

CONVENCIÓN TEATRAL. ¿HACIA UN TEATRO EUROPEO?

M^a Camino BARCENILLA
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 195-205]

A finales del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo de una entidad supranacional –la Unión Europea– surgen, en la década de los 80 y 90, varias redes teatrales cuya finalidad esencial es establecer una cooperación que desemboque posteriormente en un conocimiento cultural profundo de los distintos países que conforman las redes a través de sus teatros. La primera red que surge con estas características de interrelación teatral, es la Convención Teatral Europea. Es 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.

At the end of the 20th century, coinciding with the development of a supranational entity –the European Union– in the 1980s and 90s, several theatrical networks emerged. Their fundamental aim is to establish co-operation that will subsequently lead to profound cultural awareness in the different countries that make up the networks through their theatres. The first net to emerge with these characteristics of theatrical interrelations was the European Theatre Convention. This represents the first attempt to undertake a European theatre which goes beyond national identities and creates a common cultural space, in which respect, mutual knowledge and interchange become the fundamental points of union.

EUROPA HA VIVIDO a lo largo de la historia guerras que han llenado el continente de vacío y de horror. Mientras que, desgraciadamente, todavía en la actualidad, los conflictos se repiten a lo largo de la geografía mundial, desde el Tratado de París en 1951 (con el que se crea la Comunidad Europea del Carbón y del Acero), los Tratados de Roma en 1957, el Acta Única Europea en 1986, pasando por el Tratado de Maastricht en 1992 o el de Amsterdam en 1997, Europa occidental ha intentando dejar atrás los horrores del pasado y comenzar un nuevo período de esperanza (Cabrera y Juliá 50 y ss).

Con el surgimiento y desarrollo de las entidades supranacionales englobadas en la Unión Europea, se producen dos hechos importantes que es necesario combinar: por un lado, la cesión de soberanías nacionales –también en años en que surgen nuevos nacionalismos– y por otro lado reservar para cada gobierno la capacidad de veto. Con este equilibrio se ha ido creando un espacio económico abierto e interrelacionado y, en los últimos años, también, en forma creciente, un espacio de seguridad, libertad y justicia.

Sin embargo, la mayoría de las noticias que nos llegan referentes a la construcción europea son económicas y políticas y dejan de lado la “Cultura”, fun-

damental para el desarrollo del ser humano en libertad, permitiéndole obtener criterios propios que eviten el engaño, y sobre todo, elaborando criterios básicos para la convivencia, el respeto y el diálogo (ver Banús y Barcenilla). Sólo con el Tratado de Maastricht, la Comunidad Europea adquiere una cierta competencia para acciones de apoyo a la cultura.

Pero el ámbito cultural –especialmente el teatral– planteará también proyectos para superar las fronteras, como un pilar más en la construcción europea. Un pilar que se sustenta sobre el conocimiento de las diversas identidades culturales que conforman la Unión, y que se manifiesta con un rechazo a la violencia de cualquier tipo, un respeto a los derechos humanos, y un alegato a favor de la tolerancia.

El final de los años 80 y el principio de los 90 del siglo XX, estarán marcados por importantes acontecimientos históricos como son la caída del Muro de Berlín, la desaparición de la Unión Soviética, el acercamiento a los países del este, el resurgir de los nacionalismos y el derrumbe de poderosas doctrinas e ideologías.

Es en este momento, cuando surgen varias redes teatrales, como la Unión de Teatros de Europa o la Convención Teatral Europea (CTE). Esta es la más antigua. Su Acta Fundacional está firmada por tres directores en representación de sus respectivos teatros: las Staatliche Schauspielbühnen Berlin (Alemania) representadas por su intendente Heribert Sasse, el Théâtre National de Belgique (Bélgica), representado por su Director Jean Claude Drouot, y el Centre Dramatique National de Saint-Etienne (Francia), representado por su director Daniel Benoin, verdadero impulsor de la Convención. El primer texto de los estatutos se redacta y se firma por dichos miembros el 13 de noviembre de 1987.¹

La CTE marca, en su origen cuatro límites: límite temporal (se firma para tres años), límite numérico (un teatro por país), límite jurídico (centros dramáticos o teatros nacionales), límite geográfico (Europa). En años posteriores, algunas de estas limitaciones se romperán, y, en efecto, hoy pertenecen a la Convención varios teatros de un país. Es obvio que la limitación temporal también se ha superado, pues la Convención sigue existiendo.

