

LAS SALAS ALTERNATIVAS; ¿REALMENTE ALTERNATIVAS?¹

Juan MUÑOZ
Teatro Pradillo, Madrid

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 275-286]

Las salas alternativas nacen en los años 80 por iniciativa de compañías que, hasta entonces, habían estado actuando en calles, parques y plazas. Sienten la necesidad de conseguir una mayor estabilidad pero sin perder sus características: diferenciarse nitidamente del teatro comercial y de los teatros nacionales; priorizar un teatro visto como espectáculo; apostar por una programación de riesgo y acceder a nuevos públicos. También por esa necesidad de diferenciación, apuestan por espacios escénicos novedosos (fábricas, almacenes, talleres). Del entusiasmo y voluntarismo iniciales se va pasando a la profesionalización, con sus grandes ventajas y también algunas notables desventajas.

Fringe theatres were born in the 1980s due to the initiative of companies which, until then, had been performing in the street, parks and squares. They felt the need for greater stability but not at the expense of losing their special characteristics: clear differentiation with respect to commercial theatre and national theatre; prioritisation of theatre conceived as spectacle; risky programming and an appeal to a new audience. Also due to this need for differentiation, they chose novel spaces for performance (factories, warehouse, workshops). The initial enthusiasm and voluntary nature gives way to professionalism, with all of its great advantages along with some notable disadvantages.

¿Cómo surgen las salas alternativas?

HAY UN PRIMER DATO RELEVANTE: las salas alternativas surgen en los años ochenta, en un contexto, pues, en que se dan múltiples transformaciones en el panorama político, social y cultural en España. La transición ha traído consigo toda una efervescencia, a veces algo "alocada", de actividades teatrales y en los años ochenta, toda esa ebullición empieza a asentarse, a buscar formas más estables, dentro de una sociedad que también ha ido asumiendo la transición y ha pasado por un período de entusiasmo casi callejero. Su consecuencia será que, frente a un teatro nacional y a los teatros comerciales surgen espacios novedosos, hasta entonces desconocidos en el sistema teatral, surgen experiencias de exhibición teatral que en seguida serán llamadas salas alternativas.

Antes, en los años setenta y sobre todo en Cataluña, nace el teatro independiente, con el mismo espíritu de alternativa a lo "nacional" y lo "comercial". Comparten con el teatro alternativo también la visión del teatro como espectáculo. De ahí surgen entidades hoy tan consolidadas como La Fura dels Baus o Els Comediants o Dagoll Dagom. En general, se trata de estudiantes

del Instituto del Teatro disconformes con el teatro que se enseñaba. Tienen una carga programática más fuerte que las salas alternativas, ya que propugnan la creación colectiva, la igualdad creativa, el anonimato personal en función del grupo, la cooperativa económica y la autogestión en la producción, la investigación y la experimentación escénica.

Por el contrario, muchas de las salas alternativas surgen de compañías que han estado actuando en espacios abiertos, en calles, parques y plazas, en la animación de espacios urbanos que respiran una nueva libertad y se convierten en espacios, muchas veces, de experimentación, otras, simplemente de expresión, a veces con tintes lúdicos. En cualquier caso, es como si la sociedad redescubriera que el espacio público le pertenece por derecho propio y no como una concesión. En ese descubrimiento se integra también armónicamente el arte, el juego. Quizá hay que recordar también que son momentos en que, en general, la animación socio-cultural está en auge, en que se defiende una cultura participativa y activa, todo ello dentro del concepto de "democracia cultural" muy en boga.

Ahora bien, con el tiempo esas compañías, muy polivalentes en su presencia en la calle, con espectáculos entre teatrales y circenses, se van dando cuenta de una triple necesidad:

- la necesidad de disponer de espacios cerrados;
- la necesidad de actuar más de un fin de semana en su ciudad;
- la necesidad de crear un público diferente para esos espectáculos diferentes que estaban naciendo.

