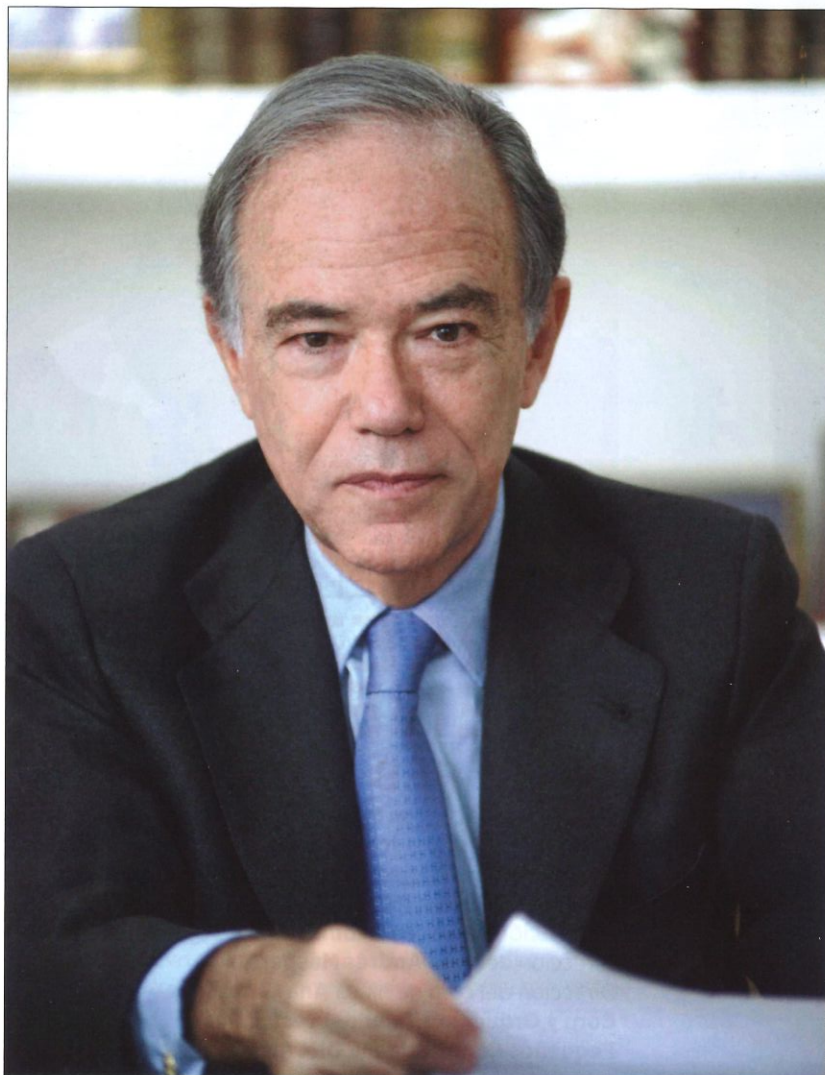


Gregorio Marañón: “Un proyecto artístico de excelencia tiene que asumir riesgos”



Javier del Real

Hace exactamente diez años que Gregorio Marañón y Bertrán de Lis (Madrid, 1942) asumió la presidencia del Patronato del Teatro Real. Acuñó entonces un nuevo modelo institucional basado en la autonomía y la estabilidad, a salvo de injerencias políticas y con una mayor presencia de patrocinio privado. A falta de una Ley de Mecenazgo y tras la política de austeridad aplicada en los años de la crisis, el Teatro Real celebra esta temporada el vigésimo aniversario desde su reapertura y el bicentenario de su creación con las cuentas saneadas y una programación que pone el acento en la novedad con una serie de coproducciones con los grandes coliseos internacionales.

Benjamín G. Rosado

¿Qué balance hace de los 20 años de gestión desde la reapertura del Teatro Real?

