante).
8. Aula de Cultura del Barrio de Recaldeberri– Bilbao.
9. Aula de Cultura del Centro de Iniciativas y Turismo de Hiñar– Teruel.

10. Aula de Cultura de Majadahonda (Madrid).
12. Aula de Cultura de Carabanchel Alto– Madrid.
13. Aula de Cultura del Centro de Enseñanza del Movimiento, Carabanchel– Madrid.
14. Aula de Cultura del Centro de Promoción "Virgen de la Chanca"– Almería.
15. Aula de Cultura de Monforte de Lemos– Lugo.
16. Aula de Cultura de la Asociación de Cabezas de Familia, La Calzada-Gijón.
17. Aula de Cultura de Palomeras-Sureste– Madrid.
18. Aula de Cultura de Guadalajara– Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo.
19. Aula de Cultura de Los Barrios– Cádiz.
20. Aula de Cultura del Puerto y Villa de Garachico– Santa Cruz de Tenerife.
21. Aula de Cultura del Patio Virgen de la Luz– Cádiz.

En el informe se manifiesta que se está pendiente de la llegada de diversos Convenios como: Aula de Cultura de la Diócesis de Ibiza (Baleares), de Vallecas –Villa (Madrid) y Agaete (Gran Canaria) y que en Logroño, la Diputación Provincial mantiene tres según su convenio ya acordado entre ellas Arnedo y Haro y con noticias de expedientes comenzados en Sevilla, Valladolid, Jódar (Jaén) y previstas según el Plan anual en Málaga, Murcia, Burgos, Almazán (Soria) y Utrilla (Teruel).

Dentro del Plan General y en lo que se refiere, en concreto, al plan que se desarrolla para Madrid, estaba prevista la creación de Aulas en Aranjuez, Entrevías, Orcasitas, Pozo del Tío Raimundo, Progreso, San Fermín, y La Zaporra. El expediente relativo a la iniciación de todas que todavía no han comenzado fue enviado al Delegado Provincial del Ministerio.

En el informe se destacaba: "Por falta de comprensión de lo establecido en el Decreto de 3 de Julio de 1974 o por falta de información al respecto, no se ha producido la promoción que corresponde a los Delegados Provinciales, se estima que sería muy conveniente la orientación de estos mismos Delegados respecto a la importancia que la Red Nacional de Aulas de Cultura puede suponer en el futuro [...] Efectivamente, según previsiones autorizadas y realizadas al efecto, hacia 1990 el 84% de la población española será urbana y solo 14 ciudades absorberán 14.000.000 de habitantes. Naturalmente, estos crecimientos habrán de suponer la agravación de sus actuales problemas, con un mayor desorden de su periferia y la necesidad de atender a corregir los defectos de dotaciones mínimas de infraestructura y servicios [...] Será función importante evitar la desolación de la cultura urbana y la rural en es-

tas nuevas zonas suburbanas, dotándolas de instalaciones y equipos que permitan, aunque sea en mínima medida, la satisfacción de las necesidades vinculadas a la dignidad de la persona, y especialmente en lo que se refiere a su dimensión espiritual y cultural [...] Naturalmente que las Aulas de Cultura no van a resolver por sí –mismas este gravísimo problema de incalculables consecuencias; pero sí pueden ayudar a paliarlo en la medida de sus disponibilidades".

En lo que respecta a los presupuestos de ese año 1975:

Creación e Instalación según El Plan	14.000.000 ptas.
Premios y Concursos	150.750 ptas.
Campañas Informativas	1.000.000 ptas.
Acción Cultural	1.236.362 ptas.

Lo que nos da un total de 16.698.636 pts. En el año 1976 no aparecen desagregadas las cantidades de Teleclub y Aulas de Cultura pero para el mismo tipo de partidas aparecen en los presupuestos 48.569.400 pts., para 1977, 148.223.000 pts y para 1978 la cantidad de 186.481.000 pts; siendo significativo, aunque sea los dos tipos de equipamientos agregados las inversiones que pasaron en el 1977 a 103.155.000 pts. Y en 1978 a 172.000.000 pts. (esta financiación se refiere solo a las aportaciones del Ministerio de Cultura).

En 1977, se publica un Real Decreto 2258/1977 de 27 de Agosto que crea dependiendo de la Dirección General de Difusión Cultural –habían cambiado el nombre y competencias de la dirección General de Acción Cultural, aunque no había afectado a las Aulas de Cultura– la Subdirección General de Entidades y Convenios Culturales; y dentro de ésta, el Servicio de Centros Culturales.

En un informe posterior, enero de 1978, realizado por el recientemente creado Servicio de Centros Culturales se nos dice que existen 27 Aulas de Cultura: nueve en Madrid; dos en Albacete, Cádiz y Santa Cruz de la Palma; y una en Lugo Oviedo, Santander, Bilbao, San Sebastián, Teruel, Barcelona, Cáceres, Jaén, Alicante, Ibiza, Almería y Santa Cruz de Tenerife.

Como ya he citado, en 1977 se crea el Ministerio de Cultura y Bienestar por Real Decreto 1558/1977, se estructura provisionalmente por Decreto 1961/77 de 29 de julio y se denomina oficialmente de Cultura junto con su estructura orgánica por Decreto 2258/ 77 de 29 de Agosto, con competencias que le vienen dadas de tres Ministerios; Educación, Gobernación y la extinción del de Información y Turismo, esto hace que se vayan estudiando las diferentes realidades que se daban en España y de forma lenta, pero continua, se vayan modificando, unificando, las estructuras heredadas y sirva para la revisión de viejas "políticas" y creando otras nuevas a veces de forma zigzagueante, circunstancia que también llega a los Equipamientos.

La Orden Ministerial de 31 de Enero de 1978 lo desarrolla y supone para las Aulas de Cultura su nueva orientación pues pasa a depender de un Servicio de Centros Culturales Públicos, prácticamente igual que la reforma de Agosto de 1977, compartiendo un negociado de Aulas de Cultura y Centros Oficiales, desapareciendo ya definitivamente la Red de Casas de Cultura, al igual que se hizo con los Teleclub que pasan a negociado y desaparece la Red Nacional.

En otro informe del Jefe de Servicio de Centros Culturales al Subdirector General de Entidades y Convenios Culturales, de fecha 23 de Junio, se le comenta: "No obstante, y pese al tiempo transcurrido, nada se ha dispuesto para que las antiguas Redes Nacionales de Teleclub y Aulas de Cultura dieran paso a una nueva normativa que ordenara con arreglo a los nuevos criterios vigentes el cometido y la regulación de estos Centros. Por el contrario, en los últimos meses de 1977 y primeros de 1978, se intentó dar mayor vigencia a las Aulas de Cultura y Teleclub, a la espera de una transformación que aprovechara la potenciación de los Centros para su mejor instalación en la política cultural apuntada en los propósitos de actuación del Ministerio." Anuncia también con cierta preocupación: "Por otra parte de otra Dirección del mismo Organismo –Ministerio de Cultura– (la de Desarrollo Comunitario) se está proyectando la Creación de Centros Cívicos o Centros Socio-culturales en las poblaciones superiores a los 40.000 habitantes, con tres áreas de actividad, que en muchos aspectos, y en especial el de la cultura, se superpone a lo que realizan los más completos y mejores Centros de nuestras Redes".

Por Orden de 28 de septiembre de 1978 se regulan los Centros Culturales, a propuesta de la Dirección General de Difusión Cultural; en suprámbulo se recoge: "Dependiente de la Subdirección General de Entidades y Convenios Culturales, existe el Servicio de Centros Culturales, al que se concede atribución administrativa sobre Teleclubs y Aulas de Cultura. La dispersa, y en muchos extremos anticuada normativa, así como la experiencia obtenida de la actividad que ha venido desarrollándose en estos Centros, hacen aconsejable una reconsideración de las disposiciones legales que los regulan, especialmente en el sentido de encomendar a la Administración una acción de promoción y ayuda haciendo posible la extensión de la Cultura".

En el artículo 1º de la Orden se recoge su definición: "Son Centros Culturales las Asociaciones con personalidad jurídica propia constituidas de acuerdo con lo previsto en la legislación vigente que, por cumplir fines de relación, promoción y difusión culturales, sean calificadas como tales por el Ministerio de Cultura".

Los Centros Culturales deberán ser Asociaciones abiertas a todos los individuos de la población, barrio o comunidad, en la que ejerzan sus actividades. Las Asociaciones legalmente constituidas que deseen ser calificadas

como Centros Culturales lo solicitarán de la Dirección General de Difusión Cultural del Ministerio de Cultura, a través de la Delegación Provincial correspondiente, acompañando una Memoria explicativa de las actividades a realizar, y del ámbito territorial al que se extienden dichas actividades; para acceder a dicha calificación además de la calificación de Asociación Cultural, según la vigente Ley de 964, hay que acreditar la disponibilidad del local o la propiedad del mismo para fines exclusivamente culturales, presentar una propuesta de Director y un plan de acción con su respectivo presupuesto de ingresos y gastos en los que aparte de las actividades se pueden incluir las obras de adaptación o mejora, posteriormente y con todos los informes y vistos buenos se firmara un convenio de colaboración con las obligaciones y aportaciones de las partes.

En Septiembre de 1978 y según los informes internos el número de Centros Culturales en estudio es de 309 de los cuales 272 son antiguos teleclubs, repartidos por 21 provincias: La Coruña 57; Oviedo 2; Santander 11; León 4; Palencia 35; Valladolid 1; Segovia 7; Ávila 22; Logroño 30; Zaragoza 1; Teruel 18; Tarragona 8; Gerona 8; Madrid 16; Toledo 26; Ciudad Real 9; Badajoz 4; Alicante 18; Palma de Mallorca 8; Sevilla 17 y Jaén 7. También se impulsó un estudio vía las Delegaciones Culturales del Ministerio en las diferentes Provincias de las situación y revisión de los antiguos Centros, muchos de los cuales, en los núcleos más pequeños habían dejado de funcionar y había que darlos de baja y a otros que no alcanzaban cierto nivel se pensó que quedaran como "Centros Cívicos Sociales".

En 1980, el Ministerio de Cultura dicta una Orden de 21 de mayo, por la que regula de nuevo los Centros Culturales y deroga la Orden de 28 de septiembre de 1978 por las que se creaban y regulaban los mismos, dicha Orden es prácticamente similar, pero en ella la institución se va desligando más de los Centros, que ya no están adscritos a una Dirección General concreta donde se lleva el registro, sino que éste está en el Ministerio de Cultura que califica al Centro pero no lo supervisa ni se obliga con él, solo mediante el Convenio que es más genérico y permite al Ministerio hacer aportaciones en especies y ya no se especifican ni inversiones ni actividades.

Por otro lado, se da la paradoja de que a la vez que el Ministerio parece que va desmontando sus redes de Centros Culturales –en los primeros borradores de la normativa de 28/09/1978 aparecían las Casas de Cultura Municipales y las Provinciales y no se vuelve a hablar de ellas en estas Órdenes que están apareciendo e igualmente aparecía una catalogación de Centros Culturales Urbanos y Rurales– el día 13 de junio del mismo año se publica otra Orden Ministerial, por la que crea las Aulas de la Tercera Edad, dependientes de la Dirección General de la Juventud y Promoción Cultural. Las define como "Centros socioculturales especialmente dedicados a la promoción integral

de la tercera edad" y las califica como Aulas propias de ámbito nacional; Aulas Provinciales, su gestión depende de la Diputaciones Provinciales en coordinación con la Dirección General de la Familia y Aulas Colaboradoras y Asociadas en las que se convenía con instituciones privadas.

Por Real Decreto 442/1981, de 6 de marzo, se vuelve a cambiar la estructura orgánica del Ministerio de Cultura. Y los Centros van siendo subsumidos en la tela de araña administrativa y ahora pasan a depender de una Subdirección General de la Subsecretaría del Ministerio.