En efecto, la actuación en el espacio abierto está sometida a múltiples avatares, no sólo climatológicos, sino de ruidos, interferencias, interrupciones, que pueden generar elementos de improvisación, pero también pueden afectar a la coherencia de un espectáculo y, sobre todo, a la atención de un público que, además, casi siempre, lo es sólo durante una parte del espectáculo. Por otra parte, las actuaciones callejeras se centraban en los fines de semana, cuando realmente las personas utilizan los espacios abiertos no sólo como rápido lugar de paso y tienen tiempo para detenerse a disfrutar de un espectáculo. Eran en muchos casos ayuntamientos los que iban contratando los grupos para las actuaciones callejeras y, ante la profusión de grupos, las posibilidades de actuar eran escasas. Por tanto, se imponía la necesidad de contar con un local que permitiera una mayor continuidad. Sin embargo, los locales convencionales no sirven, puesto que su aforo es de unas dimensiones que ya entonces se sabía que este tipo de espectáculos, minoritarios, no iban a alcanzar. Es más, una de las características fundamentales de las salas alternativas es que tienen un aforo máximo de 200 espectadores (y hay muchas bastante más pequeñas). Por tanto, a diferencia del teatro comercial, se busca más la realización de un

proyecto artístico que la rentabilidad económica. Además, se quiere establecer —a través de esa limitación del aforo— una relación directa y personalizada con el espectador. Se buscan, pues, espacios novedosos también para diferenciarse nítidamente del teatro comercial.

Como ya se resaltaba, la actuación en la calle estaba unida a la idea de relacionar el teatro con el espectáculo, superando así también una visión tradicional en que primaba la consideración del teatro como fenómeno textual; por ello, la presencia en la calle incluía una mezcla de elementos, teatrales, lúdicos, itinerantes, también por la necesidad de llamar la atención en un espacio que no está destinado a priori al espectáculo sino a otras actividades: jugar, pasear, ir de compras, etc. Por lo tanto, había que llamar la atención, desviarla de esas actividades cotidianas hacia el espectáculo. Así, aparecen los zancos, las marionetas, los juegos de manos, la interlocución directa del público, etc. Al trasladar ese tipo de espectáculo al recinto cerrado no se quería perder ese su carácter novedoso, de espectáculo que se apartaba de los cánones tradicionales del teatro burgués. Por ello se considera la necesidad de expresarse en espacios distintos, de forma que ya esa separación espacial denote que aquí se está ante un fenómeno novedoso.

¿De dónde surgen las salas alternativas?

Tienen dos posibles orígenes:

—El principal son compañías independientes que ya llevaban años funcionando y deciden crear un marco estable. Así sucede con La Tartana-Pradillo, La Nave Cambaleo-La nave, Beckett-Teatro fronterizo, Galán Matarile Teatro y algunas más.

—Otras salas alternativas surgen de escuelas de teatro, ubicadas algunas de ellas en Asociaciones culturales. Recuérdese una vez más que son años de fervor del movimiento asociativo y salen a la luz, para disfrutar de esa nueva vida sin trabas, múltiples asociaciones culturales, independientes o vinculadas a movimientos muy dispares. Como también son años de fervor teatral, muchas de ellas tienen una actividad vinculada con el teatro; muchas de esas iniciativas acaban desapareciendo o siguen llevando una vida más o menos lánguida dentro de la asociación, pero otras acaban independizándose y constituyendo una sala alternativa.

Conviene, sin embargo, decir que también muchas de aquellas compañías independientes, callejeras primero y de sala alternativa después, tienen un cierto empeño pedagógico e incluyen también proyectos de escuela de teatro o similares. También este elemento forma parte del rostro cultural de esos años,

ese "furor paedagogicus", ese afán por transmitir a las generaciones más jóvenes toda esa vida cultural que, para la generación que la estaba "creando" entonces, con nuevos parámetros (inspirados en parte, claro está, en lo que sucedía más allá de las fronteras), suponía un entusiasmo y un valor que no se debía perder.

¿Dónde se constituyen?

Es lógico que, con los presupuestos señalados anteriormente, las salas alternativas no se van a instalar en espacios teatrales clásicos, tal como los conocemos bajo la denominación "a la italiana", es decir, un escenario (en muchas ocasiones, elevado) y un anfiteatro de butacas. Por otra parte, los recursos económicos tampoco permitirán grandes espacios: lo único que se busca es un espacio diáfano con y con una cierta altura, que permitiera, por ejemplo, colgar los focos de una distancia suficiente. Ahora bien, se ha de asumir que no existe normativa específica para este tipo de locales, por lo que se han de aplicar las normas vigentes para los grandes edificios teatrales, normas en muchas ocasiones excesivas para estos locales.