El Teatro Real, tras haber estado cerrado 75 años como teatro de ópera, ha pasado a ser reconocido en estas dos décadas como una de las principales instituciones españolas, y la primera en el ámbito de las artes escénicas y musicales. Este posicionamiento como la ópera nacional de referencia en España se ha conseguido, con el esfuerzo de todos, en dos etapas claramente diferenciadas. En los primeros diez años, el Teatro Real tuvo seis presidentes, que fueron los correspondientes ministros de Cultura, quienes, a su vez, nombraron a sus respectivos equipos. En diciembre de 2007, César Antonio Molina decidió dotar al Teatro Real de unos nuevos estatutos con el fin de permitirle contar con una gestión estable y profesionalizada. En esta última década, en la que se ha tenido que responder al reto adicional de la crisis económica de la que ha salido reforzado, el Teatro Real ha

tenido un solo presidente, y no ha habido cambios en el equipo directivo por razones políticas. Desde hace cinco años, el director general es Ignacio García-Belenguer, que está llevando a cabo una extraordinaria labor.

¿Cuáles fueron los objetivos que se marcó cuando asumió el cargo?

En mi primera intervención como presidente ante el Patronato, en enero de 2008, dije que me disponía a impulsar la vida institucional de nuestra Fundación y la participación del Patronato y de su Comisión Ejecutiva en su gobierno. El Patronato —añadí— debía aprobar la programación de las distintas temporadas, lo que nunca se había hecho antes, y conocer las líneas maestras que las sustentan. Además, los órganos de gobierno debían asumir un mayor contenido estratégico, controlar la gestión y propiciar la búsqueda del mecenazgo. En aquella ocasión dije también que tenía el propósito de dar cumplimiento inmediato a la constitución de un consejo asesor, como figuraba en los estatutos

tos fundacionales. Y concluía afirmando que con el cambio se pretendía que el Teatro Real gozase de una verdadera autonomía, y que, consecuentemente, la estabilidad de su gestión quedase al margen de las circunstancias políticas. Los órganos de gobierno de la Fundación tenían, a partir de ese momento, que tomar por sí mismos las decisiones que concernían a la institución. La primera resistencia a este cambio me la plantearon el director artístico y el director musical, quienes me comunicaron su decisión de dimitir si el consejo asesor se constituía. Aplacé, por tanto, la decisión, pues no deseaba iniciar mi mandato con esta crisis, aunque, ciertamente, no comprendí su posición. Hoy puedo decir que todos aquellos objetivos se han cumplido y

“El principal reto que tenemos por delante es cómo seguir creciendo con las limitaciones de nuestro propio espacio, esto es, una sala de únicamente 1.750 localidades, que hoy no tiene una sola fecha sin ocupar”

que contamos con un extraordinario consejo asesor, presidido por Mario Vargas Llosa, del que forman parte, entre otros, los principales responsables de las más relevantes instituciones culturales de Madrid.

El bicentenario es una oportunidad única para potenciar y consolidar la identidad como institución cultural de primer orden. ¿Cuáles son hoy los retos y compromisos de cara al futuro?

El principal reto que tenemos por delante es cómo seguir creciendo con las limitaciones de nuestro propio espacio, esto es, una sala de únicamente 1.750 localidades, que hoy no tiene una sola fecha sin ocupar. Entre las distintas respuestas que estamos desarrollando, figura también, por supuesto, la tecnológica, que nos permite que las imágenes de nuestras representaciones lleguen, en tiempo real, a millones de espectadores.

¿Cuál es la situación económica actual del Teatro Real?

El Teatro Real, que no ha recibido en los últimos diez años ninguna ayuda extraordinaria por razón de la crisis, tiene un balance totalmente saneado, sin una sola deuda. Su presupuesto supera los 50 millones de euros y se financia en un 47% con las actividades propias del Teatro Real, en un 27% por las aportaciones públicas y en un 26% por el patrocinio privado. Desde hace tres años las cuentas de cada ejercicio son positivas.

¿Cuál diría que han sido las claves del éxito de la institución como referente mundial del llamado “modelo mixto”?

El Teatro Real es una institución pública que ha incorporado a la sociedad civil a su proyecto. En efecto, los patrocinadores son mucho más que unos generosos contribuyentes económicos. Les hemos incorporado a la gobernanza corporativa de la institución y, por supuesto, procuramos que sus aportaciones tengan el correspondiente retorno.

¿Es el incentivo fiscal derivado del “acontecimiento de excepcional interés público” del bicentenario un parche a la Ley de Mecenazgo?

La Ley de Mecenazgo constituye una asignatura pendiente para poder equipararnos, en este ámbito, con los países de nuestro entorno. Ojalá la mejoría económica permita contar con esta ley, que el Ministerio de Cultura apoya decididamente. Aunque ciertamente la normativa que regula los acontecimientos de excepcional interés público promueve el mecenazgo, lo hace de manera circunstancial y por un plazo de tiempo muy limitado. En modo alguno se trata de una disposición equiparable a una Ley de Mecenazgo, que será fundamental en el futuro.