Como apéndice de esta serie de tres artículos citaré, sin desarrollarlos, los inicios en España de unas nominaciones de equipamientos que tienen una gran implantación en todo el país a partir de los años ochenta y que ya han ido apareciendo a lo largo de los mismos como son los Centros Cívicos, obviamente sin intentar compararlos con los que actualmente existen e incluso con los que se fundaron primero, solo mantendrían unas ciertas similitudes en la función social y cultural a desarrollar en su entorno cercano. Las primeras noticias de estos tipos de equipamientos nos vienen de los años cuarenta con la puesta en marcha de los Planes de Colonización, que tienen sus antecedentes en la Ilustración –repoblación de Sierra Morena por ejemplo- la Ley de fomento de la Población Rural y Establecimiento de Colonias Agrícolas de 1866 y la Ley de Colonización Interior de 1907 y, por supuesto, la Ley de Reforma Agraria de 1932, con la puesta en marcha por el Instituto de Colonización de los Poblados de Colonización y dentro de las necesidades de equipamientos para ellos se cita además de la escuela, las casas de maestros, la Iglesia, la casa Rectoral, el Salón Parroquial, el Centro Cívico Social...

En el llamado Plan Jaén², Plan de Obras, Colonización, Industrialización y Electrificación de la Provincia de Jaén, se recogen dos tipos de poblados según el número de viviendas que se vayan a construir y la urgencia de los mismos; en los primeros, 1574 viviendas, "Las atenciones espirituales, culturales y sanitarias de las familias instaladas se lograrán con la creación de cinco Centros Cívicos y tres de menor importancia para los grupos de viviendas diseminadas", en los segundos, 2426 viviendas, las necesidades se resolverán con "seis Centros Cívicos mayores y siete de menor importancia para las viviendas diseminadas".

Comentaba al principio de este artículo que los límites del periodo histórico se desbordan y los tipos de equipamiento que he descrito en su gran mayoría desaparecen o han tenido antecedentes como era el caso de las Casas de Cultura que arrancaban de los años veinte; entre los que permanecen citaba en el anterior artículo la supervivencia de algunos teleclub todavía en uso en pequeños núcleos rurales o el caso de las Aulas de Cultura de Hospitalet, que

² Plan Jaén , Enrique Corma, Temas Españoles nº 238, Publicaciones Españolas, Madrid 1956

en el año 1985 seguían existiendo cinco, de las cuales dos por lo menos eran de la época en que se crearon por el Ministerio de Información y Turismo y que a fecha de hoy, con todas las adaptaciones que habrán sufrido, siguen en la brecha bajo el nombre de Centros Culturales.

Cajas de Ahorros de Andalucía. Obra Social/Cultural Historia y desarrollo

*Revista "Periférica Internacional.
Revista para el análisis de la cultura y el territorio".
Cádiz, 2003*

La Acción Cultural de las Cajas de Ahorros –Obra Cultural- se inserta dentro de la obra social, hasta hace poco llamada benéfico-social, entendiéndose por ella la definición que hace el Profesor Fernández Sánchez, "la inversión que éstas destinan a muy diversas actividades de la esfera social con parte de los beneficios obtenidos tras efectuar las amortizaciones y saneamientos, precios y deduciendo la previsión de impuestos", y lo hacen, bien mediante gestión directa de sus Departamentos o de Fundaciones que gestionan todo el fondo que destinen a esta actividad o una parte de él, esto es lo que llamaríamos obra propia, pero también puede actuar como obra complementaria entendiéndose así aquella en que la función de la Caja se reduce a la entrega de subvenciones que se administran por personas ajenas a ella.

La diferencia entre benéfico-social y social tiene su importancia y arranca de finales del siglo XIX con la separación de caridad y beneficencia pasando ésta de manos privadas y religiosas a las públicas y más al concepto de beneficencia colectiva, donde juegan un gran papel las Cajas de Ahorros. Posteriormente, ya en el último tercio del siglo XX, el cambio del concepto de las obligaciones de lo público o el derecho de los ciudadanos lleva al término de social.

El carácter benéfico-social de las Cajas de Ahorros ya está en el origen de sus fundaciones; en la reunión de Barcelona, V Reunión de Directores de Asociaciones de Cajas de Ahorros, celebrada en 1957, se recogía en sus Actas: "En España la idea del ahorro surgió a impulsos de un fin humanitario y benéfico, los promotores del ahorro español iniciaron la creación de Cajas de Ahorros

con el noble propósito de ayudar a los económicamente débiles mediante una organización especial de servicios de carácter benéfico para realizar una función social predominante". Las Cajas se convirtieron, desde el principio, en una suerte de banca al por menor, una "banca del pobre", utilizando la denominación acuñada por Proudhon para las entidades francesas.

Las Cajas de Ahorros tienen su antecedente teórico en la Ilustración y más concretamente en las Reales Sociedades Económicas de amigos del País, creadas por Real Cédula del Rey de España Carlos III, de 1765 que legisla y desarrolla la labor realizada por la Asociación llamada "Los Caballeritos de Azcoitia" fundada en 1764, en dicha Villa, que seguía los planteamientos que en 1763 un grupo de nobles y Junteros de 11 pueblos habían realizado en el "Plan de una Sociedad Económica o Academia de Agricultura, Ciencias, Artes útiles y Comercio a las circunstancias y Economía Particular de M.N y M.L. Provincias de Guipúzcoa".

Pedro Rodríguez de Campomanes, Conde de Campomanes, en la oración gratulatoria (discurso de apertura) de la constitución oficial de la Sociedad Económica Matritense, celebrada en Madrid, en septiembre de 1775, dijo sobre la misión de la nueva entidad: "... apreciar toda especie de talentos; perpetuar sus descubrimientos en las Memorias y sacar de la oscuridad las personas hábiles en todos los ramos de la industria y de las artes, desear acreditarlas para que logren el aprecio y las recompensas que se les deben y, principalmente, para que comuniquen a otros lo que ellos han adelantado".

Ramón Carande, en un discurso pronunciado en 1960 en el Palacio de Insausti, donde celebró su primera reunión la Sociedad Bascongada, primera sociedad de este tipo de Instituciones a la que se le dedicaba un homenaje, resaltaba: "Lo que impulsó a aquella aristocracia ilustrada fue su *demofilia* es decir, su auténtico amor al pueblo, al mejor desarrollo de su cultura y de su bienestar, con una visión, en aquel entonces, de futuro, cuyos frutos vemos hoy madurar y recoger en estas provincias".

El fin de estas Sociedades era promover el resurgimiento nacional mediante el desarrollo de la riqueza y el fomento de la prosperidad del país, perfeccionando la agricultura, promoviendo la industria, extendiendo el comercio, difundiendo la cultura..., al respecto dice Antonio Elorza: "Las Sociedades Económicas representan un intento de puesta en acción de los grupos dirigentes de una sociedad estamental en el curso de un período de crecimiento. El hecho cultural de las Economías se ve favorecido por las fuerzas productivas en acción, que provocan el auge económico de la segunda mitad del siglo XVIII".

Las Cajas de Ahorros no son instituciones originariamente españolas, la primera Caja de Ahorros, que podríamos considerar, es la Caja Municipal de Hamburgo que se estableció en 1778. Las Reales Sociedades Económicas

fueron impulsando Cajas de Ahorro y Montes de Piedad en las principales ciudades de España (Madrid, Granada, Sevilla, Barcelona, Zaragoza...).

En 1835, por Real Orden, firmada por Diego Medrano y Treviño, Ministro del Interior, aparece la primera disposición oficial sobre las Cajas de Ahorros. Diego Medrano fue Gobernador Civil de Ciudad Real y estuvo en contacto continuo con las Sociedades Económicas de Amigos del País, él fue impulsor y creador, en junio de 1834, de la de Ciudad Real, también fue conocedor de las experiencias existentes, sobre este asunto, en el Reino Unido.

En 1838 fue creada la Caja de Ahorros de Madrid, primera de España, por iniciativa de Joaquín Vizcaíno (Marqués de Pontejos) y Ramón Mesonero Romanos, primer Director y Secretario, respectivamente, este último, escritor y socio de la Real Sociedad Económica Matritense que participó también en la refundación del Ateneo, la fundación del Asilo de San Bernardino y de la Sociedad para la mejora de la educación del pueblo.

En 1834 la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País convocó un Concurso (cuyo premio consistía en una medalla y recibir la calidad se puede buscar en los de socio), sus objetivos: "Memoria para establecery generalizar en España las Cajas o Banca de Ahorros que tan buenos resultados producen en Francia, Inglaterra, Suiza y otros países". En agosto de 1835, una vez publicada la primera norma gubernamental, resultó ganador Francisco de Quevedo y San Cristóbal, con un trabajo titulado "Memoria sobre el modo de establecer, en España, la Caja de Ahorros y Sociedades de Socorro Mutuas".

También el antecedente histórico de las Cajas de Ahorros se puede buscar en los Montes de Piedad, instituciones que habían nacido en Europa durante la Edad Media, con el fin de reprimir la usura, alrededor de las órdenes religiosas. Del primero que se tiene noticias es el creado por los Franciscanos en Perusa (Italia) en 1462; en España el primero que se crea, bajo el nombre de Caja de Ánimas, es el de Madrid en 1704 por el Padre Francisco Piquer y Andilla.

En 1839 el Gobierno de España dispone por Real Orden la creación de una Caja de Ahorros, por lo menos en cada provincia, asociada a un Monte de Piedad. Se pretende que las Cajas de Ahorros y los Montes de Piedad, con similitudes de objetivos, se complementen y las primeras ayuden a financiar a las segundas. Aunque ya obsoletas, como definiciones podríamos decir, por boca de Ángel Galán, que "El Monte es una Institución creada con el fin de atender al necesitado mediante la entrega de pequeños préstamos de tipo pignoraticio. La Caja de Ahorros es una institución destinada a acoger el pequeño ahorro de las clases menos dotadas económicamente, con el fin de emplearlo en inversiones seguras y rentables para poder atender el obligado pago de intereses".

En 1853 el Gobierno recomendó, mediante Real Decreto, a todos los alcaldes y gobernadores civiles que patrocinasen el establecimiento de una Caja de Ahorros por provincia. Como dice el Profesor Ángel Pascual Martínez Soto: "La mayor parte de las entidades que funcionaron a lo largo del siglo XIX se fundaron en los años comprendidos entre 1839 y 1875 y se debieron a la iniciativa privada (Sociedades Económicas de Amigos del País, grupos eclesiásticos y corporaciones religiosas, grupos laicos como comerciantes, industriales, etc.)".

Hasta 1880 sólo se habían instalado en España 19 Cajas y el Gobierno lanza otra normativa en junio de ese año, la primera con rango de Ley, que acelera este proceso y es el período que va hasta 1926, en que por Real Decreto se regularon las intervenciones del Estado en las Asociaciones de Ahorro, cuando se crean y organizan ochenta Cajas de Ahorros benéficas debiendo destacar, por la importancia futura que va a tener en todo el campo de la Cultura, la Fundación, en 1904, de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña y Baleares, que después de fusiones y cambios de nombre va a dar lugar a la actual Caixa. En julio de 1880 se promulgó un Real Decreto por el que se aprueban los Estatutos del Monte de Piedad (Caja de Ánimas) y Caja de Ahorros de Madrid que refunde las dos Instituciones.

Juan Ramón Quintas, en su discurso a la LXXXVII Asamblea de la CECA, abril de 2003, nos dice sobre esta Ley de 1880: "Avanza la definición del modelo español de Cajas al permitir la existencia separada de Cajas y Montes de Piedad y autorizar cierta actividad financiera de aquella en relación con la actividad económica, con lo que tímidamente se inicia la que habría de ser importantísima función de las Cajas a favor de la competencia de mercado y el desarrollo económico. Por otra parte, esta Ley autoriza la aplicación de los beneficios a fines sociales y no sólo de beneficencia, dando así también comienzo a la creación de una obra social propia".

En 1933 la República con un Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros, de marzo, implanta y sanciona el Estatuto del Ahorro, que en su artículo primero establecía que las Cajas de Ahorro tendrían el carácter de Instituciones Benéfico-Sociales y en su artículo segundo las define como Instituciones exentas del ánimo de lucro mercantil; en su artículo 22 se recoge que para su debida eficacia las Cajas Generales de Ahorro Popular "realizarán obra social, benéfica y cultural complementaria de su actuación fundamental"; en sus artículos 43 y 44 se recoge que las Cajas de Ahorro dedicarán el 50% de su excedente administrativo anual a la constitución de reservas y el otro 50% a sufragar los gastos de instalación, conservación y funcionamiento de la Obra Benéfica, Social y Cultural y de asistencia.