En sus inicios, la CTE era una asociación de derecho luxemburgués que tenía dos filiales, una de derecho francés –era la asociación de gestión– y otra de derecho portugués que se ocupaba de la creación y desarrollo del Centro de Información y de Formación.² En la actualidad, la Convención Teatral sigue siendo una asociación, pero su sede se encuentra en el Teatro Stabile de Bologna y tiene una delegación en Bruselas. Han desaparecido las dos filiales encargadas de la gestión y desarrollo de información y formación.

La finalidad de la Convención Teatral Europea queda definida en el nombre que jurídicamente tiene la red: *European Theater Convention* (Canellis

269). Para clarificar sus objetivos, la red utiliza una explicación de los tres vocablos que le dan nombre (Convención-Teatro-Europa) y con ello, marca su punto de partida. Los expone de esta forma:

1. *European*: Europa, por su historia y evolución de sus pensamientos ha permitido el desarrollo de culturas diversas y variadas. La integración europea debe consistir en conocer, dar valor, confrontar y respetar estas culturas. Tal aproximación permite situar mejor la situación relativa de cada cultura nacional o regional de la Unión Europea, pero igualmente renovar las relaciones con la Europa del Este, Central y Oriental, y abrir nuestro continente al resto del mundo.

2. *Theatre*: El teatro puede ser uno de los instrumentos privilegiados de esta integración, ya que como las culturas, es esencialmente puerto de las lenguas y supera como ellas esta barrera que le da una mayor originalidad a nuestra regiones y nuestra naciones. La puesta en valor de diversas lenguas de las regiones de Europa encuentra así, en la expresión dramática, su mejor instrumento de propaganda, en particular, en su evolución más contemporánea.

3. *Convention*: Con el fin de poner en marcha este proyecto, las Instituciones de producción teatral señalan la Convención con la finalidad de favorecer los intercambios de ideas, de personas, de producciones y de realizar coproducciones, con el fin de mejorar el conocimiento cultural de cada uno y de poner en marcha una verdadera red europea de cooperación teatral.³

Por lo tanto, la Convención parte de dos ideas fundamentales: la diversidad y la cooperación, que lleva a conocer esa diversidad. Es de destacar la visión que se da de las lenguas. A priori, parece que la diversidad lingüística supone una barrera para el encuentro. Aquí, sin embargo, se califica al teatro como un instrumento que ayuda a superar esa barrera. El teatro se entiende, por lo tanto, como un elemento común en que esa comunidad genérica es más fuerte que la diferencia causada por el idioma.

De tres teatros que comenzaron en 1988, a más de treinta en el año 2000, la Convención Teatral Europea ha crecido considerablemente en los últimos años. Los países y los teatros que pertenecen a la red son los siguientes: Austria (Vereinigte Bühnen Graz-Schauspiel), Bélgica (Théâtre National de la Communauté Française de Belgique, Koninklijke Vlaamse Schouwburg), Croacia (Hrvatsko Narodno Kazaliste-Croatian National Theatre Split), Dinamarca (Det Kongelige Teater, Odense Teater, Hvidovre Teater), Finlandia (Helsingin Kaupunginteatteri), Francia (Centre Dramatique National-Comédie de Saint-Etienne, Centre Dramatique National de Nice-Côte d'Azur-Théâtre de Nice, Théâtre National de Chaillot), Alemania (Schauspiel Bonn, Niedersächsisches Staatstheater-Schauspiel Hannover), Reino Unido (Nottingham Playhouse), Grecia (Piramatiki Skini tis Technis), Hungría (Kapos-

var Csiky Gergely Theatre), Italia (Arena del Sole-Nuova Scena-Teatro Stabile de Bologna), Luxemburgo (Théâtre des Capucins, Théâtre d'Esch), Noruega (Det Norske Teatret), Polonia (Teatr Dramatyczny), Rumania (Teatrul National Craiova), Eslovaquia (Slovenske Narodno Divadlo), Eslovenia (Slovensko Narodno Gledalisce Drama Ljubljana, Slovensko Mladinsko Gledalisce), España (Teatro Nacional de Cataluña, Centro Andaluz de Teatro, Centro Dramático Nacional). El ámbito geográfico, muy concentrado en los inicios (Alemania, Francia y Bélgica), se ha ampliado considerablemente, hacia la Europa septentrional y meridional, hasta contar con representantes de once de los quince Estados miembros de la UE (faltan sólo Portugal, Países Bajos e Irlanda). Pero también se ha ampliado hacia el este, englobando teatros de países como Eslovaquia, Eslovenia, Hungría, Rumania, que aún están negociando su adhesión o incluso de Croacia, que ni siquiera ha iniciado ese camino. El panorama parece indicar que las adhesiones son, en cierto sentido, "casuales" o, al menos, que parten de la iniciativa de los teatros. No parece que la Convención tenga una política muy decidida al respecto porque, en ese caso, quizá se hubiera completado el elenco de los países de la UE.