¿Cuál es el mejor antídoto contra las injerencias políticas derivadas de las aportaciones públicas?

Estoy convencido de que las principales instituciones culturales públicas deben disponer de unos estatutos que permitan esa gestión estable y profesionalizada a la que antes me he referido. Además de este ámbito estatutario, la independencia muchas veces depende de la personalidad de quienes estén al frente de estas instituciones. Y, por supuesto, una cosa son las injerencias, que son por definición indeseables, y otra el ejercicio de las responsabilidades que correspondan a los organismos públicos de quienes dependan estas instituciones culturales.

Hay quien opina que la ópera es, por naturaleza, deficitaria. ¿Está de acuerdo?

Un teatro de ópera no debe ser estructuralmente deficitario, por definición. Otra cosa es que el elevado coste de una ópera de calidad requiera patrocinio público y privado.

El Teatro Real aplicó medidas de austeridad durante la crisis, lo que provocó movilizaciones

internas que casi acaban en huelga. ¿Cuál es hoy el ambiente de trabajo de puertas para adentro?

La plantilla del Teatro Real y sus representantes sindicales han demostrado durante la crisis un ejemplar sentido de la lealtad institucional. Es más, hace un año, en la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados, leí una comunicación sindical en la que definían las relaciones laborales en el Teatro Real como un modelo de buenas prácticas. Ciertamente, ha habido momentos de tensión, como no podía ser menos cuando la crisis ha obligado a hacer un importante ajuste, pero el hecho de que en estos últimos años no haya habido un sólo día de huelga es lo verdaderamente significativo.

¿Qué opinión le merecen los casos de corrupción del Palau de Barcelona y la Ópera de Valencia?

Conozco lo que he leído en los medios de comunicación, pero tengo por costumbre no opinar sobre los problemas internos de otras instituciones.

¿Tienen las óperas de Barcelona y Valencia motivos para sentirse desfavorecidas por las aportaciones del estado?

Si es en términos comparativos, ciertamente no, porque estamos refiriéndonos a realidades institucionales muy distintas. La decisión de reabrir el Teatro Real fue del Estado, que asumió entonces estatutariamente la mayor parte de sus aportaciones públicas, y, consecuentemente, es quien propone el nombre de su presidente y elige a la mayoría de sus patronos. En este sentido, se puede afirmar que somos una institución del Estado, con todo lo que eso implica. Dicho esto, conviene añadir, en relación por ejemplo con el Liceu, que este recibe casi el doble de aportaciones públicas.

¿Qué efectos ha tenido en la gestión del teatro la transición de la Dirección Artística de Gérard Mortier a Joan Matabosch?

En el proyecto que presentó Joan Matabosch antes de ser nombrado se mantenía una línea de continuidad con la labor realizada por Gérard Mortier, con algunas modificaciones significativas como todo lo referido a las voces, en lo que la posición de Matabosch es mucho más abierta. Matabosch también ha considerado oportuno nombrar un director musical (Ivor Bolton) y, por supuesto, está dejando su impronta personal en el ámbito artístico con gran acierto.

¿Cómo descubrió la famosa piedra del nuevo teatro de ópera en el lugar que había ocupado el Teatro de los Caños del Peral?

La encontré donde estaba, esto es, en los archivos históricos. Conocemos, en efecto, la fecha de inicio de las obras de construcción del Teatro Real, que durarían más de tres décadas. La primera piedra la tenemos localizada pero no conviene removerla por la estabilidad del edificio. En 1817 Fernando VII ordenó la remodelación de la Plaza de Orien-

te y el diseño de un teatro de la ópera en el mismo solar en el que hasta hacía apenas un año se había ubicado el popular Teatro de los Caños del Peral. El monarca impulsaba así la construcción de un coliseo lírico que pudiera equipararse con los mejores de Europa. El 23 de abril de 1818 tuvo lugar la colocación de la primera piedra del teatro, pero problemas de carácter técnico y económico provocaron sucesivas y largas suspensiones a lo largo de los años 20 y 30 del siglo XIX. El proyecto toma cuerpo en 1850 tras 32 años de obras y 42 millones de reales de vellón invertidos, fecha de la inauguración del Teatro Real.