Esto ya se contemplaba, en parte, en el Estatuto de 1929 de las Cajas Generales de Ahorro Popular, que las definía como entidades exentas de lucro

mercantil y cuyo propósito de invertir los beneficios, si los tuviera, después de descontados los gastos generales en reservas, sanear el activo, estimular a los impositores y realizar obras sociales y benéficas. También en este Estatuto se recogía que "Los Montes de Piedad y las Cajas de Ahorro estarán sujetos al protectorado del Ministerio de la Gobernación, pero dependerán del Ministerio de Trabajo".

La Ley de 6 de febrero de 1943 dispone, en su artículo 1º que: "Las Cajas de Ahorro pasarán, en lo sucesivo, a depender del Ministerio de Hacienda, en cuanto a su actuación como establecimientos de crédito..., las actividades sociales, benéficas y, en su caso, de previsión de dichos establecimientos, seguirán regidas, como hasta el presente, por el Ministerio de Trabajo". Por Decreto de 18 de octubre de 1947 se señala la obligación de destinar un 15% de los beneficios a integrar un fondo común de obra benéfico-social, que se pondrá a disposición del Ministerio de Trabajo para actividades de interés nacional como la formación profesional industrial o el sostenimiento de las Universidades Laborales, el 85% restante deberá destinarse a:

1. Creación y mantenimiento de Instituciones Sanitarias Populares, como sanatorios y dispensarios, obras de puericultura, colonias escolares, guarderías infantiles, etc.
2. Promoción y dotación de Instituciones Culturales Populares, especialmente escuelas profesionales, escuelas de enseñanza primaria, bibliotecas populares, etc.
3. Construcción de viviendas económicas para clases populares.

La Orden de 26 de octubre de 1948 que define y regula la Obra Benéfico-Social de las Cajas Generales de Ahorro Popular, recoge que cuando las Cajas de Ahorro no puedan, por la cuantía de su excedente, realizar por sí mismas obras benéfico-sociales, podrán constituirse en Federaciones al objeto de llevar a la práctica la obra social de forma común y conjunta.

Un decreto de 27 de agosto de 1977 deja a las Cajas la facultad de destinar a la Obra Social, propia o hecha en colaboración, todo el excedente no adscrito a reservas, y que los beneficios de ellos derivados se extiendan, especialmente, al ámbito regional de actuación de la Caja. Por Orden de junio de 1979 se establecen normas para la obra benéfico-social de las Cajas de Ahorros, en ella se estipula que el ámbito ya no es regional, sino el de actuación de las Cajas, se define la obra propia y la obra en colaboración y se da pie a la administración de la obra benéfico-social a través de Fundaciones o Patronatos creados por las Cajas de Ahorros, solas o en asociación con Entidades colaboradoras. El Estado, a través de las Leyes 13/1985, 31/1985 y 13/1992 y Real Decreto 1343/1999, continúa ajustando el funcionamiento de la Obra Benéfico-Social.

Enrique Luño Peña, que fue durante años Director General de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorro de Cataluña y Baleares decía: "Las Cajas de Ahorros españolas son verdaderas Instituciones económico-sociales, cuyo capital está formado por el saldo de ahorro de sus imponentes y cuyos beneficios revierten directamente al pueblo, a la sociedad, en forma de obras de cultura, de beneficencia, de asistencia de acción social".

En el Editorial de la revista, de mayo 2003, "Ahorro" –Órgano de la Confederación Española de Cajas de Ahorros–, con motivo del 75 aniversario de su fundación (1928) se recoge: "Sabemos que desde su nacimiento las Cajas perseguían ese triple objeto de combatir la usura, movilizar el ahorro y hacer obras benéficas que, a medida que se extienden progresivamente más allá de los más necesitados para abordar problemas generales de la sociedad, transforman la beneficencia en Obra Social".

La Historia de las Cajas de Ahorros y Montes de Piedad de Andalucía se remonta, desde la primera en Granada, El Monte de Piedad de Santa Rita de Casia, de abril de 1741, que dio lugar a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada (1839), El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla (1842), El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Cádiz (1845). De estas primeras Instituciones, la de Granada, prácticamente, había liquidado en 1880 y la de Cádiz, prácticamente también, desapareció en la década de los setenta, fundándose otra nueva Caja Gaditana en 1884 que no tenía ningún vínculo con la anterior. Posteriormente, a este primer grupo, se funda la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez (1862) aunque existen noticias de una Caja de Ahorros, en 1834, probablemente ligada a la llegada de las familias inglesas a las bodegas, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Málaga (1863-1899), El Monte de Piedad del Señor Medina y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1878), La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Linares (1879-1885) La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada (1893), El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería (1900), La Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera (1904), El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Ronda (1909), La Caja de Ahorros Provincial de San Fernando (Sevilla-1930) Caja Provincial de Ahorros y Monte de Piedad de Huelva (1947), La Caja de Ahorros Provincial de Málaga (1948), La Caja de Ahorros de Córdoba (1952), La Caja Provincial de Ahorros de Granada (1975).

Curiosamente, con diferencia de poco más de 250 años, la primera y la última se fundan en Granada y hoy, después de las fusiones, la resultante "La General" es una de las más importantes de Andalucía.

A finales de los años setenta existían las siguientes: El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Caja de Ahorros Provincial de Ahorros de Córdoba, Caja General

de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Caja Provincial de Ahorros de Granada, Caja Provincial y Monte de Piedad de Huelva, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez de la Frontera, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Ronda, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla.

Los procesos de concentración, fusión y absorción que han realizado las Cajas de Ahorros y Montes de Piedad de España, en los últimos años, han llevado al siguiente panorama actual en Andalucía:

Existen seis Cajas de Ahorros, a las que podríamos llamar "de régimen general", que están repartidas por todo el territorio andaluz. Éstas son: CajaSur (Cajas de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba); La General (Caja General de Ahorros de Granada); Caja de Jaén (Caja provincial de Ahorros de Jaén); Unicaja (Montes de Piedad y Cajas de Ahorros de Ronda, Cádiz, Almería, Málaga y Antequera); Caja San Fernando (Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez); y, El Monte (Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla).

El ámbito territorial, en el que estas Cajas de Ahorros desarrollan su actividad es, por supuesto, toda Andalucía aunque varias de ellas extienden su acción, también, al ámbito nacional, más centrado en la mitad sur de la península, no obstante sus centrales las tienen en Córdoba, Granada, Jaén, Málaga y Sevilla, respectivamente.

Además de éstas, existen otras: las Cajas Rurales, que funcionan de manera diferente a las anteriores y, la Caja Postal de Ahorros, de carácter nacional, creada por Correos en 1909 (subsumida en el proceso de fusión de la banca pública) que no son objeto de este trabajo.

En la reunión, que comentábamos al principio, de 1957 celebrada en Barcelona con los Técnicos y los Miembros del Instituto Internacional del Ahorro, la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Barcelona presentó un informe titulado "Exposición sistemática de las obras sociales realizadas y patrocinadas por la Caja de Ahorros de España" ordenado conforme a los siguientes epígrafes: 1) Acción Social, Asistencia y beneficencia en general. 2) Hospitales. 3) Obras de Asistencia a la Mujer. 4) Obra de Asistencia al Niño. 5) Guarderías Infantiles. 6) Obra Antituberculosa. 7) Asistencia a los Inválidos. 8) Obra Escolar y 9) Obra Cultural. Dentro de ellos sólo se encontraban recogidas: en el 2 la Caja de Ahorros Provincial de Málaga; en el 5 la Caja de Ahorros y Préstamos y Monte de Piedad de Antequera; en el 7 la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada y en el 8 El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Ronda. También en estos años todas las Cajas de Ahorro cooperan económicamente con el Plan Nacional de la Vivienda, que se encontraba también incluido en las tareas benéfico sociales. Con Obra Cultural

sólo aparece la Caja de Ahorros Provincial de Málaga que era una de las últimas fundadas.

La Junta de Andalucía, una vez recibidas todas sus competencias, legisla, a través del Parlamento Andaluz, sobre las Cajas y la adecuación a la nueva realidad. El Decreto 99/1986 de Andalucía desarrolla la Ley 31/1985, de regulación de las normas básicas sobre órganos rectores de las Cajas de Ahorros en la Comunidad Autónoma de Andalucía.

En 1999 el Parlamento Andaluz aprueba la Ley 15/1999 de Cajas de Andalucía y, posteriormente, el Decreto 138/2002 de Andalucía aprueba el Reglamento de la Ley Anterior.

La nueva Ley, en su artículo 88 dispone que las Cajas de Ahorros con domicilio social en Andalucía destinarán anualmente la totalidad de sus excedentes que, conforme a la normativa de aplicación, no hayan de integrar sus reservas o sus fondos de provisión no imputables a riesgos específicos, o no sean atribuibles a los cuotaparticipantes, a la dotación de un fondo para la creación y mantenimiento de su obra social, que tendrá por finalidad el fomento del empleo, el apoyo a la economía social y el fomento de la actividad emprendedora, así como la planificación de obras y actuaciones en los campos de los servicios sociales, la sanidad, la investigación, la protección y mejora del medio ambiente, la enseñanza, el patrimonio cultural e histórico y demás actuaciones en el campo de la cultura y cualesquiera otras de naturaleza análoga que favorezca el desarrollo socioeconómico de Andalucía. Las Cajas de Ahorros no domiciliadas en Andalucía, que cuenten con oficinas en su territorio, efectuarán inversiones o gastos en obra social en la Comunidad Autónoma, destinando a tales efectos, como mínimo, la parte de su presupuesto anual de obra social proporcional a los recursos ajenos captados en Andalucía con respecto a los recursos totales de la entidad. En su artículo 90, la Ley 15/1999 de Cajas de Andalucía recoge que las Cajas de Ahorros podrán constituir fundaciones que gestionen total o parcialmente el fondo destinado a su obra social y que las fundaciones que no sean exclusivamente de las Cajas de Ahorros no podrán gestionar fondos destinados a la obra social y que la Federación de Cajas de Ahorros de Andalucía también podrá constituir una fundación para llevar a cabo la obra social conjunta. El Decreto 138/2002 desarrolla esta Ley, tanto en los aspectos de organización como en lo relativo a las actividades que lleven a cabo las Cajas de Ahorros, incluidas en su ámbito de aplicación y las fundaciones que gestionen la obra social. Establece el Protectorado de estas fundaciones y su vinculación con la Consejería de Economía y Hacienda de la Comunidad Autónoma.

Como hemos visto, abandonando el concepto de benéfico y centrándose en lo social, las Cajas de Ahorros, priorizan esta actividad en cuatro grandes

apartados: Área Asistencial Sanitaria (infancia y juventud, personas mayores, personas con discapacidades, integración social, salud), Área Cultural y de Tiempo Libre (museos, bibliotecas, difusión y promoción de la cultura, deporte, publicaciones), Área de Educación e Investigación (formación profesional y empresarial, formación universitaria, investigación y desarrollo), Área de Patrimonio Histórico Artístico y Natural (monumentos, parques naturales, bosques, jardines botánicos).

Dentro de nuestro campo de interés y trabajo, los epígrafes que nos atañen serían Museos (en la que se incluyen las adquisiciones de obras de arte históricas o contemporáneas y los centros culturales), Bibliotecas (bien sean con la construcción de ellas o de dotación de fondos, tanto para las propias como para las públicas), Difusión y Promoción de la Cultura (artes plásticas, teatro, cine, danza, música, conferencias, seminarios, certámenes...), Publicaciones (acción sustitutoria de la empresa comercial y complementaria de la realizada por las Instituciones públicas), Patrimonio (restauración y conservación de bienes muebles e inmuebles, programas divulgativos).

Las Cajas, con su Obra Social, que como hemos visto son su génesis, pretenden desarrollar, en estos momentos, una política de perfil propio que las diferencien de la función pública y de las iniciativas privadas. Una labor con aroma de filantropismo que tuvieron asentada en la solidaridad pero sin el carácter de mecenazgo que practican otras entidades financieras. Sus trayectorias, en los últimos años, también las hacen aparecer, ante los ciudadanos, como impulsoras de proyectos que conllevan alguna variante de innovación.