En cualquier caso, sí se ha superado la vieja división de Europa y hay representantes de los "países del Este", de modo que se garantiza el "nuevo diálogo europeo", posible tras los cambios radicales de los ochenta y noventa.

En la mayoría de los casos, se trata de Centros Dramáticos y Teatros Nacionales, que, a lo largo de estos años, se han ido incorporando a la Convención Teatral Europea. Cada uno de ellos ha evolucionado de diferente manera según las políticas teatrales de sus países y las líneas prioritarias que cada una se marca. No hay que olvidar además que —en muchos casos— se trata de sistemas teatrales distintos. Desde aquellos en los que la esfera pública toma a su cargo la actividad teatral, hasta otros casos en los que se le da mayor espacio a la iniciativa privada y al mercado. La Convención no pretende unificar, sino convertirse precisamente en un nexo de unión por encima de las diferencias, a través de una serie de programas y actividades conjuntas desde su origen en el año 1988. Algunos de estos programas han desaparecido, como es el caso del programa *Jumelage*, otros han continuado con su labor y se han ido desarrollando y ampliando, como el programa NET, y otros han surgido a lo largo de estos años (Programa PTE, foros internacionales, festivales internacionales, formación de profesionales).

El programa NET (Nueva escritura teatral/ New European Theatre/ Programme sur la nouvelle écriture théâtrale) está diseñado para promover en las diferentes lenguas europeas, la escritura de nuevas obras de teatro y su producción. Es un programa existente desde los inicios y se basa en la convicción de que la contemporaneidad es importante para el teatro: el público, en los di-

ferentes países, comparte el hecho de ser contemporáneo. La Convención Teatral Europea publica cada dos años una sinopsis de las mejores obras europeas y distribuye esa publicación gratuitamente por todo Europa, dando a las obras una difusión que originariamente no pueden tener.

Uno de los programas más novedosos es el PTE (Público de los teatros europeos/ Public of European Convention/ Public des théâtres européens). Nace en 1998, en el décimo aniversario de la creación de la Convención y consiste en ofrecer al conjunto de los abonados de cada teatro miembro, una invitación permanente a las restantes instituciones europeas que pertenecen a la Convención. De esta forma, el espectador puede visitar cualquiera de los 32 teatros de la red y presenciar las obras que se estén representando en ese momento. La invitación es gratuita y el único requisito que se pide es estar abonado a uno de los 32 teatros miembros de la Convención. La movilidad para conocer representaciones, teatros y países es total.

Los Festivales internacionales se organizaban –en principio– cada dos años. Se elige un tema que permita confrontar los espectáculos de los miembros de la Convención con otros teatros invitados y uno de los teatros se encarga de la organización del festival.

Hasta el momento se han desarrollado los siguientes festivales: 1989 en Saint-Etienne (Francia): “Eastern Europe”, 1991 Bologna (Italia): “Immigrant Culture”, 1995 Luxemburgo: “Writing Today”, 1997 Stockholm (Suecia): “North-South Dialogue”, 1998, 1999, 2000 Coproducción del Festival Euro-teatro de Bruselas, 1999 Hannover (Alemania), 1999 Budapest (Hungría), 1999 Thessaloniki (Grecia), todos ellos dedicados a la escritura contemporánea, 1999 Niza (Francia): “European Scenes” y 1994, 1996, 1998, 2000 Coproducción con la “Bonner Biennale” (Alemania), también dedicado exclusivamente a la escritura contemporánea. El Festival busca conservar y promocionar la variedad de lenguajes teatrales y presentar estilos distintos y desconocidos.

