

La proyección exterior del teatro español contemporáneo: el papel del Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico
Contemporary Spanish Theatre Abroad. The role of the CDN and the CNTC

Sergio Colina Martín (España)

Carlota Gaviño (España)

teatroenelexterior@gmail.com

Resumen

La existencia de líneas estratégicas en materia de acción cultural exterior por parte de las Administraciones Públicas puede ser un factor clave para una internacionalización eficaz del teatro y la dramaturgia españoles. El presente artículo se propone analizar el papel que han desempeñado en este sentido las unidades de producción del INAEM (el CDN y la CNTC) durante los primeros 35 años de democracia (1978-2013), tratando de identificar fortalezas y debilidades en sus trayectorias históricas, así como señalar potencialidades a partir de un enfoque que combina el análisis desde la gestión cultural y las relaciones internacionales.

Palabras clave: teatro español; artes escénicas; diplomacia cultural

Abstract

Efficient strategies in the field of cultural diplomacy, implemented in coherent ways by public administrations, can be crucial in promoting the internationalization of national theatre and the presence of Spanish creative agents abroad. From a perspective that combines cultural management analysis and an approach based on international relations, this article analyzes the role played by two Spanish



Culturas. Revista de Gestión Cultural

Vol. 3, Nº 2, 2016

pp. 17-35

EISSN: 2386-7515

Recibido:10/10/2016

Aceptado:14/11/2016

public institutions (Centro Dramático Nacional and Compañía Nacional de Teatro Clásico) during the period 1978-2013, in an attempt to identify weaknesses and strengths in their historical development as well as future potentials.

Keywords: Spanish theatre; performing arts; cultural diplomacy

1. INTRODUCCIÓN

El teatro es una herramienta privilegiada para la difusión de la lengua, la cultura y el patrimonio inmaterial. Es práctica y experiencia artística, comunicación entre creador y público y producto simbólico colectivo. Como tal, constituye una sólida plataforma para el diálogo entre culturas, para la definición de la imagen que una sociedad tiene de sí misma y para su proyección hacia el exterior. Una internacionalización eficaz y eficiente, tanto del legado histórico como de la creación teatral contemporánea, puede asegurar que una determinada cultura tenga un peso específico en el complejo escenario de un mundo globalizado; un espacio en el que, más que nunca, proliferan las colaboraciones transnacionales de todo tipo y en el que, al mismo tiempo (debido al ruido informativo y a la sobrecarga en las redes de comunicación), la competencia por la presencia y la visibilidad es, la mayoría de las veces, feroz.

A la hora de plantear un estudio sobre la proyección exterior del teatro español pesa, en primer lugar, la identificación de cierta falta de atención específica desde nuestra academia (tanto desde el ámbito de los estudios teatrales como de las relaciones internacionales). Detectada esta carencia, parece pertinente tratar de generar un enfoque que beba de esas dos visiones: la crítica teatral y la diplomacia cultural. A la luz de la perspectiva seleccionada, parece adecuado excluir tanto la danza como el teatro lírico, por su particular idiosincrasia y sus necesidades específicas en cuanto a internacionalización.

Igualmente, es necesario delimitar un marco temporal de referencia. Se ha optado por el periodo 1978-2013 por varios motivos: 1978 es el año de inicio de la etapa democrática constitucional (y, por tanto, una fecha clave en lo relativo a la legitimidad de las políticas públicas en general, y de las culturales en particular); y es también el año de creación del Centro Dramático Nacional (CDN), que será la primera unidad de producción teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Además, 35 años constituyen una horquilla temporal lo suficientemente amplia como para extraer una visión de conjunto cuyas conclusiones resulten representativas de un determinado momento histórico.

Las unidades de producción del INAEM, en tanto que actores emblemáticos del sistema público de creación y difusión, con mandatos expresos de fomento de la internacionalización del teatro español, estarían llamadas, idealmente, a liderar el salto al exterior de la multiplicidad de compañías, colectivos, productoras y profesionales con vocación exterior, consiguiendo que su salida no sea anárquica e incidental, sino que pueda seguir caminos ya abiertos y estructurados. Ello permitiría, además, que esa presencia internacional contribuyera a la consolidación de una imagen-país.

En el panorama académico español no siempre han sido abundantes las visiones que conjugaran un conocimiento de la realidad teatral con una óptica centrada en la dimensión exterior de nuestro teatro, y menos lo han sido aún los análisis con una perspectiva sobre las relaciones internacionales y la política exterior de nuestro país. Sin embargo, sería injusto no reconocer la existencia de obras o artículos que suponen aportaciones de relevancia a este ámbito de estudio. Claros ejemplos son algunas de las contribuciones recogidas en los *Anuarios del Instituto Cervantes*, y en particular trabajos como los de Sánchez y Saz o José Monleón. En cuanto a la documentación sobre las acciones realizadas en apoyo de la visibilidad en el extranjero del teatro español, destaca la labor del Departamento de Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), con obras de gran utilidad como *20 años en escena. 1986-2006* o *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro* (2012), y estudios como *Clásicos sin fronteras* (2008). Menos sistemáticas, por ejemplo, en la recopilación de información sobre actividad internacional han sido otras iniciativas editoriales como la publicación *XX años del Centro Dramático Nacional* (1998). En cualquier caso, este estudio se alimenta de todas estas contribuciones y recoge el testigo de investigaciones previas, tratando de aportar nuevos elementos para la sistematización y el acercamiento crítico.

2.- LAS UNIDADES DE PRODUCCIÓN DEL INAEM: EL CDN Y LA CNTC

El INAEM fue creado a través del artículo 87 de la Ley 50/1984, de Presupuestos Generales del Estado, y el Real Decreto 565/1985, de 24 de abril; y regulado más tarde por el RD 2491/1996, de 5 de diciembre, de estructura orgánica y funciones del INAEM. Los fines previstos en su normativa de creación son la promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la música en cualquiera de sus manifestaciones, así como su proyección exterior. Para el cumplimiento de estos fines, del INAEM se hicieron depender diversos centros de creación artística (preexistentes o creados simultáneamente o con posterioridad a la puesta en marcha del Instituto), entre ellos el CDN y la CNTC.