Se han disparado las coproducciones con teatros de ópera de Europa y de América. ¿Cuál es el peso internacional del Teatro Real en la actualidad?

El Teatro Real ha alcanzado una proyección internacional muy superior a la de su propia entidad presupuestaria, y coproduce en términos de igualdad con las principales óperas europeas como, por ejemplo, con la Ópera de París, el Covent Garden de Londres, la Monnaie de Bruselas o el Teatro de la Ópera de Ámsterdam, entre otros muchos. Esto se logra gracias al prestigio del propio teatro y de su extraordinario equipo directivo.

¿Cuál es la esperanza de vida de media las producciones propias?

La explotación de producciones propias mediante venta o alquiler reporta anualmente a la institución una rentabilidad significativa. Los ingresos obtenidos en concepto de alquileres de producciones propias en 2016 ascendieron a 200.000 euros. No obstante, el modelo actual tiende a la intensificación de las coproducciones a través de acuerdos estables con las principales casas de ópera del mundo. Sin duda estos acuerdos, además de las evidentes ventajas en lo que se refiere a calidad de las producciones y a los costes de producción, permiten una proyección internacional más directa de la marca Teatro Real.

¿En el espejo de qué otros grandes teatros se mira esa marca?

El Teatro Real, por su larga historia y por su realidad actual, no precisa encontrar un referente, pero, ciertamente, estamos aprendiendo permanentemente, en muchos ámbitos, de las experiencias de otros teatros.

¿Siguen faltando puentes transatlánticos, especialmente con los teatros de América Latina?

Estamos trabajando muchísimo en este ámbito, y recientemente, Ignacio García-Belenguer ha pasado a formar parte de la Junta Directiva de OLA, que es la organización en la que se agrupan las principales óperas latinoamericanas. También en las salas de cine México y otros países se está emitiendo nuestras óperas. Y, por supuesto, estamos estudiando otros proyectos de coproducción con las principales óperas americanas.

Los excelentes índices de ocupación contrastan con las "espantadas" del público durante los estrenos de algunos títulos. ¿Cuánto ha cambiado el público en este tiempo?

Recuerdo el correo electrónico que me escribió Rafael Moneo cuando asistió a una de las representaciones de *Moisés y Aarón*. Elogiaba al público del Teatro Real que llenaba la sala y que aplaudía con entusiasmo la obra de Schoenberg, y se asombraba de la reciente evolución de este público, comparándolo muy favorablemente con el de otras grandes óperas internacionales. Por mi parte, añado que el fenómeno de las "espantadas", hasta cierto punto



Javier del Real

natural y que se producía el día del estreno, es cada vez más infrecuente.

¿Hasta qué punto un teatro público debe ceder a los gustos populares?

"El Teatro Real ha alcanzado una proyección internacional muy superior a la de su propia entidad presupuestaria, y coproduce en términos de igualdad con las principales óperas europeas"

La programación artística tiene que ser de calidad y no someterse, por principio, a los gustos de terceros, populares o no populares. Nunca olvido a un antiguo abonado, quien por cierto fue ministro hace algunos años. Me sugirió el disparate de que el Teatro Real programara en función de la lista de óperas más vendidas en las grandes superficies... Hay una cosa importante que no se nos puede olvidar: un proyecto artístico de excelencia tiene que asumir riesgos. El Teatro Real está haciendo también un esfuerzo inmenso en llevar la ópera a los ciudadanos, a través de sus proyecciones en los espacios e instituciones públicas de toda España y con su apertura a nuevos públicos. Cada año más de 40.000 jóvenes se acogen a los programas que al respecto tenemos establecidos. Espero que hoy, nadie piense en el Real como un teatro inaccesible y elitista. ●

sch rzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXXIII - Nº 335 Diciembre 2017 - 8'50 €

DOSIER LA ECONOMÍA DE LA ÓPERA
ENCUENTROS PABLO HERAS-CASADO • GABRIEL ERKOREKA
ACTUALIDAD ALEXANDER VINOGRADOV • UMBERTO GIORDANO
DISCOS AMANDINE BEYER • MANUEL BLANCO • ANTONIO OYARZABAL

Cecilia Bartoli Sol Gabetta *El dulce combate*



917784021134807 00335