

Alternativos y pequeño formato

Por Toni Rumbau*

En unos momentos como los actuales en los que la palabra «alternativo» se ha convertido en una etiqueta profusamente -y bellacamente- utilizada tanto a diestro como a siniestro, y muy especialmente en lo que podríamos llamar pequeño y mediano teatro, es desde luego una obligación analizar su significado, relativizando y desmitificando los

alcances y las pretensiones del mismo. Procedemos para ello a matizar el término en cuestión, enfocándolo desde alternadas perspectivas en contra y a favor.

Hablar de alternativo desde el punto de vista del contenido ideológico de las propuestas puede acarrear algunos problemas a la hora de emplazarlo en la realidad sociológica del momento. Porque si entendemos por alternativo un tipo de teatro cuya postura o contenido ideológico sea de carácter político

o de denuncia, o bien elaborado a partir de una utilización innovadora de nuevas y viejas tecnologías, o bien hecho con premisas de creación distintas a las convencionales, en definitiva, lo que en conjunto podría definirse como «nuevas tendencias, nuevas formas, nuevos modos, nuevas tecnologías», entonces debemos admitir que una gran parte de lo alternativo se encuentra bajo control de las instituciones.

Basta ver para ello la programación de la mayoría de los festivales de tea-

* Titiritero, director del Teatro Malic.

tro, de un buen tanto por ciento de las producciones de los centros dramáticos, así como de los teatros municipales. Sin ir más lejos, un Mercat de les Flors, en Barcelona, pudiera haber sido considerado en algún momento como la sala delantera del movimiento alternativo barcelonés, dada su programación especialmente dedicada a lo nuevo, bueno y arriesgado ideológicamente. Lo alternativo ocuparía entonces una de las ramas de lo que podríamos llamar «teatro oficial», al recibir, directa o indirectamente y en un buen tanto por ciento, el apoyo directo de las instituciones y por lo tanto del poder político. Lo cual, desde luego, no deja de ser un tanto paradójico.

Si por alternativo consideramos una actitud frente al teatro que renuncia a los factores comerciales, espectaculares, de éxito y de prestigio, nos podemos encontrar con que la realidad deje tan noble pretensión en simplemente eso, una «pretensión». La sociología del fenómeno teatral permite plantear las siguientes preguntas: ¿cuántos actores, autores, directores, grupos y demás personal escénico no aspiran al reconocimiento, al éxito, al triunfo, con vistas a escalar los peldaños de la pirámide teatral regida por el mercado? Descontando cuatro obligadas excepciones, no los hay. ¿No es la dialéctica «éxitos-aplausos» uno de los componentes básico, aunque no el esencial, de la relación entre actores y público? Incluso podría afirmarse que la misma dinámica del fenómeno teatral es imposible hoy en día sin estar inscrito en la mecánica del mercado (es sintomático, en este sentido, el proceso de transformación de muchos festivales españoles en «ferias», donde lo que prima es el factor «venta» y «marketing», factor ante el cual todos los grupos participantes, y muy en especial, los más «chillonamente alternativos», se doblan sin chistar, con profesional despliegue de feroces «operaciones de imagen»).

Si nos resignamos a dejar lo alternativo en una actitud de buenas intenciones de cambio en la manera de enfocar el hecho teatral, eso es, en simple «pretensión alternativa», sería entonces realmente «pretencioso» afirmar que lo que se está haciendo responde ya a algo nuevo, a algo «alternativo», cuando lo mejor sería mostrar más cautela al respecto. Que los críticos o comentaristas teatrales califiquen una propuesta

de «alternativa» en tal o cual aspecto, parece razonable, pero que lo hagan los mismos autores del proyecto no deja de ser una ingenuidad o una pura malicia.

El concepto alternativo referido a salas tiene su razón de ser como una opción de funcionamiento, filosofía y programación nuevas y distintas con

respecto a las demás salas convencionales.

En principio nada hay que objetar a un planteamiento de este tipo. Al ser un teatro un espacio abierto y genérico donde se da cabida a una pluralidad de propuestas, es absolutamente válido y positivo que una sala muestre una intención determinada de compromiso



Angel Pavlovsky en el Teatre Malic. (Foto: Colita).

"Una nit qualsevol", de Slawomir Mrozek.
Dirección: M. Dolors Vilarasau. TetraTeatre
(1996). (Foto: Mané Espinosa).