El INAEM cuenta, desde 2008, con un Código de Buenas Prácticas en el que se recogen las directrices con incidencia en la planificación estratégica de la proyección exterior del teatro español a través de la acción de la actual Secretaría de Estado de Cultura (SEC). En primer lugar, el Código establece entre los principios básicos inspiradores de su actuación: la protección, fomento y difusión, a nivel nacional y también internacional, de la música, la danza, el teatro y el circo, con especial atención al patrimonio histórico y a la creación española, mediterránea, europea e iberoamericana, en sus vertientes clásica y actual; la promoción (se entiende que también en el exterior) de la diversidad cultural de España y de las lenguas cooficiales en las comunidades autónomas; y el establecimiento de criterios de responsabilidad cultural con el ciudadano que sustenten la planificación y actuación del INAEM, entre los que se cuentan el interés estatal, la imagen internacional y la participación en festivales de relevancia cultural y social. Es claro, pues, que a este nivel queda recogida una clara voluntad de anclar las programaciones y actividades en una visión de la gestión cultural pública del teatro enraizada en estrategias que tengan en cuenta las necesidades de difusión internacional, así como de la proyección de una imagen-país en el marco de una acción cultural exterior relevante y coherente.

El Código recoge también una serie de principios comunes a los centros de creación artística, de aplicación a todas las unidades de producción: la obligación de establecer una política de giras que obedezca a principios de calidad, interés público y social, oportunidad y cooperación; la necesidad de adaptar las giras que se realicen en el ámbito internacional a principios de cofinanciación de las producciones o que respondan a criterios de excelencia en materia de artes escénicas o que constituyan una prioridad para el INAEM o para el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD); la conveniencia de poner en marcha acuerdos de colaboración estable con otras administraciones públicas (o entidades o compañías de ellas dependientes); y de participar en seminarios y foros internacionales.

Para la CNTC, el Código de Buenas Prácticas reitera su misión fundamental de garantizar la divulgación del patrimonio teatral español anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro, e impulsar su difusión nacional e internacional; y para ello, establece que deberá realizar giras fuera de España, que además obedezcan a los principios antes citados. Para el CDN, subraya su cometido de mantener, conservar y difundir la dramaturgia española (y universal) contemporánea, fomentando la creación, el acercamiento de nuevos públicos e impulsando su proyección nacional e internacional. Para ello, deberá colaborar con los centros dramáticos autonómicos e internacionales, —

preferentemente europeos, iberoamericanos y mediterráneos—, en coproducciones que se presenten en sedes internacionales y, nuevamente, realizar giras fuera de España de conformidad con criterios de calidad, interés público y social, oportunidad, financiación y cooperación institucional. Veamos, pues, de qué manera cada una de estas unidades recoge y concreta (siempre desde el punto de vista normativo e institucional) esos principios y directrices establecidos a nivel general.

a) El CDN

La Orden del Ministerio de Cultura de 20 de septiembre de 1995 fijó como cometidos del Centro la atención a la dramaturgia actual española; el desarrollo de la creación y el fomento de nuevas formas y lenguajes escénicos; la difusión del repertorio teatral español y universal, preferentemente de la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX, en todo el territorio nacional y en el extranjero; y el fomento de la cooperación con otras unidades o centros teatrales similares. Para ello, el Centro debe: producir espectáculos, en su totalidad o en coproducción con otros centros de producción públicos o empresas privadas, tanto españolas como extranjeras. Es importante destacar que la Orden especifica que dichas producciones o coproducciones se realizarán con las condiciones técnicas adecuadas para facilitar su presencia en los escenarios internacionales. Además, el CDN debe invitar a sus sedes a aquellas producciones teatrales públicas o privadas que puedan cumplir las finalidades del centro, fomentando los intercambios internacionales.

El Estatuto del CDN (2011) recoge como fines “la promoción, revisión y difusión del teatro español contemporáneo, la divulgación del repertorio dramático universal y el impulso y desarrollo de los lenguajes escénicos”. El CDN velará, además, por la preservación, difusión y transmisión del patrimonio intangible del teatro español, con una especial vocación pedagógica en sus programaciones en gira. De igual forma, contribuirá a fomentar la creación de nuevas dramaturgias y lenguajes escénicos y su difusión en el extranjero. Como corolario, uno de los objetivos estratégicos fijados por el Estatuto es la promoción, en colaboración con otras instituciones y organismos españoles y extranjeros, de la dramaturgia y los creadores españoles en el exterior. El CDN cuenta pues con el mandato expreso de jugar un papel clave en la internacionalización de nuestro teatro; una vocación que se mantiene en el tiempo hasta llegar al Plan Director 2012-2016 que recoge también diversos elementos orientados directamente hacia lo internacional.

b) La CNTC

Tras la puesta en marcha del CDN, surge la necesidad de completar el marco público estatal de producción teatral con la creación de una nueva unidad: la CNTC, cuya finalidad habría de ser (tal y como quedaba expresamente recogido en el preámbulo de su orden de creación) "por una parte cubrir el vacío que se venía produciendo en la difusión de obras del teatro clásico español y de otra, crear un ambiente de recuperación de los dramaturgos clásicos universales, desde los griegos hasta los del siglo XIX, cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena debido a la ausencia de una tradición ininterrumpida de creación e interpretación de los textos procedentes de este patrimonio teatral". Su Orden de creación establece que la Compañía desarrollará su actividad tanto en el territorio nacional como en el extranjero, por medio de giras. La dimensión exterior que desde el comienzo configura la tarea encomendada a la CNTC queda recogida tanto en el Estatuto de la Compañía como en su actual Plan Director (2011-2016).