Según la Memoria de la Ceca –Confederación Española de Cajas de Ahorros- de 2003, con datos referidos al año 2002, los recursos, actividades y beneficiarios o usuarios han sido:

Áreas	Centros	Actividades	Recursos*	Usuarios
Cultura y Tiempo Libre	1723	87.452	494.313	41.745.541
Patrimonio Histórico Artístico y Natural	831	3172	107.024	3.596.598

(Inversión en Cultura: 406.164. En Tiempo Libre: 93.149. En Patrimonio Histórico Artístico: 70.054. En Medio Ambiente, natural: 36.970).

* Miles de euros.

Los recursos de Cultura se dividen en: 314.057€ en Gastos Directos, 89.484€ en Subvenciones y Ayudas y 4041€ en Otros. Los de Patrimonio Histórico Artístico en: 42.780€ en Gastos Directos, 26.814€ en Subvencione y Ayudas y 460€ en Otros.

La inversión en este apartado es la más alta del sector privado y representa: 5618 exposiciones (cada día se inauguran 15 exposiciones de las Cajas en España), 1723 Centros (los españoles cuentan en cada provincia con 34 centros culturales de las Cajas de Ahorros), 19.306 representaciones, conciertos y recitales (diariamente se celebran 53 conciertos, representaciones o recitales en España ofrecidos por las Cajas).

El total destinado a la Obra Social es de 709.427.000 euros en gastos directos, de los cuales Cultura y Tiempo Libre suponen el 53,60%, Patrimonio Histórico Artístico y Natural el 10,29% y de las Subvenciones que son 348.448.000 euros, Cultura y Tiempo Libre suponen el 33% y Patrimonio Histórico Artístico y Natural el 9, 58%.

A diciembre de 2002 el número de Centros atendidos por la Obra Social era de 4845, de los cuales 1723 correspondían a Cultura y Tiempo Libre y 831 a Patrimonio Histórico Artístico y Natural, representando el 46,18% los primeros y el 7,53 los segundos. De estos, en Cultura y Tiempo Libre 1183 se han atendido por gastos directos, lo que nos indica que son centros propios y 540 por Subvenciones y Ayudas, centros de colaboración. En cuanto a Patrimonio Histórico Artístico y Natural 606 centros propios y 225 en colaboración.

En cuanto al número de actividades de la Obra Social, fueron 122.331, de las cuales 87.652 eran de Cultura y Tiempo Libre y representan el 71,65% y 3172 de Patrimonio Histórico Artístico y Natural que representan el 2,59%.

El número de actividades de la Obra Social fue de 69.852, de las cuales 53.142 fueron propias en el Área de Cultura y Tiempo Libre y representan el 79,08% y 29.490 en colaboración, de un total de la Obra Social de 45.201, lo que representa un 65,24% en el Área de Patrimonio, 2530 propia que representa un 3,62% y 519 en colaboración que representan un 1,15%. Hay un número de 7278 actividades no clasificadas, 5020 son del Área de Cultura y Tiempo Libre y representan el 68,98% y 123 del Área de Patrimonio Histórico Artístico y Natural que representan el 1,69%.

Un primer análisis de estos datos nos da que las actividades exclusivamente de Cultura y las clásicas de Patrimonio Histórico conforman la mayoría de las actividades, y más concretamente las que hemos llamado de Difusión y Promoción de la Cultura, y también que estas actividades son mayoritariamente organizadas por los propios Departamentos de Cultura de las Cajas de Ahorros y pagadas por ellos.

Si nos centramos en Andalucía tenemos que considerar que hay dos tipologías de Cajas, según la Ley del Parlamento Andaluz, una, que realizan su Obra Social en Andalucía, y son aquellas que tienen su domicilio social en la Comunidad Autónoma y, las otras, no domiciliadas en Andalucía pero que cuentan con oficinas en el territorio andaluz y que también realizan Obra So-

cial en la Comunidad. En un principio nos vamos a referir a las primeras, de las cuales existen datos ciertos y agrupados y, al final, unas reflexiones sobre las segundas, que cada vez son más y con más actividades, de éstas, los datos habría que extrapolarlos de sus memorias individuales en todo el territorio nacional.

Las Instituciones domiciliadas en Andalucía, como ya vimos, son actualmente seis que ordenadas por la cuantía que destinan a la Obra Social son: Unicaja, CajaSur, La General, El Monte, Caja San Fernando y Caja de Jaén.

Según las Memorias de Actividades, ya sean de la Obra Social exclusivamente o los Informes Generales de las Cajas, y de la CECA referidos al 2002, cada Caja muestra los siguientes ítems:

ENTIDAD	ÁREA SOCIAL	RECURSOS (miles de euros)	Nº CENTROS	Nº ACTIVIDADES
Unicaja	Cultura	10.115	25	688
	Patrimonio Histórico Artístico	876	–	28
CajaSur	Cultura	8.857,3	46	1.959
	Patrimonio Histórico Artístico	1.686,9	23	140
La General	Cultura	3.249,7	12	714
	Patrimonio Histórico Artístico	1.192,1	–	24
El Monte	Cultura	8.088,9	8	1.383
	Patrimonio Histórico Artístico	5,1	–	18
San Fernando	Cultura	4.709,3	35	584
	Patrimonio Histórico Artístico	982,2	110	25
Caja Jaén	Cultura	351,3	3	80
	Patrimonio Histórico Artístico	111,6	–	6

Como vemos, estos números pueden ser estudiados desde diferentes ópticas y hacer con ello las comparaciones que consideremos necesarias, ahora bien, tenemos que ser conscientes de que son números absolutos y que el orden, por llamarlo de alguna manera, es aleatorio, pues habría una primera ruptura, fácil de ver, en la cantidad destinada a Cultura y Patrimonio Histórico Artístico y no a todo el Área Social pero, además, estos números no reflejan la cantidad que cada Entidad destina de sus beneficios a la Obra Social.

	DOTACIÓN OBRA SOCIAL (miles de euros)			% sobre beneficios	
ENTIDAD	2002	2003	% variación	2002	2003
Unicaja	27.100	30.600	+ 12,92	20,48	20,19
CajaSur	19.230	21.300	+ 9,38	40,42	42,35
El Monte	13.820	16.290	+ 17,83	26,90	30,70
La General	13.220	13.220	+ 0,00	31,85	28,99
San Fernando	11.490	12.060	+ 4,97	27,34	49,92
Caja Jaén	910	1.12	+ 23,23	26,86	33,00
TOTAL Andalucía	85.770	94.33	+ 9,98	26,96	28,80
TOTAL España	936.300	983.10	+ 5,00	26,76	26,81

Fuente: *Diario de Sevilla* Economía 05/07/2003

En un primer análisis de este cuadro vemos cómo cambiaría el orden que habíamos establecido pasando a: Caja San Fernando, CajaSur, Caja de Jaén, El Monte, La General y Unicaja.

Lo paradójico es que Unicaja, que es primera en cifras absolutas, sea la última en aplicación porcentual de sus beneficios y que El Monte, que es la que más ha incrementado sus presupuestos, junto con Caja de Jaén, ocupe los puestos centrales en ambas consideraciones. Solamente una Caja de las andaluzas está por debajo de la media, La General, y la media andaluza está casi dos puntos por encima de la nacional.

El haber usado los mismos ítems en los estudios de las Cajas, a nivel nacional, nos permite hacer comparaciones o medias proporcionales que nos sirvan de referencia.

La incidencia de la cuantía (aproximadamente 35.000.000 euros en Cultura y 5.000.000 euros en Patrimonio Histórico Artístico a los que habría que descontarle los gastos de gestión y subvenciones) que las Cajas de Ahorros destinan a la Cultura en Andalucía es enorme, pues en ellas se soporta parte de la labor de difusión cultural en los pueblos menores de Andalucía, junto con los Departamentos de Cultura de las Diputaciones, más los propios Ayuntamientos y se generan gran cantidad de contratos para artistas andaluces, muchos de variedades y otros de aficionados o profesionales jóvenes de música clásica, experimental, jazz, teatro, ..., y muchas de las actividades en las capitales de provincia, aunque éstas, a veces, se diluyen más porque existen más organizadores culturales. En el terreno de las Artes Plásticas son determinantes tanto por el número y la cantidad de las exposiciones que desarrollan en todo

el territorio andaluz como por las Colecciones de Arte Contemporáneo que todas están desarrollando y que, en conjunto, son las primeras de Andalucía.

La cantidad destinada a Patrimonio Histórico Artístico, aun siendo menor, tiene también gran importancia pues con ella se suelen hacer obras singulares, por un lado, de gran atracción y, obras menores, casi de mantenimiento, en muchos pueblos de Andalucía.

Prácticamente todas las Instituciones tienen Centros de Actividades Propios sobre todo en la Capital en la que están instaladas, o en varias de ellas producto de las fusiones, de singular importancia y además en los últimos años están abriendo nuevos centros, propios o en colaboración, como es el caso de Unicaja con el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga) situado en el antiguo Mercado de Mayoristas, en cuya rehabilitación esta Entidad ha financiado el 50% del coste junto con el Ayuntamiento de Málaga, 7 millones de euros; o CajaSur que patrocina la Fundación Antonio Gala, situada en el antiguo Convento del Habeas Christi de Córdoba del S. XVI, restaurado por esta Entidad y en la cual un grupo de creadores jóvenes españoles, poetas, músicos, artistas plásticos, etc., se dedican durante un año al trabajo creativo en su especialidad; o, Caja Jaén, que pretende inaugurar, este año, una nueva Sala de Exposiciones en Jaén; El Monte, con la conservación integral de la Torre del Oro. Todas estas Instituciones tienen, desde antiguo, centros y lugares de referencia que unas veces son sede de obra propia, como es el caso de la Fundación El Monte con el edificio de la calle Laraña, que consta de un Auditorio, dos Salas de Exposiciones y diferentes lugares de Conferencias; o, la Caja San Fernando, con sus centros de las calles Imagen y Chicarreros con su Auditorio-teatro o, la Casa Pemán en Cádiz y CajaSur con el Palacio de Viana, del S.XVI, que es conocido como "Museo de los Patios" y alberga colecciones de cerámica, armas, pinturas, tapices, alfombras..., y Unicaja con el Museo de Arte Popular, en Málaga, en el recuperado Mesón de la Victoria –antigua posada del S.VII–, por la Caja Provincial de Málaga, o el Museo Peinado, en Ronda, o la General, con su Centro cultural de Puerta Real (Granada), o el Centro Cultural Fundación Caja de Granada, con varias Salas de Exposiciones.

Las Cajas de Ahorros andaluzas mantienen individualmente su Servicio de Publicaciones que suelen hacerlas considerando tres tipos, mínimo, de colecciones: –Catálogos y obras de estudio correspondientes a las exposiciones que realizan; –Memorias, Actas o Publicaciones producto de los ciclos que organizan;

-Publicaciones de índole local. También suelen realizar en colaboración con otras Instituciones grandes publicaciones.

Las diferentes Cajas desarrollan, también, certámenes literarios, poesía o novela, certámenes de artes plásticas, de artesanías, fotografía, cine, vídeo...

Las Cajas de Ahorros andaluzas desarrollan sus actividades mediante estructuras administrativas propias que reciben el nombre de Departamento de Cultura u Obra Cultural; sólo dos la realizan mediante Fundaciones, éstas son, El Monte y la Fundación Unicaja, pues si bien la General de Granada, dentro de la estructura de la Obra Social tiene la Fundación Caja de Granada, esta se dedica más a la formación profesional, a la infancia, marginados e infraestructura que a la Obra Cultural propiamente dicha. Prácticamente todas las Cajas tienen un departamento administrativo propio, que desarrolla las labores necesarias de gestión y administración de la Obra Social, tienen un equipo directivo profesional y las labores artísticas las suelen realizar mediante la colaboración con profesionales libres que se encargan de un ciclo, de una exposición, de una actividad determinada, es decir, suelen contar con un plantel de colaboradores artísticos externos a la institución, son pocas las que introducen en sus plantillas a profesionales artísticos en igualdad de contratación que los administrativos. Las programaciones culturales suelen estar radicadas en los equipos centrales y se les ofrecen a las distintas sedes en que desarrollan las actividades, bien sean sedes propias, como la red de salas de exposiciones que suelen tener en diferentes puntos de la geografía andaluza, preferentemente, o bien, mediante la colaboración con los departamentos de Cultura o Fiestas de los Ayuntamientos, donde realizan sus actividades financieras. No es común, aunque se realiza esporádicamente, la producción de eventos singulares para aquellos centros que no son la cabecera donde está instalada la Central.