Pequeño formato: alternativa, complemento y supervivencia

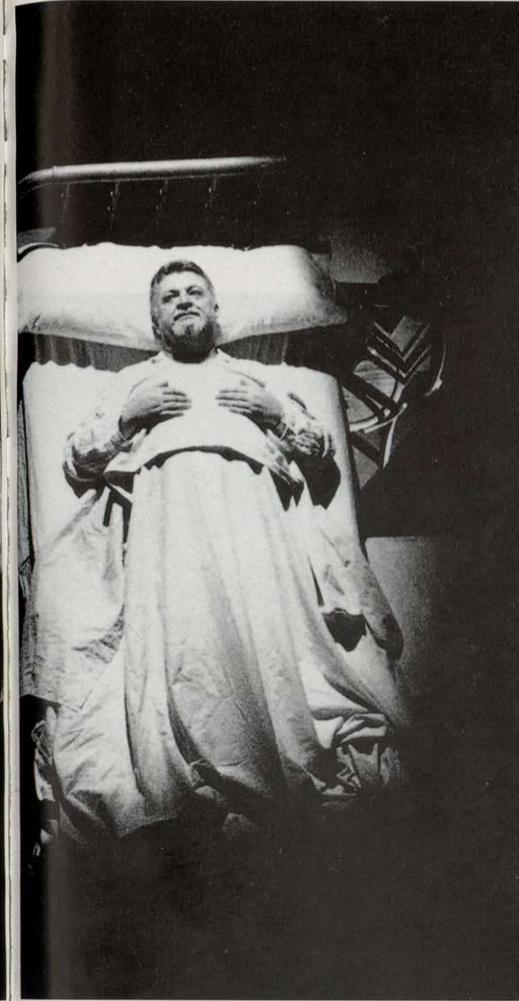
Según nuestro punto de vista, es más útil partir del concepto alternativo en conjunción con el «pequeño formato» para desde aquí cuestionar, si la necesidad apremia, al «gran formato», y, lo que es más importante, para sentar las bases de una manera tal vez distinta de considerar el hecho teatral, no tan sólo alternativo, sino también «complementario».

No cabe duda que el despertar de una época de papanatismo provinciano empeñado en montajes millonarios hechos para la pompa del poder, ha propiciado la aparición del fenómeno «pequeño formato». Tras el carnaval festivalero del 92, llega el reflujo de la realidad, imponiendo sus leyes de país pequeño y sudeuropeo. Los vientos del fin del milenio llegan fríos y tormentosos, y todos se aprestan a estrecharse el cinturón ante unos años que se avencinan duros y de vacas flacas. ¿Cómo esta época inminente dará satisfacción a las expectativas hinchadas de futuro que la década de los ochenta ha generado? En el campo del teatro, una de las salidas se impone por el propio peso de su evidencia, el pequeño formato.

Una forma capaz de dar alivio a la tremenda oferta teatral de actores condenados a buscarse el sustento sea como sea.

Pero lo alternativo-complementario-pequeño formato no sólo da alivio a la profesión, sino que se presenta también como una interesante estrategia de «supervivencia». Supervivencia económica, artística y moral de los actores o de las pequeñas empresas teatrales, obligadas a competir en un mercado dominado por el culto al dinero, al éxito y a la grandilocuencia. El camino por las infinitas variedades del arte escénico, sin cortapisas ni principios orientativos, es un marco ideal para esta supervivencia artística y laboral, y a la vez ofrece la posibilidad de generar un discurso propio sobre bases vírgenes repletas de posibilidades.

Dicho discurso surge de las mismas características formales de este tipo de teatro, a saber: bajo costo de los montajes, austeridad en los modos de producción, aguzamiento del ingenio motivado por los escasos medios disponibles, creatividad despierta por la espoleta del paro, intimidad en la relación público-actores, nuevas formas de comunicación entre los creadores y los espectadores que permita potenciar el



sas cuya puerta se abre directamente a la calle, el Ardenbrut con el Enigma insólito de su alud de propuestas dispares más la inapreciable propina de un bar de lujo, el Malic con el mundo subterráneo, con la Gruta arquetípica e iniciática, y un bar de bolsillo...).

Tales serían los elementos a partir de los cuales el «pequeño formato» genera su propio discurso. Un discurso que, gracias a su ambigüedad y sutileza intrínsecas, y tal como se ha podido comprobar en las últimas experiencias de «bolsillo» habidas, seduce tanto al público como a los actores y a las instituciones, las cuales ven en ello una salida al embrollo creado por ellas mismas.