De acuerdo con el Estatuto, los destinatarios de la acción de la CNTC son, entre otros, el propio INAEM (al que servirá en sus fines de promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de proyección en el exterior), así como las instituciones y compañías, públicas y privadas, no sólo españolas sino también extranjeras, con las que podrá desarrollar, en coproducción u otras formas de asociación, proyectos artísticos puntuales que contribuyan al cumplimiento de su misión. Por otra parte, su Plan para el sexenio establece, a partir de los objetivos fijados en el Estatuto de la institución, una serie de líneas de actuación prioritarias que dan buena cuenta de esa intención de estar presente en el ámbito internacional.

3.- EL MARCO DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL

Las cuatro principales instituciones de la Administración General del Estado (AGE) que constituyen el "núcleo duro" de la acción cultural exterior española son, actualmente, el MECD, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el Instituto Cervantes (IC) y la sociedad Acción Cultural Española.

El Plan Estratégico General 2012-2015 de la SEC establece 5 grandes objetivos generales para el cuatrienio, de los que uno está claramente orientado a la internacionalización: "Impulsar la cultura como elemento esencial de proyección exterior de la marca España". A su vez, de este objetivo se derivan hasta 15 estrategias específicas, entre las que destacan las dedicadas a "Articular la acción cultural exterior en

coordinación con los distintos actores competentes, públicos y privados, priorizando las actuaciones sectoriales y geográficas”, “Consolidar los lazos con el espacio cultural iberoamericano de las artes escénicas”, y “Forjar alianzas con instituciones españolas y extranjeras de referencia para proyectar en el exterior las artes escénicas españolas”.

Descendiendo a los detalles de cada una de las estrategias mencionadas, encontramos una línea sobre el “Impulso de la presencia exterior de España en eventos singulares para transmitir una marca cultural de contemporaneidad, pluralidad y creatividad del sector cultural actual, deudora de un diverso acervo histórico-artístico”, con el objetivo específico de “Garantizar la presencia española en aquellas conmemoraciones culturales e histórico-artísticas relevantes para la proyección exterior de la marca España, y en citas y foros internacionales de arte y cultura de reconocido prestigio en colaboración con la Sociedad Estatal Acción Cultural Española”; y otra sobre la participación en el Programa Iberescena, con el objetivo específico de “Profundizar en el desarrollo del sector escénico y el contacto artístico iberoamericano”. Finalmente, se ha incluido una referencia a la “suscripción de acuerdos de colaboración con grandes festivales e instituciones de prestigio europeos de artes escénicas”, con el objetivo de “aumentar la presencia e intercambio de producciones y creaciones artísticas españolas en los grandes eventos e instituciones internacionales”, así como la promoción de acuerdos con el IC, ICEX, AC/E y MAEC para “colaborar de forma coordinada con otras instituciones en la elaboración de programas para proyectar la cultura española en el extranjero, optimizar recursos y aumentar la efectividad de las giras de los centros artísticos del INAEM”. Estas estrategias podrían verse reforzadas por algunos de los proyectos incluidos en aquellas otras dedicadas a impulsar la investigación e innovación artísticas fomentando el talento emergente y la labor de los jóvenes creadores y a “Articular políticas y recursos de fomento, financiación, preservación y difusión de la creación escénica española”, si son debidamente cruzadas con una vocación internacionalizadora.

Si bien pudiera parecer que el actor central a nivel estatal en todo lo relacionado con la esfera cultural es el MECD, es necesario reconocer el liderazgo del MAEC en lo que se refiere a acción cultural exterior. Este es un ámbito que se entiende inserto en una política general de promoción exterior y de relaciones internacionales que es y debe ser dirigida por la cartera responsable de los Asuntos Exteriores; o, dicho de otro modo, que forma parte de la diplomacia cultural y, de forma más amplia, de la diplomacia pública. Ya que, “en rigor, toda acción cultural es política exterior” (Tamarón 2012: 173). Así, muchos analistas consideran que “la imagen exterior de un país es un elemento fundamental de la política exterior del mismo, debiendo ser asistida esencialmente por el responsable de dicha acción, el Ministerio de Asuntos Exteriores y

Cooperación (MAEC) y auspiciada por el resto de entidades y actores aledaños”; y que, en el ámbito concreto de la acción cultural exterior, la eficacia y la eficiencia de las políticas públicas demandan “centralizar, bajo el mismo paraguas del Ministerio de Asuntos Exteriores, a todas las instituciones que intervienen en la alimentación de la imagen de marca” (Prieto Gutiérrez 2013).

Por ese motivo, en 2009 se firmó un “Convenio por el que se establece la estrategia reforzada para la promoción de la cultura española en el exterior” entre el MECD y el MAEC, mediante el que se acordó, entre otras cosas, crear una comisión de trabajo conjunta encargada de elaborar un Plan Nacional de Acción Cultural Exterior (PACE) y se establecieron mecanismos para mejorar la coordinación interministerial. Tradicionalmente, la colaboración del MAEC en la difusión internacional de los espectáculos de las unidades de producción teatral dependientes del INAEM se materializa sobre todo a través de la red de Embajadas y Centros Culturales en el exterior, siendo habitual que cuando alguna de dichas unidades organiza una gira, la Embajada o Centro Cultural colaboren institucional y económicamente.

El necesario marco de coordinación entre los actores principales de la AGE en materia de proyección exterior e internacionalización de la cultura española cristaliza (al menos en potencia) en el mencionado PACE. Dicho instrumento de planificación establece líneas generales para el sector cultural en su conjunto, y no incorpora ninguna mención o previsión específica para el teatro o las artes escénicas en general. El PACE sí se detiene, en cambio, en la cuestión de los ejes de acción desde el punto de vista geográfico, estableciendo que “la acción exterior cultural de España deberá estar dirigida a aquellos países donde se concentran nuestros intereses de política exterior, siendo Europa y Estados Unidos, Iberoamérica y los países del Mediterráneo las zonas del mundo de mayor interés para nuestro país. Asimismo, la acción cultural deberá acompañar aquellos planes existentes para fomentar la presencia española en determinadas zonas del mundo donde nuestra presencia es menor”.

