



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TESINA (TFM)
Itinerario Investigación

MÁSTER EN GESTIÓN CULTURAL

*El valor público de los teatros
alternativos de Barcelona*

Curso 2015-2016

Pedro A. Rothstein Pérez

Tutora: Dra. Anna Villarroya

« Si la política se ha vuelto un puro espectáculo mediático, una simple maquinaria electoral, y sobre todo, una irritante aceptación del presente, las políticas culturales deben proponerse como una reserva para establecer nuevos sentidos de comunidad y renovar la esfera pública.»

Victor Vich (2014)

« Le théâtre comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie.»

Antonin Artaud (1938)

Índice

0. PRÓLOGO	6
1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1 Objetivos.....	11
1.2 Preguntas de investigación.....	12
2. METODOLOGÍA.....	13
2.1 Técnicas y fuentes de información básica.....	15
2.2 ¿Qué se pretende analizar?	16
2.3 Ámbito temporal.....	18
2.4 Procedimientos.....	19
3. MARCO TEÓRICO.....	19
3.1 Sociedad, Arte, Cultura y la Creación de Valor.....	20
3.1.1 El lado social de la cultura y las artes: un debate prolijo.....	23
3.1.2 Los impactos sociales de las artes y la cultura.....	25
3.1.3 Los valores del arte y la cultura.....	28
3.2 El Valor Público de la cultura.....	32
3.3 La capacidad creativa de una organización cultural.....	35
4. ESTADO DEL ARTE (O ¿ARTE DEL ESTADO?)	43
4.1 El drama de la crisis y el mercado de las artes escénicas.....	44
4.2 Teatro, política y cultura: una relación tensa e intensa.....	48
5. LAS SALAS ALTERNATIVAS DE TEATRO.....	57
5.1 ¿Alternativas o independientes? Breve historia de un diálogo abierto.....	58
5.2 Las alternativas en el contexto español-catalán.....	65
5.3 El ecosistema teatral barcelonés y las alternativas.....	71
6. ESTUDIO DE CASO: La Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramaturgia.....	85
6.1 Preámbulo: la búsqueda de un espacio entre fronteras.....	86
6.2 Análisis: la construcción de un ‘caso’.....	89
6.3 Desenlace: el fin es apenas un nuevo comienzo.....	111
7. DISCUSIONES (Y ALGUNAS REFLEXIONES).....	114
8. CONCLUSIONES.....	118
9. EPÍLOGO.....	121
10. REFERENCIAS.....	124
11. ANEXO.....	131

0. PRÓLOGO

ISTO

*Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

*Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!*

Fernando Pessoa

En este prefacio se exponen las motivaciones más intrínsecas del autor y aquellos aspectos filosóficos-transcendentales que circundaron la elaboración del presente trabajo. Asimismo incluye alguna reflexión sobre el camino recorrido, el porqué de su elección y qué se pretende en el futuro.

Este Trabajo de Final de Máster (TFM) encierra una etapa importante de mi vida, y no sé al cierto qué es lo que vendrá después. Quizás es el paso previo a la realización de una tesis doctoral, quizás no. Es un ensayo de investigación que sintetiza no solamente los últimos dos años que cursé el posgrado de Gestión Cultural en la Universitat de Barcelona, sino que es también la secuencia de un primer Trabajo de Final de Grado de Ciencias Políticas realizado en la misma institución. Es también la expresión de una mayor madurez y consistencia intelectual de un joven que busca alternativas en un mundo cada vez más caótico y confuso. Alguien que como todos, busca un lugar para sentir libre, cómodo, feliz.

La tesina tiene nueve capítulos, más las referencias bibliográficas y el anexo. El estilo narrativo, por veces bordea lo literario, dentro de los márgenes que me permitía un trabajo científico. Es una intención adrede, para tornar la lectura mas entretenida y ligera. Este ensayo está trufado con citas poéticas, un capricho personal que me parecía un toque refinado y en concordancia con el tema y los planteamientos de la investigación. Esto es, también valorizo