La planificación de la Obra Cultural suele ser amplia, generalmente anual, o por lo menos de temporada, aunque a veces se colabora vía subvención con actividades que le son sobrevenidas a las diferentes Obras Sociales, en esta planificación tienen que ver mucho, obviamente, los presupuestos y los requisitos propios de su idiosincrasia, como organización bancaria y que la Ley, en el caso de Andalucía concretamente, les regula exhaustivamente.

Desde hace ya años vienen trabajando en Andalucía Cajas de Ahorros de otras Comunidades Autónomas, últimamente esto se ha acentuado y la propia Ley de Cajas Andaluzas regula qué porcentaje de Obra Social deben de invertir, estas Instituciones, en función de los movimientos económicos que desarrollan en nuestra comunidad. Año a año, instituciones como La Caixa (la Fundación La Caixa incrementó un 10% sus inversiones en Andalucía, del 2002 al 2001, llegando a 10.000.000 euros, de los 162.27 millones de euros que destinó a Obra Social en toda España, realizó 996 actividades y llegó a cerca de un millón de usuarios en el ámbito social, educativo, divulgación científica, cultural...), o Caja Madrid, desarrollan más actividad cultural en Andalucía, pero ninguna de ellas tiene una delegación territorial de estas Obras Sociales, sino que los programas vienen directamente de sus Centrales, con productos ya fabricados o diseñados especialmente para instalarlos aquí, no

obstante a veces, por supuesto, colaboran con subvenciones o patrocinios de actividades que se generan en nuestra región. Esto viene haciéndose tradicional y las nuevas Cajas que se incorporan como CajaDuero, CaixaGalicia, Bancaja, La Kutxa..., establecen políticas similares, si bien algunas aprovechando sus instalaciones bancarias en territorio andaluz, inauguren Salas de Exposiciones en ellas.

Existe un interés por diferenciar la actividad de las Cajas de Ahorros en lo social y cultural de "lo público" y más cuando al igual que la Comunidad Andaluza ha aprobado su propia normativa sobre esta Institución, otras Comunidades también lo han hecho, y parece una preocupación latente que el Estado, en cualquiera de sus manifestaciones, ordene excesivamente la Obra Social como ya lo hizo en los siglos XIX y XX, según sus necesidades, esto, que como ya lo hemos citado anteriormente, es una preocupación constante, se materializa también ahora si analizamos sus dos últimas Convenciones.

En la apertura de la XXVIII Convención de la Obra Social y Cultural, celebrada en Toledo en noviembre de 2002, en el discurso de apertura, Jesús Medina Ocaña, Presidente de la Comisión Nacional de Estudio de la Obra Social y de la Caja de Ahorros de Extremadura, decía: "Las Obras Sociales de las Cajas no pueden sustituir al Estado ni a las Comunidades Autónomas en la prestación de servicios públicos propios de éstas. Las demandas sociales son infinitas y potencialmente crecientes y no cabe pensar que las Cajas hayan de subvenir a cualesquiera necesidades de las Administraciones Públicas. Ese sería un camino que las desfiguraría sustancialmente". Y en las Conclusiones de la XXIX Convención Nacional de la Obra Social y Cultural que se ha celebrado en Barcelona los primeros días de noviembre de este año 2003, una de ellas fue: "El hecho de que la Obra Social tenga un claro interés público no significa que las decisiones de su inversión deban de ser dirigidas desde el sector público. La Comisión de la Obra Social de las Cajas considera que, para un mejor servicio a la sociedad, es necesario coordinar las actuaciones sociales con los poderes públicos, si bien desde la independencia y la autonomía que deben tener empresas como las Cajas de Ahorros, cuya profesionalidad y pericia en la gestión de los recursos invertidos en proyectos sociales están más que demostradas y se ven reflejadas en todas sus acciones sociales".

Guía de recursos culturales de la provincia de Sevilla

*Revista "Periférica Internacional.
Revista para el análisis de la cultura y el territorio".
Cádiz, 2012*

“Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es un absurdo; creer que las necesitan y negárselas es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa; darle diversiones y prescindir de la influencia que puedan tener en sus ideas y costumbres, sería una indolencia harta mas absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia; resulta, pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas, será uno de los objetos de toda buena política.”

*Gaspar Melchor de Jovellanos
Memoria de Espectáculos y diversiones publicas*

La Guía que voy a comentar es una digna heredera de un momento histórico de nuestro reciente pasado: las elecciones municipales del 3 de Abril de 1979. Dichas elecciones, celebradas a poco más de un año de la aprobación de la nueva Constitución Española, y al amparo de ella, nos unían a otras históricas celebradas en Abril de 1931, es decir, nos permitían cerrar un paréntesis que había durado demasiados años y que había fracturado el avance que en la política cultural se había dado en un corto periodo de nuestra historia. Una de las preocupaciones, en el campo cultural, de ese lejano periodo había sido la dotación de equipamientos culturales a los municipios de España.

Estas elecciones de 1979 complementaban el desarrollo democrático de la transición española que fue refrenada por la superación del golpe de 1981 y la alternancia política de 1982.

Los gobiernos municipales, salidos de estas primeras elecciones, apuestan decididamente por la cultura, independientemente de su color político. Una de

sus preocupaciones principales fue la recuperación de la calle como espacio “lúdico”. Si bien en ese momento no se recogían en la Ley de Régimen Local las competencias en cultura, hoy prácticamente tampoco, estas instituciones han tenido una amplia autonomía para desarrollar la actividad cultural por la proximidad al ciudadano y además por la carencia de actividades públicas, que no fuesen las tradicionales del “negociado de festejos”. Dichas carencias y la rentabilidad política, inmediata, de las acciones culturales explican el gran desarrollo de la programación cultural local hasta inicios de los años noventa.

En la medida que el entusiasmo y la improvisación del primer momento se van agotando, se hace patente la necesidad de plantearse de forma más compleja las labores/problemas que genera la “actividad cultural” y la necesidad de algún tipo de equipamientos culturales, además de contar con personas cualificadas, “gestores culturales” que se van formando –en principio desde el autodidactismo y el cursillismo– que ayuden a racionalizar la acción cultural local. También los primeros responsables políticos y técnicos de esas primeras Instituciones necesitan reafirmarse para lo cual se multiplican las jornadas, asambleas y foros como lugares de intercambio de experiencias. Es el caso, entre otras, de la I Asamblea de Delegados de Cultura de Municipios y Diputaciones de Andalucía, celebrada en Torremolinos en 1981, organizado por la Preautonómica Junta de Andalucía; el Primer Congreso de Animación Socio-Cultural y Municipio en Madrid en 1982, organizado por la Diputación de Madrid; o las Primeras Jornadas Nacionales de Casa de Cultura, organizada por El Ayuntamiento de Zaragoza en 1982.

Desde el inicio de la década de los 2000 y más con motivo de la celebración de los 25 años de los primeros Ayuntamientos Democráticos (2004), se realizan múltiples artículos de análisis de esos años pasados y, por supuesto, de una reflexión de lo acontecido en “el campo de la cultura”; más o menos hay unos puntos en común y uno de ellos es la asimilación de una cierta singularidad y uniformidad a “formas generales de actuar” en relación con las casi tres décadas a las que se podían enfrentar.

Los ochenta se asimilaran con el activismo y en gran medida, sobre todo en los inicios, con la animación cultural; y los finales de los ochenta y primeros noventa con la consolidación de los primeros equipos humanos de gestión cultural y la proliferación de muestras y festivales, así como la aparición de estructuras de gestión cultural con cierta autonomía como fundaciones o áreas. El desarrollo de esas estructuras sumado a la creación de una demanda de continuidad de las actividades que realiza la ciudadanía, junto con la crisis económica de los noventa más la consolidación de las transferencias culturales, realizadas desde mediados a los ochenta a las Comunidades Autónomas, trae consigo que comiencen planteamientos más “unitarios” dentro de las distintas delegaciones de las instituciones locales y haya que tomar

conciencia de los trabajos relacionales tanto desde dentro como desde las distintas instituciones que trabajan sobre un mismo territorio. Es a finales de los noventa y principios de los dos mil cuando empieza cuajar la visión económica de nuestra actividad.

En lo que se refiere a los equipamientos, en los primeros momentos dominan las Casas de Cultura y universidades populares, más tarde y casi en paralelo comienzan los centros cívicos de primera generación y los centros culturales polivalentes, para continuar con los teatros y museos. Poco más tarde llegan los auditorios, centros de arte y los grandes centros cívicos de nueva generación. El caso de las inversiones en bibliotecas es más continuo a lo largo de esas décadas, pues es el equipamiento cultural más arraigado en nuestra tierra y es de las pocas competencias culturales, obligatorias, recogidas en la ley de bases de régimen local.

“Había llegado el Teatro a la ciudad sin teatros, y como había que hacer teatro se tomaron las providencias oportunas...”

Alejo Carpentier

La Guía, con su diseño de color gris, que fue conocida en algunos momentos y por algunos estudiosos como el “libro gris de los equipamientos, de la Diputación de Sevilla”, no es literatura gris, pero poco le falta, pues si bien tiene depósito legal y hasta ISBN, la dificultad de distribución de este tipo de libros hace difícil su obtención, aunque está depositada en los sitios preceptivos, por lo demás reúne bastantes características de este tipo de documentos: ediciones cortas, poca publicidad, circulación dentro de ámbitos muy limitados, información útil para un número limitado de personas, información de limitada duración (rápida obsolescencia), etc.

En este primer párrafo ya hemos señalado, más o menos, su potencial destinatario que no era otro que los técnicos y políticos municipales y aquellas personas tanto vinculadas a la gestión cultural como a las otras “gentes” interesadas en la posible intervención en el desarrollo de esas infraestructuras/recursos desde cualquier otra óptica que la actividad cultural puede generar (diseñadores, usuarios, constructores, proveedores varios, etc.). En principio un público objetivo amplio, pero un público real bastante menor.

La Guía de Recursos Culturales está pensada para facilitar el conocimiento de los distintos equipamientos culturales existentes en la provincia de Sevilla, labor de inventario, fundamentalmente gráfico, apoyado en un listado final de instalaciones culturales por municipios y comarcas. También contempla un análisis del tipo de equipamientos que se van a recoger, así como un diagnós-

tico territorial y un análisis de déficit de los mismos. La guía no fue concebida como un elemento de uso cotidiano para los operadores culturales, aunque sí facilitaba información suficiente, sino como elemento de conocimiento, reflexión, estudio y apoyo a la planificación.

El punto de partida de la guía fue un análisis, mediante las diferentes fuentes posibles, de lo existente para poder constatarlo, posteriormente, sobre el terreno y ver su estado de gestión y conservación así como la disposición de la propiedad para posibles acuerdos de uso.

La Guía fue realizada a partir de un estudio sobre los equipamientos e infraestructuras que sirven a la actividad cultural. En este sentido, desde el punto de vista de la política de servicios públicos/culturales que prestan las instituciones, los equipamientos culturales se entienden como los recursos físicos y funcionales del uso y la actividad cultural; se era consciente de que además eran necesarios más recursos como los humanos en sus diferentes agentes y operadores y los económicos.

Obviamente, se partía de una clara diferenciación entre equipamiento público y privado, siendo conscientes de que de los primeros no existía casi nada, excepcionalmente existía información sobre bibliotecas (la propia Diputación había realizado un estudio sobre la situación bibliotecaria en la provincia de Sevilla en el año 1980, publicado al año siguiente) pues, como nos hemos referido, tenían cierta tradición en España y se venía publicando sobre ellas en el Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas desde los años cincuenta. Además las diputaciones eran responsables desde hacía años de los Centros Coordinadores de Bibliotecas.

Las otras fuentes de la propia Diputación nos venían de los proyectos que durante años se habían venido desarrollando, dentro los llamados Planes Provinciales de Obras y Servicios –con pocas intervenciones culturales–, depositados en el Área Técnica de la Institución; y de la información que había proporcionado una encuesta que se había realizado con los distintos responsables de cultura sobre la infraestructura cultural de sus municipios en el mismo año 1981.