4.- LA TRAYECTORIA INTERNACIONAL DEL CDN

Durante sus seis primeros años de vida —en los que fue dirigido por Marsillach (1978-1979); el equipo formado por Núria Espert, J.L. Gómez y Ramón Tamayo (1979-1982); y J.L. Alonso (1982-1983)—, el CDN no llevó a cabo giras internacionales. Es con la llegada de Lluís Pasqual (1983-1989) cuando el CDN sale por primera vez al exterior, con cuatro espectáculos que suponen un hito en la internacionalización no sólo del Centro, sino del teatro español contemporáneo en general: *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, en coproducción con el Théâtre de l’Europe; *El*

público de Lorca, coproducida con el Piccolo Teatro di Milano y el Théâtre de l'Europe; *Los caminos de Federico*, coproducción con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires; y *Comedia sin título*. Es interesante la elección del texto de Valle como pieza señera de la dramaturgia española contemporánea y la de los textos menos habituales de Lorca, así como su tratamiento en las puestas en escena de Pasqual para proyectar al exterior una imagen alejada de tópicos y costumbrismos. "El Público ofrecía a los espectadores italianos y franceses una producción que se desviaba de los precedentes culturales y que cuestionaba la opinión popular asumida de Lorca visto como un dramaturgo folklórico (...). De la misma manera que con su producción posterior de *Comedia sin título*, también representada en Madrid y París, Pasqual promocionó la herencia cultural hispánica en el extranjero sin reducirla a un solo producto hegemónico" (Delgado, 2001: 398). Así, "Pasqual consiguió, en seis años, [...] el afianzamiento del CDN en el panorama internacional" (Cañizares, 2000: 312).

Sin embargo, tras esta incipiente y enérgica apuesta por la proyección exterior bajo la batuta de Pasqual (que cesaría como director del CDN para pasar a serlo del Odéon-Théâtre de l'Europe), se produce, sorprendentemente, un parón absoluto en la actividad internacional durante los mandatos de J.C. Plaza (1989-1994) y Amaya de Miguel (1994). El hecho de que Plaza se concentrara en reforzar la proyección "nacional" del CDN mediante la acogida de compañías privadas y un sistema de coproducciones; en la "voluntad de convertir la entidad pública en una especie de 'universidad especializada' (...) organizadora de talleres formativos destinados a los profesionales del teatro"; y en la apuesta por grandes montajes (Cañizares, 2000: 313), explica seguramente la escasa relevancia otorgada a las acciones destinadas a consolidar la presencia del CDN en el exterior (que hubieran permitido, quizás, rentabilizar los éxitos de su antecesor). Ello vino a juntarse, a mediados de los '90, con un periodo de recesión económica y una crisis generalizada del teatro público que, inevitablemente, incidió negativamente en la relevancia internacional de la programación de las unidades de producción del INAEM (como veremos más adelante, también la presencia en el exterior de la CNTC quedará prácticamente anulada durante esos años).

La actividad exterior del CDN se retomará en la última temporada de Isabel Navarro (1994-1996) con *Haciendo Lorca* (1996), de la mano, precisamente, de Pasqual, y nuevamente gracias a una coproducción con el Odéon. Más adelante, con la llegada de J.C. Pérez de la Fuente (1996-2004) a la dirección del CDN, cuatro espectáculos firmados por el propio Pérez de la Fuente saldrán al exterior: *San Juan* de Max Aub (1998) se representó en la Expo de Lisboa; *La fundación* de Buero (1999) viajó a Buenos Aires; *El cementerio de automóviles* de Arrabal pudo verse en

Portugal en 2001 y *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (2002), del mismo autor, hizo temporada en París.

En 1999 el CDN ingresa, en representación de España y junto al Teatre Nacional de Catalunya y el Centro Andaluz de Teatro, en la Convención Teatral Europea, la primera de las redes de teatros europea, fundada en 1988 y que, en el momento de la entrada española, aglutinaba a 32 teatros de 17 países. La Convención nace como "el primer intento de abordar un teatro europeo que supere las identidades nacionales y cree un espacio cultural común, en el que el respeto, el conocimiento mutuo y el intercambio sean el punto fundamental de unión" (Barcenilla 2002:195). Pérez de la Fuente diría: "Estamos viviendo la construcción europea desde el punto de vista político y económico, pero corremos el riesgo de que la cultura se quede fuera. Queremos contribuir a que esto no sea así" (Pérez de la Fuente, en Muñoz-Rojas, 1999). Sin embargo, la incorporación a la Convención no se tradujo de forma efectiva en la presencia de las producciones del Centro en las programaciones de los teatros miembros ni en su participación en los festivales organizados por la Convención, a pesar de que en la fecha del anuncio oficial del ingreso Pérez de la Fuente expresara su intención, no sólo de formar parte de estos, sino de que la cita de 2001 se celebrara en Madrid (Muñoz-Rojas, 1999). España no forma ya parte de la Convención, aunque esta sigue activa y cuenta con 40 teatros miembros procedentes de 23 países.

La llegada de Gerardo Vera (2004-2011) a la dirección abre una nueva etapa en la que la presencia del CDN en el exterior es continuada. Trece producciones en seis temporadas giran internacionalmente. El primer montaje que Vera firma como director artístico, las *Divinas Palabras* de Valle-Inclán en versión de Juan Mayorga, formó parte del Lincoln Center Festival de Nueva York en julio de 2007, respondiendo a la invitación del festival, que se proponía descubrir el teatro en español al público norteamericano. Durante este periodo, el CDN colabora en dos ocasiones con La Fura dels Baus, aliándose con una compañía cuya trayectoria está marcada por el éxito internacional. La primera de estas colaboraciones, *La metamorfosis* de Kafka (2006), abrió la temporada 2006-2007 del Teatro María Guerrero tras ser estrenada en Japón; la segunda, *Boris Godunov* (2008), había ya pasado por Italia, Alemania y Holanda, antes de verse en el María Guerrero en septiembre de 2008.