Muchas de estas salas no se van a instalar precisamente en el centro comercial y vital de las ciudades, es decir, cerca de los teatros "de toda la vida", sino en otros barrios o en la parte antigua, a veces en pleno proceso de degradación, o —en el caso de Madrid— también en otras poblaciones del extrarradio de la capital. Esto tiene que ver, de nuevo, no sólo con los costes de alquiler o de adquisición, mucho más asequibles en zonas periféricas, sino también al propio concepto "alternativo" de teatro: se trataba de ganar para el teatro otras zonas, bien despertando allí mismo el interés (cosa no siempre fácil, por la composición socio-económica del vecindario), bien atrayendo hacia ellas a determinado público teatral, ensanchando así la estrecha "milla cultural" que suelen tener todas las ciudades. Está claro que la falta de teatros en la zona en que se instalaban las salas alternativas suponía una dificultad añadida o, si se quiere, un elemento más del desafío al que nos veíamos abocados: había que crear hábitos, de asistencia al teatro por parte de una población poco acostumbrada, o de ampliación de los circuitos en el caso del público teatral.

Volviendo a cuestiones concretas, se podría decir que el Teatro Pradillo —creado en octubre de 1990— se instaló en lo que habían sido almacenes de una mensajería, en el barrio de Prosperidad y es el único espacio dedicado a las artes escénicas en toda esa zona; La Nave, en un antiguo matadero y muchas salas, en almacenes. Todas ellas, obviamente, tuvieron que ser adaptadas al nuevo propósito, aunque las adaptaciones se realizaron sin excesivas sofisti-

caciones, por lo que en todas las salas se adivina que no fueron concebidas originariamente como espacios teatrales. Y, además, hay un propósito en ello: no se trata de encubrir el carácter alternativo del espacio teatral... aunque sí de dotarlo de la necesaria infraestructura para que las representaciones tengan el alto nivel técnico que requiere hoy el teatro (y hay que decir que las salas han ido alcanzando ese nivel, con gran esfuerzo y a lo largo de los años).

¿Qué forma jurídica se ha dado a las salas?

Antes de seguir comentando el tema, sin duda más interesante, de la transformación de los espacios, conviene dedicar siquiera sea una línea a comentar cuál es la forma jurídica en que se han constituido las salas: actualmente, todas son Sociedades Limitadas o Cooperativas. En los inicios muchas de ellas tenían un carácter asociativo, porque resultaba más fácil de constituir, tenía menos implicaciones económicas (lo cual era muy importante en momentos iniciales, en que el panorama cultural se estaba abriendo, pero no estaba claro qué sería lo que se consolidaría) y, además, respondía mejor a la filosofía con la que habían nacido las compañías: personas animadas por un mismo interés, muchas veces además con lazos de amistad o, al menos, de entusiasmo por un proyecto ilusionante, con ánimo participativo y un poco al margen de las estructuras fijas de la economía.

Quizá así hubieran seguido las cosas si la administración no hubiera decidido –probablemente con buen criterio– que para optar a las ayudas había que constituirse como sociedad mercantil. Para la administración, evidentemente, una sociedad mercantil ofrece más garantías que una asociación, pues las responsabilidades, los procesos de toma de decisiones, etc. se fijan con más claridad en un documento mercantil que en los estatutos de una asociación, caracterizados por una gran vaguedad (que también es buena, puesto que se trata de facilitar a los ciudadanos el ejercicio de un derecho, sin grandes trabas que conviertan la constitución de una asociación en una cuestión para expertos). Además, la sociedad mercantil exige ya un cierto compromiso económico por parte de sus socios.

¿Cómo se realizó la transformación?

Volvamos, pues, a los aspectos más materiales, a la sala, de los cuales, sin embargo, se deducen también muchos otros conocimientos, menos materiales, sobre las salas alternativas. Y, si hasta ahora he hablado en términos más ge-

nerales, ahora sí que debo hacer referencia más concreta a la sala que conozco más en detalle, el Teatro Pradillo, pues aquí las experiencias de cada grupo habrán sido sin duda distintas.