Como se ve, en parte también se han desarrollado cooperaciones con otros festivales, también de talante europeo. Los temas giran de nuevo en torno a la promoción de lo contemporáneo, no sólo en su aspecto teatral, sino a veces también recogiendo cuestiones sociales de especial incidencia.

El Programa FTE (Foro Teatros Europeos, Forum of European Theatre, Le Forum du Théâtre Européen) es un proyecto lanzado en 1996 en un intento de establecer un debate entre operadores del mundo de la política y la cultura que durante tres días se reúnen en el departamento del Loire en Rhône-Alpes (Francia) con la idea de desarrollar un estado de la cuestión del teatro en Europa. Los temas tratados hasta el momento han sido los siguientes: “El Príncipe, el comediante, el espectador: ¿está el espejo roto?” en 1996, “¿Otro tea-

tro? ¿Otro público?, ¿Otras mediaciones?” en 1997, “La joven puesta en escena hoy en día: ¿una nueva práctica teatral?” en 1998, “Escribir para el teatro hoy en día” en 1999, “Ser comediante hoy en día” en el 2000. Las ponencias presentadas son publicadas cada año por Ediciones Actes Sud. También aquí, una vez más, llama la atención que se centran en el momento actual en el marco del encuentro entre teatro y política, ésta es otra característica de la Convención: tiene la visión de que la vida teatral tiene estrechas relaciones con el entorno político y social en el que se desarrolla.

También existe un programa dedicado a la formación profesional que ha permitido que durante un periodo de 12 años, más de 500 personas (artistas, técnicos y administradores) hayan tenido la posibilidad de perfeccionar su arte y de efectuar una estancia en uno de los teatros de la red. Aquí, el intercambio se hace tangible y contribuye a la apertura de horizontes de los propios profesionales del teatro.

Además, desde 1999, la Convención Teatral Europea participa en el Premio Europeo para el Teatro, premio dedicado a personalidades del teatro y la danza: “Se trata de un acontecimiento que posee sin duda una cierta singularidad y que está creciendo año a año en interés y significación entre los acontecimientos escénicos del sur del continente” (Hormigón 186).

El Premio Europa de Teatro, instituido bajo el patronato de la Unión Europea, por el Comité Taormina Arte de Sicilia, cuenta con la contribución de la Comisión Europea. Se elige a través de votaciones, a partir de propuestas en las que intervienen profesionales y entidades como la Convención Teatral Europea, el Comité Taormina Arte, los Ayuntamientos de Mesina y Taormina, la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, la Unión de Teatros de Europa, el Festival de Avignon, el Teatro del Mediterráneo.

En años anteriores, recibieron el Premio Europa del Teatro personalidades del campo teatral como: Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Strehler –impulsor de otra de las redes europeas, la UTE–, Heiner Müller, Robert Wilson. En 1999, el premio recayó en la Royal Court de Londres y Pina Bausch. En el año 2000, el Premio correspondió al director de escena y pedagogo ruso Lev Dodin.

Este premio quiere reconocer el trabajo realizado por todas aquellas personalidades del mundo del teatro, cuyas obras han sido determinantes tanto para la evolución del arte escénico, como para la comprensión y el conocimiento entre los pueblos. También se otorgan los Premios Europa a las Nuevas Realidades Teatrales, dotados con veinte mil euros, destinado a fomentar tendencias e iniciativas emergentes en el teatro europeo.

Asimismo, se han llevado a cabo coloquios internacionales con temas como: “Theatre in Europe, Crisis of an Institution, Economy and Culture:

Sponsoring towards 1993”, “Politics and Theatre in 1989”, “East and West Exchanges, Economical and Financial Fluxes”, “European Status of the Theatre Artist and the Technician in Europe”, “The Role of Theatre in Europe: Building New Circuits for a European Diffusion”, “Genet’s Theatre and Northern African Culture”, “Immigrant Culture and Theatre in Europe”, “Gemini 100: Geminium Programme of 50 Theatres from Eastern”, “Europe to 50 Theatres from Western Europe”, “New Ways for Promoting the Exchanges of Contemporary Plays”, “Direct Translation of Theatre”, “Means and Philosophy”, “East-West Conference”, “Young Authors Today”, “Bertolt Brecht Today”, “Young Directors in Europe”, “Writing and Publishing Drama Today”, “North-South Dialogue”, “Moving Culture to Centre Stage”, “The Prince, the Actor and the Spectator: Is the Mirror Broken?”, “Another Theatre? Another Audience? Other Mediations?”, “Young Directors in Europe Today: A New Theatre Practice?”, “Writing for Theatre Today”, “The Art of Keeping in Form (about Performance Marketing and Theatrical Management)”.