El modelo habitual que posibilita las giras internacionales a lo largo del mandato de Vera es la coproducción con otros centros o festivales internacionales y/o compañías privadas, lo que quizá favorezca una gestión más eficaz de las giras, tanto nacionales como internacionales, al margen de la estructura institucional del Centro. Los espectáculos coproducidos y con presencia en el exterior durante este periodo son numerosos. *La paz perpetua* de Juan Mayorga con dirección de J. L.

Gómez y producida con la colaboración del Teatro de La Abadía, viaja a Rumanía en 2008. El *Don Carlos* de Schiller dirigido por Calixto Bieito (2009) formó parte de las Jornadas Internacionales Schiller en el Teatro Nacional de Mannheim. En dos ocasiones colabora el CDN con el Festival Chejov de Moscú: la primera con un *Platonov* (2009), la segunda con la creación de Comediants sobre *Perséfone* (2011), que se estrenó en Moscú en verano de 2011, en el marco del Año Dual España-Rusia. También en sucesivas ediciones del Festival de Teatro de Nápoles está presente el CDN: en 2010 con *El avaro* de Molière, y en 2011 con *Yo, el heredero*, de Eduardo de Filippo, que además formó parte de la programación del Festival de Teatro Iberoamericano de Bogotá en 2012. En ambas ocasiones los espectáculos son producto de la colaboración del CDN con empresas privadas: la del actor Juan Luis Galiardo y la del escenógrafo Andrea D'odorico respectivamente. En 2010 *Sí, pero no lo soy* de Alfredo Sanzol, también en coproducción con su compañía Producciones del Callao, formó parte de la programación del Festival Internacional de las Artes de San José de Costa Rica. *Gólgota Picnic* (2011) supuso el primer estreno en un teatro público español de un texto de Rodrigo García. El espectáculo, una coproducción con el Festival de Otoño de París y el Théâtre Garonne de Toulouse, llegó a ambas ciudades en otoño del 2011 tras su estreno absoluto en Madrid. Dentro de la última temporada de Vera en el CDN, el espectáculo *Pendiente de voto* se pudo ver en el Festival Hybrides de Montpellier inmediatamente después de su estreno en Madrid, además de en México, Brasil, Eslovenia, Italia, Francia, Países Bajos, Irlanda y Corea. Y, de nuevo, una producción dirigida por Bieito, *Forests* (sobre textos de Shakespeare), tuvo recorrido internacional (Birmingham, Amsterdam y Londres) antes y después de su estreno en el Teatro Valle-Inclán.

Las grandes figuras de la actividad en el exterior del CDN durante estos años fueron compañías como Els Comediants o La Fura¹ y directores como Bieito o García. Resulta evidente, pues, que la estrategia de internacionalización desplegada por Vera descansó esencialmente en asociar al CDN con nombres de directores o compañías que contaban con una presencia suficientemente deslumbrante como para dar el salto al exterior² o que ya formaban parte del circuito internacional, capitalizando así el atractivo o la trayectoria de esos actores en beneficio del Centro.

En las dos temporadas diseñadas por Ernesto Caballero desde que asumió la dirección del Centro en enero de 2012 hasta el final del periodo elegido para este estudio, la coproducción con compañías privadas españolas fue la principal estrategia que permitió que algunos

¹ "Junto a Comediants (...), la imagen del teatro español en el mundo siguió yendo de la mano de otros dos grupos de dramaturgia no verbal: La Fura dels Baus y Sémola" (Sánchez y Saz, 2007: 614).

² "García, Bieito y Rigola son tres de los directores más innovadores que trabajan actualmente y que han conseguido incluir a España dentro de los escenarios europeos" (Delgado, 2007: 636).

espectáculos — *Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes; *La rendición*, de Toni Bentley; y *La Copla Negra*, de Antonio Álamo—, generalmente de medio o pequeño formato, salieran al exterior.

5.- LA TRAYECTORIA INTERNACIONAL DE LA CNTC

Desde la fundación en 1986 de la Compañía, los espectáculos que giraron fueron: *El médico de su honra* (1986), *Los locos de Valencia* de Lope de Vega (1986); *Antes que todo es mi dama* de Calderón de la Barca (1987); *La Celestina* (1988); *El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)* de Tirso (1988); *El alcalde de Zalamea* (1988); *El vergonzoso en palacio* (1989); *La dama duende* (1990); *El caballero de Olmedo* (1990); *El desdén con el desdén*, de Moreto (1991); *La gran sultana*, de Cervantes (1992); otra vez *La dama duende* (2000); *La vida es sueño* (2000); *El castigo sin venganza* (2005); *Viaje del Parnaso* (2005); *Amar después de la muerte*, de Calderón (2005); la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente (2006); *Don Gil de las calzas verdes* (2006); *Las bizarrías de Belisa* (2007) y *La Estrella de Sevilla*, de Lope (2009); *El alcalde de Zalamea* (2010); y de nuevo *La vida es sueño* (2012). Según esto, 22 de las 71 producciones de la Compañía han girado internacionalmente entre 1986 y 2013. El autor más representado en el exterior es Calderón, seguido por Lope y Tirso³, y desde el punto de vista geográfico, resulta clara la preeminencia de la escena hispanoamericana, por un lado (10 montajes en Argentina, casi todos en Buenos Aires; 5 en México, 3 en Uruguay, 3 en Chile, 3 en Colombia...), y en menor medida europea, con especial concentración en Reino Unido, Italia y Portugal.

Lo más reseñable desde el punto de vista de la proyección internacional sería el parón absoluto de giras entre 1993 y 2000, por un lado, y entre 2000 y 2005, por otro. Es decir: con la excepción de *La dama duende* y *La vida es sueño*, ambas de 2000, no se llevó ningún montaje al exterior entre 1992 y 2005. Trece años, pues, de casi absoluta desaparición de la CNTC de la escena teatral internacional.