En el caso del Teatro Pradillo fue, como ya dije, la compañía La Tartana la que tomó la decisión de establecerse.² Hay que decir que muchas de las salas comenzaron su andadura sin ningún tipo de subvención pública, lo cual marcó la etapa inicial, en la que las compañías aportaron tantos los medios económicos como la infraestructura técnica. En el caso del Pradillo se consiguió no sólo el beneplácito sino incluso el apoyo del Ministerio de Cultura. Con esa ayuda se pudo buscar el local que, como ya he dicho antes, era un almacén en la calle Pradillo (con lo que el nombre no tiene nada de original) que antes había servido de sede a una mensajería.³ Respecto de esas subvenciones hay que decir que, sobre todo al comienzo, resultaban de negociaciones personales, puesto que no existía un marco o una normativa general, que no se fue haciendo sino mucho más tarde.

A la hora de arreglarlo, nos parecía esencial no caer en los errores que, en nuestra opinión, observábamos en los teatros en los que ocasionalmente actuábamos. Por ello, decidimos crear un espacio escénico diáfano y a ras de suelo, con una parrilla para instalar los focos donde se quisiera. Con ella se creaba un espacio extraordinariamente versátil, que permitía disposiciones muy diversas. Del mismo modo, pensamos que también la parte destinada al público debía integrarse en ese concepto de versatilidad: se crearon, por tanto, unas gradas móviles, de forma que el público podía disponerse a la italiana, a los lados, o como el director de escena quisiese en cada obra. En las gradas colocamos "sillas de director". Ese concepto nos parecía, como he dicho, realizar la idea de versatilidad total, es decir, permitía espectáculos de tipo muy distinto y, sobre todo, diálogos muy diferenciados entre la acción escénica y el público y no sólo la forma habitual, frontal, de encuentro.

Pues bien: el tiempo, sabio maestro, ha mostrado que aquel concepto era, en la teoría, espléndido, pero en la práctica no funcionaba. Por motivos técnicos, por una parte: las gradas, sí, eran móviles, pero el moverlas suponía un gran esfuerzo y una fuerte inversión de tiempo (hay, por supuesto, sobre todo ahora otras soluciones más ágiles, pero resultan ser muy costosas). Por otra parte, comprobamos que la inmensa mayoría de directores no se atreven a hacer espectáculos con una disposición distinta a la habitual. Quizá hay que destacar que los años del teatro más experimental ya habían pasado y que para los directores resultaba más cómodo concebir un espectáculo con la disposición del público enfrente del escenario. Es decir: en poquísimos casos algún director pedía una disposición distinta. Por ello, mantener todo aquel sistema era absurdo. Con el tiempo, se cambió y se pasó a gradas fijas y también a sillas

más cómodas: las sillas de director tenían un cierto encanto alternativo, pero el público del teatro está acostumbrado a tales comodidades que espera un cierto nivel de confort también en lo alternativo.

Lo que, por supuesto, se ha mantenido es la cercanía del público: seguimos hablando de escenario a ras de suelo, es decir, con una primera fila de espectadores que llega hasta el escenario. Y estamos hablando, desde luego en el caso del Teatro Pradillo, pero de casi todos los teatros, de salas pequeñas, de pocos espectadores, con lo que la vivencia teatral es siempre mucho más cercana, menos anónima.

¿Qué consecuencias ha tenido la creación de las salas?

La apertura de las salas alternativas ha traído consigo innumerables ventajas: ha dado estabilidad y continuidad a muchos proyectos teatrales. Aunque también hay que decir que otras salas no han conseguido mantenerse y han desaparecido: la necesidad de conseguir una financiación medianamente estable es una “prueba de fuego” no tanto de la calidad artística (en el sentido de que entre las salas desaparecidas las ha podido haber con un programa de calidad) sino de la capacidad de gestión y de la entrega a este capítulo a veces poco vistoso.

En las salas que se mantienen se permite, sobre todo, una programación con todas las posibilidades de marketing que eso lleva consigo. Crea también un público fijo (más o menos), que —en gran medida— está en consonancia con lo que dicen las estadísticas teatrales: que el porcentaje de personas que acuden al teatro no es muy alto (con respecto al total de la población), pero que acuden con una cierta asiduidad. En las salas observamos, efectivamente, un alto porcentaje de público fiel (y dado el tamaño de las salas es relativamente fácil conocer a “tu” público) y, si bien existe el público de una sala concreta y sólo de esa sala (porque la considera especialmente afín a sus gustos teatrales), lo normal es que se trate de público que conoce también la oferta de otras salas.