El Objetivo final de la Guía, mejor dicho del estudio previo, era poder elaborar un plan de inversiones propias del área de cultura –fuesen directamente gestionadas por ella misma o por alguna de las otras áreas de la Diputación– coordinadas política y técnicamente por los responsables de Cultura; para ello había que tener un conocimiento exhaustivo de la realidad y hacer una selección de las necesidades de los municipios, por ellos demandadas, así como su priorización conjunta.

Alrededor de unos objetivos parciales:

- Tipologización e inventario de las dotaciones de infraestructuras.
- Distribución territorial.
- Con la finalidad de:
- Localización de los déficits.
- Definición de unos criterios de actuación e inversión.
- Obtención de un equilibrio de niveles mínimos de dotación local.

Los Equipamientos se agruparon en tres niveles:

- Instalaciones depositarias de fondos materiales de la cultura.
- Instalaciones destinadas a la divulgación y promoción cultural.
- Instalaciones para el desarrollo cultural comunitario.

Conociendo las instituciones, la precariedad de los equipamientos culturales existente en la provincia, y aunque se estaba realizando el estudio de los mismos para la construcción de la Guía; los ayuntamientos, ante esta situación, comenzaron las inversiones en equipamientos culturales, gracias al apoyo y los recursos económicos de la Diputación, la Comunidad Autónoma y la Administración Central, en la construcción de infraestructuras de difusión cultural. El Ministerio de Obras Públicas y la colaboración del Ministerio de Cultura habían puesto en marcha el Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos al que pronto se sumó la Consejería de Política Territorial de la Junta de Andalucía y la Consejería de Cultura, interviniéndose en los Teatros Lope de Vega de Sevilla (MOPU), Triunfo de Utrera, Villanueva del Río y Minas y Gutiérrez de Alba de Alcalá de Guadaíra (Junta de Andalucía). También la Consejería de Cultura puso en marcha un plan piloto de Centros Integrados Polivalentes e intervino en la construcción de uno de ellos en Coria del Río, al igual que lo haría en las otras provincias andaluzas.

La Guía no tenía antecedentes claros y aparte de los diferentes estudios y documentos que fue realizando la propia Diputación poco más había. Lo único reseñable, parcial y que no cumple con los requisitos de la guía, pero da alguna información anterior, son los artículos de bibliotecas que hemos citado y la situación de alguna de las Casas de Cultura del modelo de los años cincuenta, así como de algunos teleclubs que se habían erigido en la provincia. También existían los salones de actos (más de un treinta por ciento de los municipios estaban dotados de ellos), fundamentalmente de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla (que durante los años setenta había puesto en marcha una potente obra cultural con extensión a la mayoría de las cabezas de comarca de la provincia y pueblos limítrofes). En lo que respecta a cines y teatros, prácticamente todos del ámbito privado, sí había algunos datos integrados en estudios más generales que nos han per-

mitido poder conocer la provincia, desde esa perspectiva, desde los años cuarenta.

En el caso de los teatros, además de los estudios que citaremos hay que tener en cuenta la instalación en la provincia de los Colegios Salesianos, ya que como es conocido debido a la afición a este arte de su fundador, es rara la construcción de alguno de ellos sin un teatro, normalmente a la italiana y con buenas condiciones y buen tamaño. Entre los estudios que existían encontramos el Anuario Estadístico de la Provincia de Sevilla de 1943, primero de su serie, que en su capítulo quinto atiende a la materia Cultura, con el contenido propio de la época de mezcla con educación, pero con sus epígrafes de archivos, bibliotecas, reales academias, prensa, radio, música, teatros y deportes. En esta publicación se recogen: los cines, bibliotecas, teatros, orquestas y bandas de música existentes en la provincia. Otra publicación de gran interés es el Anuario Cinematográfico Hispanoamericano realizado por el servicio de estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1950, que nos concreta todos los cines y teatros, con sus aforos y dotaciones mínimas de los mismos, existentes en España ordenados por provincias, además de otras informaciones más especializadas. La otra publicación, más específica y especializada, es el estudio llamado Infraestructura Teatral publicado por la Secretaria General Técnica del Ministerio de Cultura en 1978, en él nos explicitan el censo de edificios teatrales de España a finales de 1977, con estado de los locales, propiedad de los mismos, años de las renovaciones, dotaciones técnicas.

La Guía recoge en sus contenidos cuatro documentos aparte de unas conclusiones finales que sirven para los programas de organización y difusión de la cultura a nivel local. En esos documentos parciales se van volcando los datos obtenidos pero a su vez se va reflexionando sobre necesidades y comportamientos; si nos fijamos en el de la demanda vemos que podemos analizar la accesibilidad, no solo física, a los equipamientos, sino la forma en la que se accede en cuanto a políticas de precio, número de asistentes a actos, procedencia de los usuarios... en fin, un inicio de lo que hoy es una de las grandes preocupaciones: “los estudios de públicos”.

En sus anexos se recogen los modelos de cuestionarios y las características de cada equipamiento que se había definido.

La duración del trabajo, hasta su publicación, fue de prácticamente seis años; se comienza a preparar a mediados de 1983 y se publica en 1989. La Diputación aprueba su modelo de contratación en marzo de 1984 bajo el nombre de “Inventario y evaluación de los equipamientos culturales en la provincia de Sevilla” adjudicándose en julio del mismo año, con una duración de 10 meses, la firma se realizó en agosto, que contemplaban las fases propuestas

ESQUEMA DE CONTENIDOS			
	OBJETIVOS	FASES	DOCUMENTOS
1	Inventario y evaluación de equipamiento cultural	Preparación Documentación	Memoria Metodología
2	Inventario	Recogida de datos	Fichero
3	Oferta	Evaluación	Informe sobre nivel de equipamiento
4	Demanda	Evaluación	Informe sobre necesidades de equipamiento

por los adjudicatarios: programación y documentación (dos meses), trabajo de campo (cuatro meses), evaluación y redacción (cuatro meses), lo que nos planteó una fecha de entrega para Junio de 1985. Se adjudicó a la Asociación de Estudios Culturales, posteriormente a la hora de la publicación Grupo Entorno S.A., por una cuantía de 2.675.000 pts.

Una vez iniciados los trabajos y ya en la fase de trabajo de campo, la Diputación, ante la magnitud real del mismo, solicita una subvención mediante la Fundación Pública Luis Cernuda, a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (que había recibido las transferencias a mediados del 1984) para ampliación del estudio, evaluación e informatización del mismo. En junio de ese año se le concede una cuantía de 1.000.000 de pts., lo que hace que el plazo previsto de fin del mismo se amplíe en una fecha que los contratantes acuerdan; las elecciones locales de 1987 y el diseño y maquetación del trabajo hacen que el libro se publique en 1989, y que la cuantía del total sea difícil de averiguar y probablemente rondara los 5.000.000 de pts.

Si bien la publicación se dilató en el tiempo, los materiales necesarios para el trabajo de programación de inversiones estuvieron disponibles bastante antes y pudieron usarse tanto por la Diputación, para su programa propio de inversiones, como para la colaboración a tres bandas (Consejería, Diputación y Ayuntamientos) con las administraciones locales de la provincia. Una de las recomendaciones que ya se recogían en la guía era la elaboración de mapas culturales locales como herramientas de ayuda a definir las políticas culturales locales; algunas de las conclusiones parecen de Perogrullo, como por ejemplo: “La gestión de las infraestructuras culturales debería estar presidida por la previsión (mobiliario, medios técnicos, personal...) y disponer anualmente de un presupuesto específico.”

Desde el primer encargo se planteaba un inventario de equipamientos o infraestructuras culturales, sin embargo, a la hora de la publicación se llamó finalmente Guía de Recursos Culturales de la Provincia de Sevilla pues su contenido se amplió y no solo se recogían en ella equipamientos sino un conjunto más completo de elementos necesarios para poner en práctica una política cultural local entre dos administraciones que conviven en el mismo

territorio; es el caso de las Cátedras Ambulantes de la Historia del Cine o los talleres de artesanía o artes plásticas y las aulas de teatro, que responden más a la tipología de programas.

Decíamos al principio que la Guía es una digna heredera de las primeras elecciones de 1979, su fundamentación es que si bien se realizó, fundamentalmente, durante el mandato 1983/87, recogió los materiales y experiencias de los primeros mandatos, no solo por los documentos citados, sino porque el tiempo permitió que se tuvieran en cuenta las memorias publicadas, por Cultura, de 1979/83 y la de 1983/87; así mismo vivió la consolidación del equipo técnico y el cambio de gestión de un área a una figura autónoma administrativa, como era la Fundación.

La Guía tuvo una buena acogida tanto por los técnicos como por los políticos y una difusión discreta, aunque si pasó a ser uno de los recursos clásicos de la gestión cultural en España, cosa no excesivamente complicada por la escasez de material que había en el momento. Obviamente, y como ya se ha citado, quedó pronto obsoleta como elemento práctico, pero sus planteamientos teóricos creo que siguen vigentes en una parte importante de su contenido.

Posteriormente, y con el cambio de milenio, la Diputación realizó los estudios para otro inventario en convenio con un grupo de investigación de la Universidad de Sevilla y en 2002 se publicó Equipamientos Culturales de la Provincia de Sevilla por el Área de Cultura y Deportes de la Diputación, coordinada por Elías Zamora Acosta con la participación de Manuel Béjar Prado, Ana Pilar Franco Blanco, María del Rosario Rodríguez Adorna y Olga Soto Peña. El planteamiento de ambas publicaciones era distinto y solo permite ver las diferencias de lo sucedido, en prácticamente una década, a partir de un análisis exhaustivo de ambas publicaciones.

El concepto de Extensión Universitaria a lo largo de la historia. (Fragmentos)

*“Observatorio Cultural Atalaya”.
Universidad de Cádiz y Junta de Andalucía.
Cádiz, 2006*

Ateneos Andaluces

Cádiz, la más liberal de las ciudades españolas, estableció su Ateneo en abril de 1855, el cual mantendrá, desde su tribuna pública, la tradición de las Cortes doceañistas defendiendo las esencias liberales. Los objetivos de esta sociedad, “Ateneo científico y literario de Cádiz”, harán promover la afición al estudio de las ciencias, el fomento y prosperidad de las Bellas Artes y las Letras y, al mismo tiempo, proporcionar un grato solaz a sus socios. Publicaba un periódico semanal bajo título de “Ateneo de Cádiz” en el que colaboraron, con muy variados e interesantes trabajos, muchos de sus socios y prestigiosas figuras de las Letras. Durante su estancia en la calle Arbolí, instaló un teatro por cuyo escenario desfilaron destacados artistas nacionales y extranjeros.

El Ateneo de Almería nace el año 1876, retomando las riendas del viejo “Liceo” fundado en la década de los años 40 y cuya vida fue bastante efímera por circunstancias adversas. Esta etapa del Ateneo dura hasta 1890, continuando con sus actividades de “Círculo Literario” en la última década del siglo XIX y primeros años del XX. Durante el período de vida ateneísta se publica la “Revista de Almería”, portavoz del Ateneo y gran difusora de las ideas de la época. A mediados de los 80 el Ateneo sufre su gran crisis, viéndose obligado a fundirse, ocho años más tarde, con el Círculo Mercantil para poder superar, entre otros, el problema económico. Esta fusión fue tan poco duradera que a los dos años se produce la disolución definitiva.

Sevilla inaugura su Ateneo en la década de los 80 del siglo XIX. Sabemos que tuvo una vida intensa pero efímera, pues desaparece en 1890. Al bordear el último cuarto del siglo XIX y hasta las primeras década del XX, Sevilla mantiene una elevada inquietud cultural que propiciará el nacimiento de ocho ateneos. En 1873 resulta muy significativa la creación del “Ateneo de la Clase obrera”, al proclamarse la Primera República Española. No es extraño que, en un momento de preocupación asociacionista en el mundo obrero, ésta se plante también en el terreno de la cultura y, aprovechando la coyuntura socio-política, surja la idea de crear una sociedad cultural. Un grupo de 300 obreros, secundados por intelectuales universitarios, inician sus tareas con la idea de ser un adecuado vehículo cultural que sirva de emancipación del trabajador. Sin embargo, su vida fue tan efímera como la República. En 1877 aparece “El Ateneo Médico”, de clara orientación sanitaria, que sólo se mantendrá en activo hasta 1879.