Desde su nacimiento en 1988, la Convención, a través del Teatro Estable de Bolonia, ha ido publicando cada año un volumen dedicado a obras, foros, historia de los teatros... que forman parte de la Convención. Con estas publicaciones se pretende dar a conocer las actividades de la Convención y toda la labor que lleva a cabo en el ámbito teatral. Estas publicaciones son: en 1989, “Number 0 of the Newsletter”; en 1991, “Copyright in Europe, a study by Jacques Boncompain (French Society of Authors)”; en 1993, “The European Theatre Today: The Plays nº 1”; en 1995, “The European Theatre Today: The Plays nº 2”; en 1996, “Articles in Ubu European Stages: European Review of Theatre (nº3, 4, 5, 6)”; en 1997, “1st Forum of European Theatre, du Théâtre, special issue nº 6”; en 1997, “The European Theatre Today: The Plays nº 3”; en 1998, “2nd Forum of European Theatre, du Théâtre, special issue nº 8”; en 1999, “3rd Forum European Theatre, du Théâtre, special issue nº 9”; en 2000, “The European Theatre Today: The Plays nº 4” y “1988/2000: 12 Years of European Theatre Convention”.

Pero más interesantes que las actividades que la Convención realiza, resultan los datos que la red aporta. Desde su creación en 1988, ha conseguido involucrar a 31 instituciones públicas de veinte países. Las instituciones de Francia, Portugal o Alemania participan activamente, no sólo en la financiación de los teatros, sino como patrocinadores oficiales de la Convención Teatral Europea. En cambio, hay países como España, Grecia, Rumania, Croacia, Austria, Bélgica... de los que no consta la participación de ninguna entidad pública en la financiación de la CTE. Las causas para estas diferencias no son fáciles de encontrar y probablemente obedezcan a razones históricas o de relaciones personales. En cualquier caso, es llamativo que los poderes públicos se

involucren de forma tan amplia —con las excepciones citadas— en apoyar esta red, lo que supone apoyar también la filosofía subyacente, es decir, la idea de que, efectivamente, el teatro puede ayudar a superar las fronteras en Europa.

La Convención Teatral Europea recibe además una subvención de la Comisión Europea, que en el año 2000 ascendió a 110.000 euros. En el mismo año, también obtuvo una pequeña subvención de 25.000 euros para un proyecto enmarcado en el “Año Europeo de las Lenguas”. Hay que subrayar que es una de las pocas aportaciones de la Unión Europea destinada específicamente al teatro.

Por lo tanto, son trece años de creatividad, en los que los teatros pertenecientes a la red han realizado 3.189 producciones con un total de 32.652.765 espectadores. Además generan un volumen importante de puestos de trabajo, concretamente 4.187 puestos de trabajo permanentes y 2.822 puestos de trabajo eventuales. Ahora bien, cabe preguntarse si estas cifras variarían sustancialmente sin la existencia de la Convención, es decir, cabría plantearse cuál es el valor añadido exacto de la Convención. Pero para hacerlo faltan los datos, pues ni hay publicaciones al respecto ni la mayoría de los teatros involucrados está en condiciones de aportar informaciones tan detalladas.

El panorama teatral del siglo XX y de principios del siglo XXI es complejo; entre otras cosas aparecen los citados nuevos espacios de interrelación teatral, y se buscan nexos de unión que permitan superar las barreras “nacionales”.

Enlazando con el proyecto de construcción de la Unión Europea —y en la mente de los iniciadores de la Convención se ve que existe ese enlace, esa comunidad de intereses—, el teatro puede convertirse en un instrumento privilegiado para esa integración, y para ello se debe fomentar este tipo de redes que permitan situar mejor la situación relativa de cada cultura nacional o regional en la Unión Europea, así como establecer relaciones con Europa central y oriental y abrir el continente al resto del mundo.

La Convención Teatral Europea, es la primera red que se crea de estas características, con un planteamiento ambicioso, el de fomentar la acción cultural europea a través de la cooperación entre diferentes teatros, cooperación que se llevará a cabo con diversos intercambios y que debe desembocar en un conocimiento profundo de las culturales nacionales y regionales de Europa.