Si analizamos estos datos en relación con los sucesivos directores de la Compañía, se observa un primer periodo de expansión bajo el mandato inaugural de Marsillach (1986-1989), con 7 espectáculos girados internacionalmente, seguido por un periodo de franca y progresiva disminución del peso internacional de la Compañía: tres montajes durante el primer mandato de Rafael Pérez Sierra (1989-1991), uno durante el regreso a la CNTC de Marsillach (1992-1996) y ninguno durante la segunda etapa de Pérez Sierra (1997-1999). La transición de

³ Sobre la recepción de los autores de la dramaturgia áurea española en el exterior, cf. Huerta Calvo (2008).

los 90 a principios de los 2000, bajo la dirección de Andrés Amorós (1999-2000) y J.L. Alonso de Santos (2000-2004), cuenta con la excepción de los dos espectáculos de Calderón ya citados. Será solo con el nombramiento de Eduardo Vasco al frente de la Compañía (2004-2011) cuando la CNTC recupere con pleno vigor su ambición internacional y presencia continuada en el exterior.

En el caso de Marsillach, resulta significativo que el montaje inaugural de la Compañía se estrenara no en lo que sería su sede madrileña del Teatro de la Comedia, sino en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. De hecho, en el momento de la creación de la Compañía, aún no estaba claro dónde residiría la Compañía en Madrid, pero sí que "se celebraba una muestra de teatro español en Buenos Aires y que la ocasión parecía óptima para estrenar allí el primer espectáculo" (Marsillach, 1998: 448). Esto no sólo significó una apuesta clara por estar presente en escenarios internacionales desde el acto fundacional del proyecto, sino también la primera piedra de una relación duradera tanto con el país⁴ como con la institución. Otra de las apuestas reiteradas de Marsillach fue México (Hormigón, 2003: 183-184), línea de trabajo que ramificará profusamente a lo largo de la historia de la CNTC (por ejemplo, mediante la participación española en el Festival Cervantino de Guanajuato).

Eduardo Vasco, por su parte, manifestó en repetidas ocasiones que una de las líneas de fuerza de su programa de trabajo era recuperar la presencia internacional de la CNTC (Vasco 2006: 16). Vasco dio especial relevancia a establecer y consolidar lazos con Uruguay (especialmente, a través del Teatro Solís de Montevideo), país en el que vivió exiliada Margarita Xirgu y por el que giró el igualmente legendario Rivas Cherif. El (re)establecimiento de este puente bajo la batuta de Vasco gozó de un amplio interés y éxito de crítica en Uruguay, como pone de relieve la concesión del Premio Florencio al mejor espectáculo teatral extranjero a *El alcalde de Zalamea*.

6.- CONCLUSIONES

En un mundo interdependiente, resulta cada vez más evidente la importancia de ser capaz de construir y proyectar una imagen país relevante, de acompañar la internacionalización de las compañías y empresas privadas y de facilitar el contacto y los intercambios entre sociedades civiles más allá de las fronteras. En este contexto, instituciones como el CDN y la CNTC, llamados a desempeñar un papel

⁴ Para celebrar su 25º aniversario, la CNTC decidió llevar al Teatro Municipal General San Martín el primer espectáculo dirigido por H. Pimenta desde su nombramiento como directora de la CNTC, *La vida es sueño*. Una de las piezas clave de la relación de la Compañía (y del CDN) con la capital argentina ha sido siempre el citado Teatro (actualmente parte del Complejo Teatral de Buenos Aires): desde 1987 existen flujos de intercambio que incluyeron coproducciones que dieron lugar a espectáculos dirigidos por Pasqual (CDN) y Marsillach (CNTC) y que llegan hasta la actualidad, como demuestra "Laboratorio América", en el que se enmarca la producción *Los áspides de Cleopatra*, representada en Buenos Aires de septiembre a diciembre de 2013.

central en la producción teatral pública y en la difusión y promoción de las artes escénicas, deberían tener un peso específico en la acción cultural exterior del Estado. Por tanto, es fundamental plantear la pregunta de si estas unidades han sido, son y pueden seguir siendo "buques insignia" de la política cultural internacional de España.

A lo largo del estudio, se ha puesto de manifiesto la existencia de una pluralidad de actores públicos con competencias en la acción cultural exterior, con distintos mandatos y capacidades y distintas ubicaciones en el seno de la AGE. Se plantea, por tanto, en primer lugar, la cuestión del papel del CDN y la CNTC en el marco de ese tejido, y la eficacia y eficiencia de su actividad en ese panorama diverso, especialmente en un contexto de recursos escasos.

Los centros de creación del INAEM son organismos bastante autónomos que gestionan directamente sus programaciones y presupuestos, deciden qué producciones desean girar en el extranjero y organizan su salida al exterior. Esta realidad, en principio deseable, implica que tanto el CDN como la CNTC han fijado sus criterios de internacionalización atendiendo, en general, más al impulso personal de sus sucesivos directores artísticos, al interés suscitado por determinadas producciones, o a responder a invitaciones o atender eventos puntuales, que a poner en práctica directrices estratégicas a medio y largo plazo. De ese modo, parece que a menudo la actividad exterior de las unidades no acaba de responder de manera alineada y coherente a los grandes planes y estrategias en materia de acción cultural exterior. En ese sentido, parece que el valor positivo que encierra la autonomía artística de estos centros ha podido tener a lo largo de su historia efectos distorsionadores sobre el aterrizaje real de las líneas de proyección exterior en la programación internacional. Al mismo tiempo, quizás las unidades de producción no siempre han contado con un impulso contundente desde las instancias más elevadas en el sentido de entender y promover la producción teatral pública como un vehículo de política exterior de primer orden.