En esa misma fecha surge “El Ateneo Hispalense”, de corte krausista, que perdurará hasta 1894. En 1887 se inaugurará un nuevo Ateneo con el nombre de “Ateneo y Sociedad de Excursiones”, hoy llamado “Excmo. Ateneo de Sevilla”, que ha tenido su sede en Tetuán, 7 hasta que recientemente se ha trasladado a la calle Orfila, número 7. Este centro, formado por hombres de tendencias políticas muy divergentes y de estamentos sociales diferentes, reflejará las inquietudes y los anhelos del pueblo sevillano, perdurando hasta nuestros días como algo que ha venido a ser consustancial con Sevilla. De 1891 a 1892 existe un “Ateneo Católico”. Más adelante, en 1915, un “Ateneo Médico-escolar”.

Escuelas para Adultos

Las entidades no estatales que se dedican a la educación de adultos en el XIX son: los Ateneos científicos y literarios, que se dedican a la instrucción de la burguesía en materias encaminadas al progreso, y los Ateneos obreros, que imparten programas dedicados a la enseñanza compensatoria y a la construcción de conciencia de clase incorporando el elemento lúdico en las actividades. La Institución Libre de Enseñanza, con la libertad como pilar ideológico, destaca la necesidad de instrucción de los obreros para un buen funcionamiento del sistema democrático, previniendo los conflictos dentro de la clase obrera y logrando así una educación que beneficie a todas las clases sociales. Dichas escuelas se dirigen principalmente a los más necesitados.

En España la escuela para adultos nació con la Ley Someruelos de 1838. Las primeras escuelas de adultos de las que se tiene noticia datan de 1840. Unos años después se declaró su necesidad a nivel general.

Concepción Arenal se preguntaba por las escuelas de adultos reconociendo que las que ya existían admitían a jóvenes de 16 y mayores de 18 años, y sostenía que esta enseñanza debía prolongarse por encima de los veinte

años. Identificaba a estas personas, jóvenes y hombres que acudían a estos centros, como las que abandonaron la escuela cuando eran niños, los que carecían de toda instrucción o la tenían escasa (Ángela del Valle).

“Las escuelas de adultos no se conocen todavía en España, sino como establecimientos destinados a suplir la falta de instrucción primaria en los que han dejado de adquirirla durante su infancia. Como escuelas que sirven de complemento a las elementales, ya para afirmar a los jóvenes en la instrucción adquirida, ya para ampliarla en las ramas que tienen mayor aplicación a cada localidad” (Gil de Zárate: 1856).

La Ley Moyano de 1857 las incorporaba en su articulado legal como escuelas nocturnas y dominicales de adultos: “El gobierno fomentará el establecimiento de secciones de noche o de domingo para adultos cuya instrucción haya sido descuidada o que quieran adelantar en sus estudios” (art. 106).

Su distribución y acogida fue muy grande, hasta el punto de que en 1850 había 264 escuelas, y en 1856 eran 300 con 3779 alumnos. En 1870 las cifras se habían disparado y había 1848 escuelas de adultos a las que asistían 56.169 alumnos.

La Extensión Universitaria

La Extensión Universitaria o cultural como fenómeno educativo está relacionada con los pensamientos de la Institución, pero también con las corrientes internacionales que se habían puesto en marcha en el entorno de la enseñanza social.

La experiencia internacional sigue dos corrientes: la Extensión Universitaria inglesa y las Universidades Populares francesas, ambas dentro de la dinámica de la enseñanza social que representaron una aproximación de los intelectuales al pueblo. Anatole France describe la experiencia francesa en estos términos: “vuestra asociación está constituida para solicitaros, los unos a los otros, pensar y reflexionar. [...] Vuestra asociación buscará lo que hay de más útil de conocer en la ciencia. Ella os descubrirá lo que hay de más agradable de considerar en el Arte. No neguéis mezclar en vuestros estudios lo agradable a lo útil”.

Las experiencias francesas se consideran más “experiencias corporativas” y tenían como fin preparar a los trabajadores para los conflictos sociales, para lo cual había que conocer, básicamente, las materias propiamente sociales, la administración y el derecho. También pretendían un mejor nivel de su cultural general.

Las experiencias inglesas, sin olvidar alguno de los planteamientos sociales, fijaban más su atención en los niveles de conocimiento de divulgación literaria, visita a museos y excursiones.

Leopoldo Palacios, conocedor del tema y con información de ambas realidades, autor de un enjundioso libro sobre el mismo en 1908, nos plantea:

“En general, es difícil decir cuál sea el objeto privativo de la University extension, y bien puede estimarse como una de las dificultades mayores la característica que le atribuye Sadler: su infinita diversidad de formas frente a la heterogeneidad del público y los problemas complejos de la educación a cuyo servicio vive. Así, en tanto que algunos autores (como Chabosseau) parecen designar con aquel nombre todo movimiento popular de educación social superior, con carácter privado o público, piensan otros que se refiere sólo a la nueva extensión de la enseñanza científica, en cierto modo, llevada por la universidad, que sale de sus confines, al pueblo que trabaja y no puede acudir a ella (Max Leclerc, Buisson, H. Nunn, &c.), y aun otros todavía que, como Posada entre nosotros, la hacen trascender de la acción pura y exclusiva de la enseñanza, a «toda acción expansiva, de carácter educativo y social, que la Universidad efectúa fuera de su esfera oficial docente»”.

Como marco histórico y desde un contexto global, se desprende según lo planteado por Mazza y Galván que el nacimiento de la función “extensión universitaria” se ubica en Gran Bretaña hacia 1790 con la creación de programas de educación formal para adultos. Posteriormente, destaca que el desarrollo de la Revolución Industrial hizo necesario extender la educación hacia sectores más amplios de la población, especialmente hacia los trabajadores, incursionando así en nuevas modalidades educativas no formales.

Por su parte, la UNESCO (2001) señala que “los primeros trabajos de acercamiento sistemático a la comunidad comenzaron alrededor de 1873, con las lecturas organizadas dadas por estudiantes ingleses a ciudadanos adultos”, siendo Cambridge la primera Universidad que creó una estructura extra-muros, denominada el Sindicato para Lecturas Locales.

Conviene referir que el término se utilizó por primera vez como Extensión Educativa en la ya mencionada Universidad de Cambridge para referir las innovaciones en materia educativa no formal, a través de la cual la población recibía las ventajas de la formación universitaria en el sitio donde vivía y trabajaba.

La Extensión Universitaria en España tiene su mayor exponente en Oviedo, donde se dan un cúmulo de circunstancias que la inspiran. Primero, un grupo de hombres entusiastas y preocupados por la realidad social en la que están inmersos; segundo, institucionistas de primera línea con una relación personal muy antigua entre algunos de ellos; por otro lado, una sociedad trabajadora con conciencia de pertenencia a ella y con una cierta tradición de uniones o asociaciones temporales. En el siglo XIX se intensifica la explotación minera y sus industrias auxiliares. Hay que añadir a todo esto las experiencias que

habían dejado los ilustrados, y tener en cuenta que muchos de los pensadores de ese siglo eran asturianos y que en su tierra habían dejado experiencias como las de Jovellanos en Gijón, el Real Instituto Asturiano de Náutica y Minerología de 1794; los cursos que desde 1878 se organizaron en Oviedo por la Escuela de Artes y Oficios, destinados a carpinteros, albañiles, canteros, etc.; las Sociedades Económicas que todavía funcionaban, así como el ateneísmo que se había desarrollado en la segunda mitad del s. XIX.

El Ateneo-Casino Obrero de Gijón, fundado en 1881, fue uno de los más antiguos de España en su género: entidad cultural privada, sin ánimo de lucro y con dimensión pública. Sus fines eran los de la enseñanza y el fomento de la cultura. Sus actividades eran exposiciones, conferencias, representaciones teatrales y, sobre todo, cursos y talleres para obreros. En la primera decena del siglo XX tiene una etapa de gran esplendor y va creando sucursales en la Calzada, El Llano y La Guía.

La Extensión Universitaria participa de la idea expresada por Altamira en el discurso de 1898, inaugurando los cursos de Oviedo: «Hay doce millones de españoles que carecen de instrucción. El pueblo no puede dar el impulso por la regeneración, puesto que es el primero que necesita regenerarse por medio de la cultura».

La Extensión Universitaria nace en España cuando la enseñanza privilegiada pierde su prestigio ante las nuevas corrientes sociales y comienzan las conferencias para adultos dentro de un ambiente en que está bien visto y además cumple una función social nueva, la reflexión y el conocimiento de la ciencia. Una España de la que se decía en la época que tenía a su intelectualidad oscurecida, desde hacía mucho, por el clericalismo casi absoluto.

Clarín, en el Lunes de El Imparcial (8-VIII-1892), se manifestaba: “En España poco se lee o se consumen más palabras que ideas”. Clarín escribe a Galdós, en su colaboración, las “Revistas mínimas”, publicadas en La Publicidad: “España –escribe el 2 de diciembre– está con el agua al cuello, no hay crédito, no hay justicia, no hay patriotismo, no hay ejército, no hay instrucción pública ni privada, no hay literatura, no hay porvenir”.

La Extensión Universitaria tiene en Madrid, Zaragoza y Valencia experiencias que podríamos considerar piloto, que nos van a marcar algunas de las pautas de comportamiento de esta actividad en campos de actuación limitados.

En Madrid, Fernando de Castro, Rector de la Universidad Central, en su Discurso de apertura del curso académico 1868-1869, expone su plan de trabajo. Entre las tareas están las de extensión universitaria, y una de ellas se refiere específicamente a la necesidad de “abrir cursos especiales destinados a completar la educación de la mujer” y otros de extensión universitaria para las clases populares. Era el 21 de febrero de 1869 cuando Fernando de Cas-

tro leyó en el Paraninfo su Discurso en la inauguración de las Conferencias Dominicales para la Educación de la Mujer, que después fueron continuadas, domingo tras domingo, por numerosos oradores. El éxito obtenido por las Conferencias Dominicales fue enorme, hasta el punto de que llevó a la idea de crear algunas instituciones afines que sirviesen de cauce a la inquietud y expectación que el tema de la educación de la mujer había despertado en la sociedad del momento.

La Escuela de Institutrices se funda en Madrid en 1878 y, durante más de 10 años, proporcionó la mejor enseñanza que se podía esperar en la época.

En 1879 funcionaban dos cursos que comprendían: 1. Física, química, psicología, cosmografía y bellas artes; y 2. Historia natural, literatura española, historia universal, moral y deberes morales.

El caso de la Extensión Universitaria de la Universidad de Zaragoza, de signo regeneracionista pero no institucionista como la extensión universitaria de Madrid, destaca por la formación de profesores y el sistema de enseñar a los alumnos. Mientras, las ideas reformistas de la Institución Libre de Enseñanza van en un doble sentido: metodológico-didáctico por una parte, y social por otra.

El desarrollo de esta actividad en Zaragoza está unido a su disposición de locales y en concreto a la Universidad, que posee un nuevo y muy flamante edificio desde 1893 para las Facultades de Ciencias y de Medicina al sur de la ciudad, fuera del recinto de Santa Engracia. Además, cuenta con profesores eminentes como el matemático Zoel García de Galdeano, los químicos Bruno Solano, Savirón y Calamita, el veterinario Pedro Moyano y los historiadores Julián Ribera y Eduardo Ibarra, que encabezan una renovación que tiene su seña en la “Extensión Universitaria”.

La lección inaugural del curso de 1894, pionero de lo que después va ser Extensión Universitaria, la impartió el ministro Segismundo Moret, catedrático de Hacienda Pública en la Universidad Central, miembro notorio de la Institución Libre de Enseñanza, diputado a Cortes por Zaragoza y ministro en varios gabinetes –por entonces ocupaba el de Fomento–. Habló sobre la «Naturaleza de la vida según los descubrimientos de la ciencia experimental», tema muy en consonancia con el espíritu finisecular de culto a la ciencia como punto de partida de la renovación de los estudios y de la sociedad. El curso de conferencias para 1896 se inauguró también en enero con cinco sesiones extraordinarias en honor del eminente químico y bacteriólogo Pasteur, fallecido el año anterior. Años después abundará en esta misma línea el catedrático de química Paulino Savirón, quien utilizará el discurso de apertura del curso universitario de 1899-1900 para hacer una apología de la ciencia.