las artes y hago cuestión de subrayarlo el corpus del trabajo. En algunas de ellas explicito la fuente, en otras no. Pienso que el buen investigador tendrá la sagacidad de encontrarlas si desea, igual que yo las he podido descubrir. Además, el trabajo viene repleto de enlaces externos a páginas web, con el afán de facilitar el acceso a la información y a las fuentes, sobre todo si se lee la versión digital del mismo. No cabe duda que promoveré el *open access*, publicando y facilitando este documento a quienes les pueda interesar. Finalmente, haré una última aclaración práctica respecto a los idiomas empleados en la redacción del texto. El TFM se escribe en lengua española (más que castellana), aunque no sea mi lengua materna, la he adoptado con apego y tenacidad. La lengua es el instrumento de comunicación humana por excelencia y va estrechamente ligada a cuestiones profundamente filosóficas de identidad y pertenencia. En ese aspecto, he querido dejar patente el valor del plurilingüismo, incorporando citas en catalán, en inglés, en francés y en portugués. Esta última con especial ternura puesto que es mi idioma original. También incluyo algunas palabras de otras lenguas, y utilizo expresiones en latín con cierta frecuencia. Todo ello, conforma la defensa de una postura ideológica, de un compromiso estético y la constatación de una realidad intercultural de la cual me siento inconmensurablemente orgulloso. Defiendo y expongo mis raíces múltiples porque no las puedo separar de quien soy, de cómo pienso y escribo.

¿Porqué el teatro? El teatro es un oficio milenario. Como actividad artística se trata de una de las expresiones humanas más genuinas y apasionantes. Desde la Antigüedad ha tenido un desarrollo extraordinario, aunque parte de sus componentes esenciales no hayan cambiado en absoluto. Para que exista teatro hacen falta actores, actrices, técnicos, directores, dramaturgos, escenógrafos, productores, gestores que conciban y realicen el espectáculo y un público que lo asista, lo sienta, lo reciba. Por definición, el teatro es una actividad grupal, colectiva, y que además ha cumplido diversas funciones sociales¹ al largo de la historia: desde el entrenamiento más banal de las masas plebeyas hasta la erudición más abstracta de las élites intelectuales.

Como arte es eminentemente político y sus capacidades persuasivas, pedagógicas o dogmáticas han hecho que el teatro haya estado siempre en el foco de atención de los poderosos. A grandes rasgos, las comedias cumplían una tarea apaciguadora: reírse de la torpeza humana de forma desenfadada y relajar las tensiones generadas por las guerras, las enfermedades, el hambre o la corrupción de las clases dirigentes, el famoso ‘pan y circo’. En

¹ Para profundizar en las relaciones entre el teatro y la sociedad a lo largo de la historia, ver Duvignaud (1966).

cambio, las tragedias, presentaban historias trágicas con héroes y dioses fantásticos generando una catarsis pública, cuya función no dejaba de ser educadora y coercitiva (Boal, 1984).

Como empresa económica, es un actividad arriesgada puesto que los costes enterrados son muy elevados (Throsby y Withers,1979). Se trata de un bien de experiencia y, por tanto, nunca se sabe al cierto si una nueva obra triunfará o no en el mercado, siempre depende de la respuesta de los consumidores teatrales, esto es, de los públicos. Ni siquiera William Shakespeare, el más famoso y reconocido autor dramaturgico de la historia occidental estaba exento de semejantes incertezas y de la precariedad que circunda el mundo teatral. Por estas y por otras más razones, la intervención de los poderes públicos y de otros agentes económicos pujantes se hace imprescindible: los mecenas buscan el prestigio social y/o el control ideológico sobre las obras dramáticas exhibidas, mientras el *métier* escénico almea sobrevivir y seguir con su actividad creativa.

En definitiva, estoy trabajando en base a un ideal republicano de sociedad, en la cual la educación cívica y pública y las expresiones culturales son pilares centrales de la misma, impulsados con ímpetu desde los poderes públicos y aceptados colectivamente como valores supremos y esenciales de la convivencia comunitaria. Como diría Bertolt Brecht, conocido por sus obras de teatro políticas y deliberadamente repletas de ideología marxista, cuando afirmaba tajantemente:

“no basta con reclamar del teatro tan solo conocimientos, reveladoras reproducciones de la realidad. Nuestro teatro debe despertar el **gusto** en el conocimiento, debe organizar el **placer** en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos y placeres de los inventores y descubridores, todos los sentimientos de triunfo que experimenta el libertador, tienen que ser enseñados por nuestro teatro” Bertolt Brecht (1974:7),

Los teatros son, también, escuelas de ciudadanía, arenas de intercambio, locus de debate crítico y acción social (Cohen-Cruz y Schutzman, 2006). Los espectadores no son apenas clientes, sujetos pasivos, consumidores ciegos y voraces – son personas con derechos y deberes, son partícipes y responsables del mundo en qué vivimos. Los públicos son parte constituyente y actuante de la *res publica* y de la creación de valor público.