Ahora bien, la creación de las salas ha puesto fin a las compañías, en el sentido tradicional del término, al menos al tipo de compañías de las que han surgido las salas: esas compañías en las que los “actores-directores técnicos-gerentes” hacían de todo, lo que fuese necesario en cada momento. En una sala, las funciones se especializan y sobre todo la gestión aumenta considerablemente, por lo que pueden surgir (y en muchos casos han surgido) conflictos entre gestión y creación: es necesaria ya una fuerte dedicación de tiempo a la gestión, además de la dedicación artística a la compañía. Hay casos, además, en que las

personas tienen que ocuparse de trabajos desligados del teatro, para garantizar la subsistencia. Con ello, las compañías, dotadas antes de la cohesión que proporciona la provisionalidad y la falta de necesidades permanentes, pierden cohesión. Hay algunos pocos que quedan vinculados a tiempo completo a la sala: es el caso del director, que será gerente, en muchas ocasiones actor y, en algunas, director artístico, a la vez que programador. Pero otros no tendrán funciones fijas sino que trabajarán de forma menos continuada o sin esa vinculación económica. Y luego habrá otras personas contratadas para un espectáculo concreto. Desde luego, el principio vigente en aquellas compañías originarias (“se hace de todo, menos lo que no se quiere”), en las salas ya no sirve. No hay que olvidar aquí la parte técnica, ya bastante sofisticada y cara, que requiere de especialistas para utilizarla sin causar destrozos. Es decir: el personal fijo muchas veces estará más asentado en temas de gestión y técnica que en la parte artística, con lo que antiguos componentes de la compañía pueden quizá desvincularse.

¿Qué se requiere para mantener abierta una sala?

Como estamos hablando de las funciones en una sala alternativa, quizá compensa abundar en ello y pensar qué personas son necesarias para mantener abierta una sala alternativa. Quizá se pueda hablar de cuatro “Departamentos”, aunque el nombre pueda resultar algo altisonante ante la realidad de que, en muchas salas, toda la actividad se mantiene a base de pocas personas:

–Equipo técnico: ya hemos destacado varias veces que, por la sofisticación del material que se utiliza, es preciso contar con expertos que, por disponibilidad, a ser posible deben ser empleados de la propia sala.

–Jefe de sala, taquilleros, limpieza: en parte se trata de personal eventual; en parte puede estar subcontratado.

–Promoción y prensa: aunque pueda parecer un lujo en teatros tan pequeños, hoy en día es imprescindible contar con personas que se especialicen en esa labor: sin un trabajo serio de promoción, la sala desaparece en la oferta multitudinaria de las grandes ciudades. Con esa labor hay que compensar también en muchos casos la imposibilidad de poner anuncios en los periódicos, por su altísimo precio; se tiene que recurrir a un marketing relativamente personalizado, bien centrado, rentable.

–Programación y dirección, a la que corresponderán desde las tareas artísticas hasta la leva de los necesarios fondos económicos. Es normal que no haya distinción entre gerencia, más atenta a los aspectos materiales, y dirección artística, que se ocupe de la programación.

En cuanto a la financiación, no hace falta indicar que los gastos corrientes son especialmente el alquiler (si no se es algún privilegiado que goce de cesión gratuita de un local por parte de alguna administración pública), los sueldos y los habituales gastos de luz, teléfono y mantenimiento de las instalaciones. Además, se unen los gastos para cada producción, con su promoción correspondiente, importante aspecto, como ya hemos comentado.

Frente a esto, ¿cuáles son los ingresos? Por una parte, están las ayudas de la administración, de las que disfrutan al menos las veintisiete salas alternativas englobadas en la Coordinadora, situadas la mayoría en Madrid, pero también en otros lugares.⁴ Teniendo en cuenta las dimensiones de las salas, sería imposible cubrir los gastos sólo con el taquillaje y, teniendo en cuenta la escasa implantación del patrocinio en España, tampoco de ahí se han de esperar grandes ayudas, sobre todo si se comprende que, para un patrocinador su apoyo a eventos culturales se considera desde la perspectiva del marketing y, por tanto, tenderá a invertir en eventos de una cierta presencia pública, lo que raramente se da en las salas alternativas (excepción hecha, por ejemplo, de festivales en que intervienen muchos colectivos, con impulso o apoyo de las administraciones públicas, etc.). Para paliar ese déficit, muchas salas han ido impulsando la fórmula de socios que pagan una cantidad fija —lo que, además, reduce el grado de imprevisibilidad— a cambio de una serie de servicios complementarios, especialmente en el ámbito de la información sobre las actividades de la sala. Es una fórmula que da resultados muy positivos, pues se crean vínculos más estables con parte del público: en cierta medida, los socios se implican en el proyecto.