Por tanto, a partir de la puesta en uso de la nueva Facultad, la Universidad de Zaragoza empezará a impartir en el salón de actos o Paraninfo, ubica-

do en el piso principal de este edificio, cursos de conferencias destinadas principalmente a un público instruido y urbano, pero también recomendadas expresamente a los alumnos. El calendario era muy sencillo: una conferencia por semana a partir de enero hasta el mes de mayo.

En Valencia, Aniceto Sala y Sampil fue catedrático de Derecho Internacional desde 1888 a 1891. En estos años dirige la Escuela de Comercio para Señoras, la Institución para la Enseñanza de la Mujer y unos cursos y conferencias que se podrían considerar de extensión universitaria. En 1891 es trasladado a Oviedo, donde será uno de los implicados e impulsores del movimiento de Extensión Universitaria, muy activo. Fue rector de la Universidad de Oviedo y Director General de Primera Enseñanza (Esteban Mateo).

Consolidación de la Extensión Universitaria

El siglo XX comienza con la Extensión Universitaria de Oviedo, puesta en marcha dos años atrás. Asimismo cabe señalar la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, separando la educación y la cultura del Fomento; la puesta en marcha de las Universidades Populares, la Escuela Nueva y otros modelos de Extensión, en los Ateneos y otras organizaciones corporativas y sociales de los trabajadores; y el paso de la teoría a la práctica de muchas de las ideas versus Instituciones que habían estado desarrollando los regeneracionistas de la Institución Libre de Enseñanza (Junta de Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes, el Instituto Escuela, la Residencia de Señoritas...).

Se van a dar en este siglo unas corrientes pedagógicas de tendencia racionalista y obrera, que tienen su precedente en las experiencias de los siglos anteriores, pero que ya no pretenden sólo modernizar y reformar las líneas educativas existentes, sino sustituirlas por otras totalmente nuevas. El más radical en estos planteamientos es Ferrer i Guardia con la Escuela Moderna, y le siguen en menor medida en estos planteamientos, entre otras, las Escuelas al Aire Libre y la Escuela Nueva. Estas líneas pedagógicas más puras se van a mezclar con otras que vienen de la formación profesional y la instrucción obrera y coincidirán en las universidades populares.

El siglo XX, en lo que a este trabajo se refiere, va a ser el de mayor profusión de experiencias. Lógico, por otro lado, en tanto en cuanto se van dando premisas sociales que las hacen necesarias: aumento y rejuvenecimiento de la población, industrialización a ritmo desacompañado, ciertas libertades públicas, mejora del nivel económico de España, diferencias sociales cada vez más acuciantes... Durante todo el siglo, sobre todo a medida que vamos avanzando en él y teniendo en cuenta los agentes, externos unas veces –I Guerra Mundial– e internos otras –Guerra Civil–, la curva de resultados va

subiendo en valores absolutos. También hay que tener en cuenta que estas circunstancias generan otras en relación dialéctica, y nos encontramos con que son mayores las necesidades de formación, tanto de enseñanzas básicas como profesional o cultural. Para que esto se pueda llevar a cabo se van a necesitar más edificios y más maestros, con lo cual vamos a necesitar, aparte de una mayor inversión económica en ladrillos, una formación de segundo nivel para los profesionales manuales que empiezan a manejar tecnologías y otra superior para controlar y diseñar esa tecnología y poder responder a las necesidades en otras formaciones menos técnicas.

Universidades Populares

Las universidades populares surgen de la crisis sufrida por la Universidad en el siglo XIX y de las tendencias de acercamiento de la cultura al pueblo. Su función –definida por el propósito de difundir la cultura, preferentemente entre los obreros– además de desarrollar actividades culturales, se centraba en sistematizar su influencia cultural en el pueblo con una acción estructurada de cursos y cursillos integrados por materias prácticas y elementales cuya enseñanza tendía a preparar al alumnado para un mejor desenvolvimiento en la vida cotidiana, elevando su nivel de cultura general.

En 1810, el zar de Rusia encarga a Humboldt el desarrollo de un modelo universitario, el cual, una vez realizado, serviría para la creación de la Universidad Libre de Berlín.

A principios del siglo XX datan en España los primeros intentos de creación de universidades populares, que cuajaron en algunas ciudades españolas como Oviedo, Valencia o Madrid. Sin embargo, la generalización en España de este fenómeno de extensión cultural tuvo lugar en el año 1931, proclamada la República, en virtud de la acción y del empuje de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos. Si bien con signo y finalidades algo diferenciados de las que se habían fundado a principios de siglo, las de estos años treinta consideraban la importancia no sólo de la formación y profesionalización del trabajador sino también de su formación y comportamiento político.

Las universidades populares en España van a ser fundadas casi todas por agrupaciones sociales del tipo de ateneos, sociedades económicas, extensiones universitarias o agrupaciones sindicales o políticas. Muy pocas van a ser las excepciones del tipo de Murcia o Segovia, donde son impulsadas por grupos de ciudadanos. Se da la circunstancia que en casi todas las ciudades donde se montan las Universidades Populares ha habido anteriormente una Sociedad Económica, salvo caso de pueblos como los de Asturias que, si bien tienen la influencia de las dos de Gijón y Oviedo, hay que añadirle las extensiones sindicales y los ateneos obreros.

Después de la Revolución rusa de 1917, y coordinados por el Protelkult:

“Se abren en todas las ciudades universidades públicas, como también librerías y salones de conferencias. El cinematógrafo toma parte activa en la obra educativa. Las más altas universidades quedan abiertas a todos los ciudadanos que anhelan aprender vehementemente y que poseen la aptitud de agregar a sus conocimientos las enseñanzas universitarias.”

Las instituciones de enseñanza superior gozan de una amplia autonomía y en sus Consejos directivos tienen participación los profesores y los estudiantes, constituyendo cada Instituto una asociación educacional que tiene a su cargo la preparación de profesores para las Universidades Populares y la organización de los cursos de extensión universitaria.

En Latinoamérica, desde el principio del siglo XX, al igual que en España, van a ir naciendo y extendiéndose las universidades populares. Tendrá gran influencia en su desarrollo la Revolución de Octubre, ya sea por el contacto directo, como el de Mariategui, Perú, en su viaje por Europa, y en concreto Rusia, o por contacto con los españoles que también habían recibido parte de esa influencia; recordemos por ejemplo el viaje de Fernando de los Ríos a Rusia y su posterior libro “Mi viaje a Rusia”, o las visitas de Chaves Nogales, redactor jefe del Herald, y sus libros “La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja” o “El maestro Juan Martínez que estaba allí” –bailor flamenco al que sorprende la Revolución de Octubre de gira por la Unión Soviética–.

“Todo el que sabe algo puede enseñarlo. Todo el que ignora algo tiene derecho a aprenderlo. No debe haber un sólo analfabeto en Rusia. La enseñanza del adulto debe empezar por lo que puede serle más útil. Los conocimientos técnicos son indispensables para elevar el nivel de todo trabajo. Toda enseñanza histórica debe comprender el desarrollo del trabajo y de los instrumentos de civilización”.

En 1911 se funda la Universidad Popular Mexicana, por el Ateneo de México.

En 1921 se fundan las universidades populares González Prada, en Chile, y la de Vitarte, poblado obrero construido junto a una fábrica textil norteamericana.

En 1922 se funda una universidad popular en Guatemala, encabezada por Miguel Ángel Asturias. La llamada Generación del 20 en Guatemala tuvo un papel fundamental en la formación de un discurso acerca de la identidad nacional. Vinculados estrechamente al movimiento unionista que derrocó a Estrada Cabrera, estos intelectuales abogaron por la libre circulación de las ideas, crearon espacios de discusión ciudadana y fundaron universidades de este tipo.

También en este mismo año, en noviembre, se funda por José A. Malla, la Universidad Popular José Martí, en la Habana. Su fin era extender los conocimientos universitarios a los trabajadores y al pueblo. Los estudiantes tienen el deber de divulgar sus conocimientos a la sociedad. Lezama Lima va a conocer este movimiento con quince años y lo va a divulgar posteriormente.

En el mismo año el catedrático honorario Raúl Haya de la Torre, va a poner en marcha, en Chile, la Universidad José Victoriano Lastarria.

En Europa este movimiento ha seguido teniendo gran trascendencia. En 1945, los franceses fundan "Peuple et Culture" dentro del movimiento de Educación Popular, que abarca sectores de universidades de Educación Popular. Tendrá gran desarrollo en Alemania o en la Universidad Jurasiana en Suiza (federación de nueve universidades en el cantón del Jura).

*Este libro
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la Imprenta Municipal
del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla,
el día 28 de febrero de 2023,
Día de Andalucía*



JESÚS CANTERO MARTÍNEZ – CHUS CANTERO

Nacido en 1951 en Bilbao, pero recreado en Sevilla desde jovencito.

Profesional de la Gestión Cultural desde 1971, y poco a poco ampliando miras a las diferentes tareas y actividades que recoge el concepto CULTURA.

A partir de Agosto de 2016: Jubilado. Un poco antes y por motivos ajenos a mi voluntad, unos años de invalidez —quizás por “el uso de” ciertas prácticas no

muy saludables (estrés, amplias jornadas, tensión/presión, etc.)—. Pero, desde entonces sin ánimo de lucro, he seguido a pie de obra.

A lo largo de este recorrido, he organizado o apoyado, desde diferentes ámbitos, actividades como: Festival Internacional de Jazz; Festival Internacional de Cine; Festival de Itálica; Encuentros Internacionales de Música de Cine ; Son Cubano y Flamenco; Cita en Sevilla; Festival Internacional de teatro de Granada; las Fiesta del títere de Sevilla y Cádiz; Música y Danza de Granada, etc.

Entre otros cargos y tareas, he sido: **En los 70:** Asesor de Teatro de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla; Fundador Productor de la empresa de Video VTA (Video Televisión Andaluza); desde los inicios al teatro Independiente (Mediodía, Esperpento, Teatro de Repertorio) dedicado a tareas de producción.

En los 80: Codirector de la Sala Teatral San Hermenegildo de Sevilla; Director del Instituto de Teatro, Gerente del Patronato (Conjunto Arqueológico) de Itálica; Miembro de la Comisión Asesora de Teatro del Ministerio de Cultura; Gerente del Área de Cultura de la Diputación de Sevilla; Director General de Música, Teatro y Cine en la Consejería de Cultura; Director del Departamento de Espectáculos de la Expo 92.

En los 90: Miembro del Consejo Asesor del Centro Andaluz de Teatro; Director y presentador del Programa de Cultura –diario– de Canal Sur Radio “La Torre de Papel”. Director del Área de Planificación e Inversiones de la Diputación de Sevilla; Asesor ejecutivo del Área de Cultura de la Diputación de Sevilla.

Tras el cambio de siglo: Director Cultural del Plan Estratégico Sevilla 2010; Asesor Ejecutivo del Área de Cultura de la Diputación de Sevilla y Director del Centro Cultural Casa de la Provincia de Sevilla.

Desde una perspectiva Asociativa, he trabajado durante años, en programas de Cooperación y Formación en países como Cuba, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Argentina, Paraguay, Colombia, Ecuador y Marruecos.

En los últimos años he sido miembro de comisiones técnicas en diferentes instituciones culturales de Andalucía; asesor y colaborador para la elaboración de contenidos en revistas, series documentales, planes estratégicos... en España y América Latina; colaborador y ponente de diferentes Máster de Gestión Cultural de las Universidades de Granada, Sevilla y Huelva; miembro activo de patronatos y asociaciones –consejo de Periférica, patrono de la Fundación Interarts, de la Fundación Machado, Asociación Cultural Bargueño y Consejo de Administración del ICAS, del Ayuntamiento de Sevilla–.

Desde 2006, me he dedicado al estudio e investigación, a la escritura y al apoyo de iniciativas jóvenes y personas que necesitasen de los recursos que mi experiencia y biblioteca pudiesen ofrecer.

Nota: Este CV fue escrito por Chus por eso el uso de 1ª persona.