Son varios los autores que han señalado que "el problema de la imagen-país española es la falta de planificación, estrategia y coordinación en los niveles más altos" (Melgar, 2010: 118). España cuenta con un modelo de "institucionalización difusa" de su diplomacia pública (y también, más concretamente, de su diplomacia cultural), con una considerable proliferación de actores públicos y privados. Por ello, la coherencia entre todos los niveles de actuación, tanto horizontal como vertical, adquiere en el caso español una importancia crucial. Desde ese punto de vista, podría ser positivo no sólo mantener o consolidar la existencia de grupos de trabajo o foros interministeriales en materia de acción cultural exterior, que permiten avanzar en la definición de una visión común

consensuada y compartida por todos los actores culturales públicos, sino también abundar en formas de colaboración concretas y continuadas.

Ese mandato general y esa práctica cotidiana deberían ser asumidos hasta sus últimas consecuencias por las unidades de producción del INAEM, dada su doble condición de centros de creación artística, por un lado, y de órganos de ejecución de la política cultural, por otro. Ello, probablemente, tenga implicaciones en dimensiones distintas, que incluirían tanto elementos logísticos como cuestiones de concepción del papel de los actores culturales públicos en un mundo globalizado. En ese sentido, quizás serían necesarios, en primer lugar, cambios en unas estructuras que prácticamente no han experimentado modificaciones de relevancia desde su creación, a pesar de un entorno cambiante y de la aceleración en las mutaciones de las coyunturas en las que estos organismos llevan a cabo su actividad.

Así, por ejemplo, la necesidad de hacer más y mejor en el exterior con presupuestos y recursos humanos más reducidos podría requerir una transformación hacia estructuras más flexibles y dinámicas, capaces de salir de sus sedes permanentes para desplazarse internacionalmente a un coste asumible, desplegar giras económicamente sostenibles y adaptarse a espacios diversos, con el fin de llegar a públicos cada vez más amplios. Otra posibilidad, ya explorada de un modo u otro por ambas unidades de forma puntual, sería establecer estrategias de coproducción que facilitaran la distribución de espectáculos con sello propio sin necesidad de trasladar sistemáticamente equipos completos; bien con compañías privadas españolas, bien con centros de producción o festivales extranjeros, públicos o privados. El actual Plan Director del CDN, por ejemplo, recoge expresamente el objetivo específico de "establecer una cuidada política de coproducciones" dentro del objetivo general de "aplicación de criterios de eficacia, eficiencia y sostenibilidad que garanticen el mantenimiento financiero" del Centro. Se trata, en cualquier caso, de una formulación muy general que, sin embargo, debería ocupar un papel destacado en la reflexión sobre las nuevas dinámicas de trabajo de las unidades de producción.

Igualmente, cabría plantear la necesidad de repensar las estrategias de proyección y comunicación, haciendo un uso innovador de las posibilidades que ofrecen las tecnologías para llevar a cabo iniciativas de gran alcance con costes reducidos. El programa "Ficción sonora", desarrollado recientemente en el CDN, o la propuesta "Such Tweet Sorrow" de la Royal Shakespeare Company, serían buenas muestras de esta necesaria reformulación de lo que significa presencia en el exterior. En ese sentido, y retomando las orientaciones recogidas en el Plan Director 2012-2016 del CDN, las dos líneas de actuación establecidas en el marco del objetivo de incorporación de las tecnologías de la

información y de la comunicación a los procesos creativos y de gestión ("Llevar a cabo una política de difusión y comunicación pública de las actividades del CDN a través de las redes sociales" e "Impulsar la publicación digital y los dispositivos móviles para la descarga de programas de mano y material informativo") resultan, a nuestro entender, insuficientes.

En cuanto al elemento filosófico, probablemente tanto las direcciones como los equipos del CDN y la CNTC podrían avanzar en la asunción de la naturaleza del artista como "diplomático cultural" (Channick, 2005). En el caso específico de los centros artísticos públicos, no se trataría sólo de una condición intrínseca, sino también de una responsabilidad que, para tener impacto real, debe alinearse, como hemos reiterado, con los objetivos estratégicos compartidos por el conjunto de la Administración. Asumir esa responsabilidad implica, por un lado, confiar plenamente en la calidad de la creación teatral pública y en la importancia del patrimonio cultural español, así como en el interés que estos generan o podrían generar en el exterior si llegaran de forma efectiva a nuevos públicos extranjeros. Por otro, exige de las unidades de producción la conciencia de formar parte de un entramado institucional único al servicio de una serie de líneas compartidas.

Si es cierto que "las competencias de los gestores culturales, ante la perspectiva de su dimensión internacional, han de incorporar nuevos contenidos para una adecuación a las necesidades" de un mundo globalizado (Martinell, 2010: 91), resulta fundamental que los gestores culturales se visualicen como parte de un panorama internacional en el que, *de facto*, ya se encuentran inmersos. Desde ese punto de vista, sobresale, como excepción, la figura de Pasqual, de amplio recorrido internacional y vocación claramente europea y que situó, sin duda, en el mapa de la creación teatral internacional el sello del CDN (y, asociada a este, la dramaturgia española del siglo XX).

Para que el potencial del teatro como producto simbólico se traduzca en impactos positivos de forma duradera en la fortaleza de las relaciones internacionales y contribuya a ampliar o consolidar una influencia real de la cultura española en el exterior es necesaria una acción consciente y sistemática. Y es ahí donde resulta fundamental la constancia y un compromiso sostenido en el tiempo, más allá de las voluntades individuales y de las personalidades artísticas de las sucesivas direcciones de las unidades.

Dicha estabilidad debería reflejarse también en la apuesta por la creación y consolidación de circuitos, que trascendieran las lógicas de eventos puntuales y aislados y se orientaran más bien hacia la creación de nuevos públicos en el extranjero. Se trataría, en fin, de que programadores y/o

espectadores en el exterior puedan reconocer (y en el mejor de los casos, demandar) el sello propio de la unidad productora y por tanto, en última instancia, identificar y valorar una marca país gracias al prestigio de la institución cultural.