La finalidad de la Convención de Cooperación Teatral Europea, es por lo tanto, utilizar el teatro como instrumento de encuentro de las diferentes culturas, respetando la lengua de cada país, para superar así las fronteras que pueden marcar las naciones con su consecuencia, el posible auge de los nacionalismos y los brotes xenófobos que provienen del desconocimiento de otras culturas, en una sociedad marcada cada vez más nítidamente por la multiculturalidad.

Los objetivos de la Convención Teatral Europea se han intentado llevar a cabo no sólo a través de la organización de foros, coloquios, intercambios de técnicos, directores..., sino permitiendo que, a través del abono de la Convención Teatral Europea, el público pueda viajar a otros teatros y a otros países. También se quiere integrar a autores jóvenes en el panorama teatral con el apoyo y difusión de sus obras y crear una dramaturgia contemporánea, que afronte y recoja el panorama y las técnicas actuales, y permitir el intercambio de obras que abrirán las puertas al buen hacer de cada país en materia de teatro. También se pretende llevar a cabo coproducciones en las que los actores, los directores, los autores, los técnicos, los iluminadores, los maquilladores... todos los que forman parte de la obra teatral (los que están delante del público y los que están detrás, permitiendo que esta se lleve a cabo) puedan interrelacionarse, compartir ideas y enfoques. Se fomenta también que estas coproducciones y las obras de teatro de los socios de la Convención visiten varios países.

También se pretende fomentar el teatro en aquellos países que han sufrido recientemente guerras y que a través del teatro puedan desarrollar ideas de tolerancia y de respeto. Se quiere, pues, apoyar a teatros que —por situaciones de crisis— disponen de un presupuesto escaso o incluso han estado un tiempo cerrados por la guerra. El teatro también puede servir de factor de desarrollo y de potenciación de la riqueza cultural de cada país. Puede animar a miles de personas a participar no sólo como público sino activamente, a través de foros de debate.

Quizá con la Convención Teatral Europea, se pueda conseguir hablar de un teatro europeo, no en términos reductivos, sino en términos que incluyan la diversidad existente en el panorama teatral de Europa, pero que a su vez, quieren configurar un espacio de interrelación entre los diferentes pueblos, agrupándolos dentro de un mismo proyecto que les permita salvar las distancias geográficas y culturales.

Todo esto resulta de las intenciones y declaraciones de la CTE. Ahora bien, aunque sea de forma breve y como primera aproximación, compensa confrontar ese proyecto con la realidad para preguntarse cuál está siendo el impacto real de la Convención.

Pues bien, la realidad parece demostrar que en los años que lleva existiendo la Convención Teatral Europea, la programación de los teatros no ha sufrido ningún tipo de modificación, cada teatro ha continuado con su programación representando obras de los grandes clásicos, y el fomento de la creación contemporánea —que efectivamente existe— se refleja el apoyo a los autores nacionales con prestigio, pero muy raramente se representan a autores contemporáneos de otros países. Al menos en una primera aproximación, la

programación de los teatros involucrados en la red resulta muy similar a la de muchos otros teatros.

Indudablemente, la actividad de la Convención ha podido resultar interesante en cuanto a la formación de técnicos y de administradores, y los intercambios de estos —y las cifras son elocuentes—, aunque habría que profundizar para reconocer si, efectivamente, ha habido intercambios, es decir, la asunción de modos de “hacer teatro” propios de otras tradiciones. También son importantes los debates y otros foros y su reflejo en las publicaciones, aunque quizá la difusión de éstas no sea muy amplia. En cuanto al programa del Público Teatral Europeo, parece —por los escasos datos que es posible recabar—, que no afecta a un número muy significativo de personas, lo cual parece lógico, porque pocos serán los abonados que, a la hora de viajar, se ocupen de conseguir entradas para un teatro cuyo idioma desconocen y menos aún los que viajan expresamente para ver una obra de teatro en otro país. Queda, eso sí, el público de los festivales, que puede tener una visión del panorama teatral contemporáneo, una visión más abierta, pues incluye producciones de diferentes teatros. Y queda el hecho de que, en cada teatro, se producen obras contemporáneas —aunque sean las originarias de cada país—, resultantes del programa NET. En definitiva, cabe preguntarse si la Convención Teatral Europea ha partido de una necesidad real, es decir, si los teatros, cuando plantearon el nacimiento de la red y su puesta en marcha, pensaban en una unión que favoreciera el crecimiento teatral en Europa o pensaban más bien en una red que articulara ayudas económicas.