Si hasta aquí hemos reducido lo alternativo al «pequeño formato», ¿es lícito hablar de «alternatividad» en el gran formato? No cabe duda que existe un gran número de ejemplos de espectáculos grandilocuentes, por necesidad millonarios, que parten de una intención y de un planteamiento «alternativo». Lo alternativo en este caso ya no será respecto a lo grande, caro e institucional, sino respecto a los contenidos y a la forma de la misma expresión teatral. Considerando como posible extrapolar los aspectos sociológicos de la creación teatral (precio del montaje, quién paga el coste, qué público acude a él)- posibilidad, por cierto, discutible, o al menos planteable, especialmente en un fenómeno como el teatral, tan complejo, político y «sociológico»- este tipo de alternatividad generaría un discurso más de tipo teórico y filosófico, con una atención sobre el lenguaje y sobre la ideología, que rechaza cualquier tipo de análisis generalizador, y que desde luego escapa a los límites de este artículo. Es por ello que, aún admitiendo la posibilidad de lo «alternativo grande», hemos querido centrarnos aquí en lo «alternativo pequeño», más acorde con nuestra realidad de partida y por tanto con nuestros intereses concretos.

Lo alternativo-pequeño-formato permite también complementar los aspectos anteriores apuntados con otros de tipo poético-metafórico: «la diferencia» (por su tamaño, por la relación actores-público, por el trato informal, por la incomodidad de los asientos, tan denostada por la crítica burguesa del teatro oficial o de «butaca»), «lo misterioso» y «lo iniciático» (nunca se sabe lo que se va a ver -en parte debido a la escasa información-; las mismas salas mantienen una relación con el «enigma», lo «misterioso» y lo «iniciático»: La Casona con el Laberinto lleno de trampas y de puertas falsas, la Beckett con el Límite y lo Fronterizo respecto a lo estándar y a lo conocido, el Tantarantana con el Misterio de una caja de sorpre-

Estrategia de lo pequeño

Si realmente lo «pequeño» aparece como una de las posibles salidas a la actual situación de cansancio y de colapso de lo «grande», cabe imaginar que en los próximos años habrá una consolidación de las hasta ahora precarias redes infraestructurales que lo ge-

neran y lo sustentan. En este caso, puede ser útil hablar de la necesidad de una estrategia encaminada a dicha consolidación, estrategia que orientará sus líneas maestras a partir de los puntos antes mencionados de su propio discurso.

La «estrategia de lo pequeño» pasa en estos momentos, y según nuestro particular modo de ver, por los siguientes apartados:

- consolidación de los locales dedicados a lo pequeño, por un lado insertándose en el tejido social que los acoge, buscando sistemas propios y «alternativos» de financiación, publicidad, producción y programación, y por otro lado mediante cada vez más suculentos arañazos a los fondos institucionales dedicados al fasto teatral.

- la relación de «complementaridad» añadida a la de «alternativa» con respecto a los teatros convencionales puede y debería crear una relación nueva entre las salas pequeñas y las grandes en la que éstas deberían sentirse obligadas a ayudar, directa o indirectamente, a las primeras. Las razones son muchas aunque éste es un camino aún por explorar, pero las más evidentes son de tipo ecológico: sólo puede funcionar bien lo grande si existe a su lado lo pequeño. Los teatros grandes deberían comprender que para su buena marcha necesitan a sus complementarios menores: lugares donde descubrir nuevos autores, actores y directores, escenarios para el ensayo de nuevas propuestas o la experimentación con proyectos uni o bipersonales, y sobre todo, para la creación, el cultivo y la regeneración del mismo público del que tanto dependen.

- creación de circuitos locales e interurbanos para espectáculos de pequeño formato.

- acuerdos de colaboración y coproducción entre salas.

- elaboración del discurso propio de lo pequeño mediante publicaciones, distribución de las mismas en los teatros de la ciudad, creación de festivales, discusión de posturas y proyectos, siendo desaconsejables por nefastos los lloros corporativos orquestados.

La misma práctica de grupos, actores, salas y organizadores es la encargada de articular dicha estrategia, cuya puesta en marcha parece hoy por hoy asegurada, al ser su principal motor el principio inapelable de la supervivencia, tanto económica como ética y artística.