En cierta manera esto ya ha sido logrado, en determinadas épocas y en determinados lugares, por la CNTC, que ha sabido estimular entre determinados públicos de Iberoamérica el aprecio por el teatro clásico español y por las producciones de la Compañía. Asimismo, el actual Plan Director 2012-2016 del CDN parece haber establecido líneas de acción prioritarias en la línea adecuada para reforzar la vocación internacionalizadora de la institución, al menos desde la visión estratégica.

La conveniencia de establecer programas de giras que canalicen relaciones estables y duraderas no debe significar, necesariamente, limitarse a trabajar en aquellos países con los que existen relaciones culturales históricamente fuertes y olvidar mercados o sociedades cuyo interés estratégico se ha manifestado más recientemente. "Consolidar el conocimiento de la realidad de España será con seguridad el primer objetivo de cualquier ejercicio de diplomacia. Esta tarea tendrá unos condicionantes en los países con los que mantenemos unos vínculos más estrechos y otros en aquellos que no han estado tradicionalmente en nuestras áreas de influencia" (Otegui, 2010: 54).

En ese sentido, surge claramente la conveniencia de que el refuerzo del carácter estratégico de la programación internacional del CDN y la CNTC tuviera también una dimensión geográfica. "Una mirada a las actuaciones de la diplomacia cultural de nuestros homólogos refleja como regiones prioritarias Oriente Medio y Oriente Próximo, Brasil y Asia, primordialmente el Sudeste Asiático, China y la India" (Prieto Gutiérrez, 2013). España sigue excesivamente anclada en la comodidad de las relaciones con el público de habla hispana en América Latina, aunque algunas instituciones traten de reforzar puntualmente los vínculos con otros países de especial importancia; por ejemplo, con ocasión de los Años Duales: España-Rusia (2011), España-Japón (2013-2014)... Sin embargo, no parece otorgarse todavía la suficiente importancia a la puesta en marcha de auténticos planes de "desembarco" planificado en países emergentes, que permitan el establecimiento de cauces y la creación de ventanas de oportunidad para los actores teatrales, tanto públicos como privados, en entornos a los que difícilmente estos podrán llegar de una forma más o menos continuada sin un apoyo inicial de las instituciones públicas.

Es innegable la dificultad que entraña para una institución tener que dar respuesta simultáneamente a tareas de tanta magnitud como garantizar

el acceso de la sociedad española a la cultura teatral y ser responsable de la difusión del teatro tanto en España como en el extranjero. Sin embargo, hoy en día, apostar decididamente por la internacionalización no consiste ya sólo en incrementar la influencia de un país como actor global o mejorar su imagen o su marca en el exterior. En una situación como la actual, priorizar la proyección exterior parece incluso condición necesaria para el desarrollo de las artes escénicas (como industria cultural) también dentro del país. Por si ello no fuera suficiente, estamos firmemente convencidos de que, a la búsqueda de la sostenibilidad económica y financiera, se suma en el siglo XXI, para instituciones como el CDN y la CNTC, la necesidad de ser una voz que se dirija, desde una tradición cultural y un panorama creativo sólido y dinámico, al mayor número de interlocutores posibles en el marco de una ciudadanía y un público crecientemente globalizados.

7.- BIBLIOGRAFÍA

BARCENILLA, M.C., 2002. Convención teatral. ¿Hacia un teatro europeo?, *Rilce*, **18**(2), pp. 195-205.

CAÑIZARES, N., 2000. *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

CHANNICK, Joan, 2005. The artist as cultural diplomat, *American Theater Magazine* (mayo-junio). Disponible en <https://www.tcg.org/publications/at/mayjune05/exec.cfm>

DELGADO, María, 2001. Los Lorcas desconocidos de Lluís Pasqual, *Teatro*, 13-14, pp. 387-406.

DELGADO, María, 2007. Las artes escénicas en España, 1991-2006. En: *Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*. Madrid: Instituto Cervantes.

HORMIGÓN, Juan Antonio, 2003. *Un teatro necesario. Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*. Madrid: ADE.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), 2008. *Clásicos sin fronteras*. Madrid: CNTC.

MARSILLACH, Adolfo, 1998. *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.

MARTINELL, Alfons, 2010. Competencias en la gestión cultural ante nuevos contextos de internacionalización. *Contrastes*, 57, pp. 87-93.

MELGAR VALERO, Luis, 2010. *Diplomacia pública: la gestión de la imagen-país. El modelo español*. Madrid: MAEC.

MUÑOZ-ROJAS, Ritama, 1999. El teatro público español ingresa en una red europea. *El País*, 22 de junio.

OTEGUI, Rosario, 2010. 40 millones de embajadores. *Contrastes*, 57, pp. 49-57.

PRIETO GUTIÉRREZ, J. J., 2013. La acción cultural exterior de España a través del Instituto Cervantes, *OIE* 14/2013. Disponible en: <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/2aaa7a0040b25d778769ffec8076bdb2/OIE14-2013-La-accion-cultural-exterior-Espana-Instituto-Cervantes.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=2aaa7a0040b25d778769ffec8076bdb2>

SÁNCHEZ SANZ, Á. M., 1998. *XX años del Centro Dramático Nacional*. Madrid: CDN.

SÁNCHEZ, J. A., y SAZ, I. 2007. Informe sobre la incidencia de la creación escénica española en el exterior: 1990-2005. En: *Enciclopedia del español en el mundo*. Madrid: Instituto Cervantes.

TAMARÓN, Marqués de, 2012. La acción cultural exterior de España. En: *Retos de nuestra acción exterior: Diplomacia Pública y Marca España*. Madrid: Escuela Diplomática.

VASCO, Eduardo, 2006. El viaje de los clásicos. En: *20 años en escena. 1986-2006*. Madrid: CNTC.

ZUBIETA, M., 2012. *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*. Madrid: CNTC.