Desde luego, la unión de los teatros no parece que haya surgido de la necesidad de coproducir, ni de presentar las producciones en otros países, ni porque se quiere conocer a los autores contemporáneos cuya creación contemporánea queda restringida al ámbito de origen. Su necesidad tampoco parte de la idea de dar a conocer la lengua de cada país, no existen publicaciones que estén destinadas al público en general, salvo los programas de mano (y ciertos libros cuyo destino se desconoce) y tampoco se han llevado a cabo las coproducciones.

La realidad más bien hace pensar que no existía una necesidad perentoria, que cada teatro podía haber continuado sin la existencia de la Convención de Cooperación Teatral Europea; parece que cada uno sigue su camino sabiendo, eso sí, que se le abren una serie de foros y debates o un Festival en el que puede participar, pero que cada uno seguirá con sus intereses en el campo teatral.

Una red de estas características ha favorecido muchos tipos de intercambios, pero no parece que sea en estos momentos un punto esencial, un punto de referencia dentro de la creación de una Unión Europea y de un conocimiento profundo de las diferentes culturas que lo forman. Ahora bien, con es-

te medio una serie de teatros han encontrado un cauce más para conseguir una ayuda que le posibilitara seguir adelante, y acercarse a los estados europeos, que gracias a sus políticas culturales, han permitido un mayor desarrollo de la cultura. Pues bien, aunque sólo fuera por eso, por conseguir que aumente la siempre escasa financiación de los poderes públicos para el teatro, la Convención sería un proyecto importante. Y también lo es por conseguir que en los presupuestos de la Unión Europea figure la palabra teatro, con lo que tendría un importante valor testimonial.

NOTAS

1. Unos meses después, el 13 de agosto de 1988, se reúnen nuevamente los tres directores y representantes de sus respectivos teatros para modificar levemente el texto de la Convención de Cooperación Teatral Europea.
2. Doménech Reixach describía cual era la organización en los inicios de la Convención Teatral Europea: "La Convención Teatral Europea situada en Lisboa, tiene la misión de reunir la información recibida de los miembros de la Convención Teatral Europea, concierne a las obras dramáticas contemporáneas y su puesta en escena, así como los organismos de 'stages' llevados a cabo en cada uno de los teatros miembros (178).
3. Ver www.etc-centre.org/html de 14 de octubre de 2000.

OBRAS CITADAS

- Canellis, Patricia, ed. *1988-2000: 12 Years of European Theatre Convention*. Bologna: CTE-Drukkerij Buroform, 2000.
- Banús, Enrique y María Camino Barcenilla. "Cultura y Educación para la ciudadanía". *Cultura y educación para la ciudadanía, La educación cívica hoy, una aproximación interdisciplinar*. Ed. Concepción Naval y Javier Laspalas. Pamplona: EUNSA, 2000. 19-41.
- Cabrera, Mercedes y Santos Juliá. *Europa en crisis 1919-1939*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1991.
- Reixach, Doménech. "La Convención Teatral Europea". *Teatro en Europa. Propuestas para una crisis*. Vol. 1. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1997.

The first part of the paper discusses the general theory of the firm, focusing on the role of the entrepreneur and the importance of capital structure. It examines how the entrepreneur's personal characteristics and the firm's financial structure influence the firm's performance and growth. The second part of the paper discusses the empirical evidence on the role of the entrepreneur and the importance of capital structure. It examines the relationship between the entrepreneur's personal characteristics and the firm's performance and growth, and the relationship between the firm's financial structure and its performance and growth.

The third part of the paper discusses the implications of the theory and the empirical evidence for policy. It examines the implications of the theory and the empirical evidence for the design of financial markets and the role of government in the economy. The fourth part of the paper discusses the conclusions of the paper. It summarizes the main findings of the paper and discusses the implications for future research.

The paper concludes that the entrepreneur's personal characteristics and the firm's financial structure are important determinants of the firm's performance and growth. It also concludes that the design of financial markets and the role of government in the economy are important factors that influence the firm's performance and growth. The paper suggests that future research should focus on the relationship between the entrepreneur's personal characteristics and the firm's performance and growth, and the relationship between the firm's financial structure and its performance and growth.