En las producciones, el equipo para el montaje —lo mismo que el equipo artístico— en parte será el fijo de la sala, pero en parte será contratado específicamente para ese proyecto. Es muy raro que una sala contrate un espectáculo al completo: sí sucede que se contrate completamente la parte artística, pero que la parte técnica la siga llevando el personal de la sala. El motivo es bien sencillo: las compañías que ofrecen espectáculos para las salas alternativas muchas veces no disponen de infraestructura propia; además, siempre hay ciertos riesgos en dejar manipular, por ejemplo la iluminación, a personas ajenas a la sala.

¿Qué y cómo se programa?

Junto a las dimensiones reducidas, ésta es la otra característica distintiva de las salas alternativas. Naturalmente se trata de evitar duplicidades con respecto al teatro comercial o al teatro público: no es cuestión de ofrecer más de lo mis-

mo. La característica principal de la programación es el riesgo,⁵ es decir, se programan espectáculos cuya aceptación por un público mayoritario no está garantizado. Las salas alternativas, en cierta medida, están pensadas para dar cauces de expresión a esas minorías culturales que no nadan con la corriente, a las que lo convencional no les satisface, que quieren ver tendencias, montajes, etc. que quizá no triunfen, pero que quizá se adelanten en el tiempo y que, en cualquier caso, crean debate. No se trata del riesgo por el riesgo, sino de entender que la cultura también tiene algo de aventura, de explorar posibilidades creativas que pueden agostarse si se han de amoldar al gusto que prevalece. En muchos casos se apuesta por la dramaturgia contemporánea, la más actual.

La programación no es fácil, sobre todo teniendo en cuenta que muchas de las salas están en Madrid y que, por lo tanto, no se puede ir a ver en otro lugar qué espectáculos encajarían en "mi sala". En muchos casos, se tratará de producciones propias; en otros se trabajará con una cierta continuidad con compañías que han dado pruebas de sintonizar con el espíritu y la línea de esa sala; en otras ocasiones hay que arriesgar más y dar posibilidades a compañías jóvenes, sin mucha experiencia: precisamente ésa puede ser una de las funciones más importantes de las salas alternativas, el abrir un espacio a quienes ofrecen, al menos en teoría, un concepto convincente.

Por supuesto, cada sala tiene su carácter propio. En muchas de ellas se refleja aún el estilo de la compañía de la que resultó. Por eso, algunas salas están volcadas hacia un público determinado (el público infantil), otras incluyen no sólo teatro, sino danza o marionetas, etc.

¿Cuál es el público de las salas alternativas?

Con ello, se entiende que cada sala tiene su público específico, aunque con la salvedad ya hecha antes, de que hay un público de teatro alternativo en general, que frecuenta varias salas. Es más raro el público que combina su presencia habitual en salas alternativas con la asistencia a funciones en teatros públicos y, menos aún, a teatros comerciales. En cierta medida se puede decir que existe un público propio del teatro alternativo, público que, evidentemente, es minoritario incluso con respecto del total de personas que acuden al teatro.

Hay que decir que estoy hablando sobre la base de impresiones, pues no existen aún estudios muy profundos sobre nuestro público. Claro que también hay que decir que, luego, están los públicos específicos del teatro infantil, de los títeres, de la danza, etc.

¿Qué otras actividades realizan las salas alternativas?

Hacer teatro es la vocación de las salas, eso está claro. Pero ya se decía antes que muchas de ellas sienten además una cierta llamada pedagógica, por lo que organizan escuelas de teatro, de títeres (es el caso del Pradillo), etc.

Una actividad importante, cada vez más relevante incluso, es la participación en festivales, creados a veces por una o varias salas o impulsados por administraciones públicas; garantizan una presencia social mucho mayor que la de la programación continua, porque es más fácil encontrar patrocinadores (además de que, casi siempre, hay un apoyo institucional), con lo que las medidas publicitarias pueden ser mucho más incisivas que las de un solo teatro. En Madrid se ha ido consolidando todo un panorama de festivales (y nuevamente hablo de los que frecuenta el Pradillo), que nos genera una cierta carga administrativa, pero tiene la gran ventaja de que atrae a un público más numeroso, puesto que se consigue más fácilmente superar el umbral del desconocimiento que reina en muchos ambientes respecto de la existencia y la especificidad de las salas alternativas. Se pueden citar los siguientes eventos anuales: Escena Contemporánea, el Festival Intersalas (creado por la Coordinadora de Salas Alternativas), el Festival navideño de títeres (otra vez una especialidad del Pradillo, vinculada con el hecho de que su compañía fundante, La Tartana, procedía del mundo de los títeres), Teatralia, Madrid en danza (para aquellas salas abiertas también al mundo de la danza), La otra mirada del flamenco (nuevamente para aquellas salas que lo incluyen en su programación), Festival internacional de teatro para niños (sic), Festival de Otoño, etc. Como se ve, cubren ya un arco temporal interesante.

¿Realmente alternativas?

Cualquiera que conozca el funcionamiento de los diferentes tipos de teatro (público, comercial, alternativo) se habrá dado cuenta fácilmente de que las salas alternativas, en muchos parámetros, son distintas. Ya la impresión al entrar en el "teatro" es diferente: la sensación predominante no es la de respeto ante el "templo de las artes", sino la de encontrarse en un local con una gran cercanía al espectáculo y al resto del público. El modo de gestión es completamente distinto, el tipo de espectáculos también lo es: lo convencional, en principio, asusta a los gestores de salas alternativas, se trata de espectáculos de riesgo o también de mantener espacios abiertos para actividades que en otro tipo de teatro se pierden (títeres, danza contemporánea, etc.). También el público al que nos dirigimos es distinto: no nos interesa el espectador que sale

satisfecho de una obra conocida, con actores conocidos y un director de renombre.

Queda un punto, que quizá pueda causar cierto estupor: si todo es tan "alternativo", ¿por qué, en buena parte, la financiación es "convencional", es decir, procede de subvenciones de los presupuestos públicos? Quizá haya que puntualizar: efectivamente, hay una parte importante de subvención en la actividad de las salas alternativas,⁶ aunque generar la otra parte de los ingresos es tarea dura, lo mismo que convencer una y otra vez para que esas subvenciones no se reduzcan. En otros contextos, con una praxis de financiación de la cultura en general muy distinta, se podría efectivamente plantear esta pregunta, pero en un Estado en que está asumido que, en general, buena parte de las actividades culturales están subvencionadas, se entiende que el Estado también debe garantizar los derechos de las minorías y quizá debe hacerlo de modo especial, puesto que las mayorías disponen de más medios para hacerlo ellas mismas. Desde luego, la diversidad de planteamientos –siempre que se respete, esto es obvio, el común denominador sobre el que se funda una sociedad– en la vida cultural es una riqueza, que se vería amenazada si en la vida cultural se introdujeran excesivamente las categorías del mercado. El Estado ha de tener aquí un carácter corrector.

NOTAS

1. Este texto ha sido redactado por Enrique Banús y M^a Camino Barcenilla sobre la base de las notas y la exposición oral de Juan Muñoz.
2. La Tartana Teatro había nacido en 1977 "con el objetivo de crear un nuevo lenguaje teatral, basado en la dramaticidad de la imagen y el títere como elemento escultórico en movimiento". Tras varios locales termina estableciéndose en Brunete y desde 1990 cuenta también con el Teatro Pradillo. "Con la apertura del Teatro Pradillo, La Tartana sufre una crisis importante, ya que la propia actividad de la sala absorbe gran parte de la energía de los miembros de la compañía" (Gutiérrez Monzonís, Adela. "La Tartana teatro cumple veinte años". *ADE* 62-63 (1997): 205-06).
3. Posteriormente, para el funcionamiento también recibe ayudas de la Comunidad y del Ayuntamiento de Madrid –como otras salas–.
4. La Coordinadora se crea en 1992 y de ella forman también parte salas de Andalucía, Aragón, Asturias, Cantabria, País Vasco, Galicia, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Ceuta, Melilla, Navarra, Cataluña, Valencia, Murcia y Extremadura.
5. De hecho, el documento fundacional de la Coordinadora de Salas Alternativas habla de "nuestra ideología de riesgo".
6. El porcentaje es diferente: en algunos casos la subvención llega al 80%, pero también hay salas que generan un 75% de los ingresos.