1. INTRODUCCIÓN

“Culture is far more than a designation of a specialized institutional domain, as in expressions such as the arts or the entertainment sector. Whether the observer or practitioner know or not, culture is an inevitable part of all endeavours, from craftwork, to finance to how we use interactive technologies, notably the internet and electronic games. There is no exiting from culture or the cultural.”
Saskia Sassen (2012)

Este proyecto de investigación se centra en analizar el fenómeno de las llamadas salas de teatro ‘alternativas’ o ‘independientes’ del ecosistema cultural barcelonés y captar su capacidad de creación de valor público cultural (Moore, 1998; Holden, 2004; Brown y Carnwath, 2014) en diferentes aspectos de su actividad (gestión, comunicación, producción, creación y proyectos educativos, entre otros). Dichos espacios suelen necesitar de las aportaciones públicas para mantener la viabilidad económica de su proyecto, hecho que les sitúa como beneficiarios y/o intermediarios de las políticas culturales. Sin embargo, desde un enfoque más amplio sobre las políticas públicas y las nociones de cultura (Nussbaumer, 2007) no son meramente recipientes sino también agentes promotores de las políticas culturales.

Eso significa, por un lado, trazar sintéticamente el recorrido histórico de las políticas culturales de las artes escénicas en Barcelona -ergo Catalunya y España (Orozco, 2000)-, así como la evolución del sector teatral y sus características actuales (Bonet y Villarroya, 2008). El marco teórico se centra en los estudios y autores que trabajaron el impacto social de cultura (Matarasso, 1997; Belfiore, 2006), aquellos que investigaron el retorno social o los efectos sociales de las políticas culturales (Subirats, Barbieri y Merino, 2011; Stanley, 2006) y aquellos que se centran en los valores no-económicos de la cultura (Throsby, 2001; Klamer, 2004; Holden, 2006). De dichas nociones (o discusiones) acerca del valor social de la cultura, me centro en el marco del valor público (Moore, 1998; Torrens, 2015) y lo vinculo a la idea de capacidad creativa (Bailey, 2009) para engendrar un prisma analítico más completo que permita analizar una realidad cultural concreta y compleja.

Como trasfondo podemos señalar también una discusión sobre la cultura y el desarrollo, así como sobre los paradigmas ‘clásicos’ de la política cultural (Urfalino, 1996; Miller y Yúdice, 2004) aplicados al caso de las salas alternativas: ¿son expresión de una mayor democratización cultural o democracia cultural (Matarasso y Landry, 1999; McGuigan, 2004; Bonet y Négrier, 2015)? Asimismo, este trabajo busca establecer un diálogo existente y no menos discutido entre las ciencias sociales y las políticas culturales, planteando seriamente

cual es su relación y como estos campo de conocimiento se pueden entrelazar en la teoría y en la práctica (Rubio Arostegui y Rius-Ulldemolins, 2015).

En suma, se pretende indagar sobre las imbricaciones entre los mundos político, cultural y teatral, observando críticamente sus posibles conflictos, sinergias e interdependencias. Como bien afirma Grimson (2011),

“no hay algo humano fuera de cultura: los modos en que pensamos la economía, la política, las instituciones, están relacionados necesariamente con estos sentidos comunes, con estos hábitos que se han ido forjando a lo largo de la historia, y a lo largo de los conflictos y de las maneras que se fueron resolviendo” (Grimson, 2011: 41)

A la par, se trata de hacer una prolija reflexión sobre los procedimientos de las políticas públicas, su capacidad de lograr los objetivos establecidos y los elementos de rendición de cuentas de los cuales dispone. Y, por ende, cuestionar el papel del teatro en nuestras sociedades (post-modernas), especialmente las expresiones teatrales minoritarias, más críticas y arriesgadas. ¿Hasta qué punto una sala pequeña y con poca afluencia de espectadores aporta valor público a su entorno, y cómo lo hace? Muchas veces se investiga el retorno social de aquellos proyectos culturales que a priori se sitúan en una intersección socio-cultural, pero considerando el carácter intrínsecamente elitista de la mayoría de equipamientos culturales, ¿es posible compaginar el elitismo creativo con la democracia cultural? Éstas y otras son algunas de las cuestiones que intentaré abordar a lo largo de esta disertación.

¿Por qué Barcelona, y por qué ahora? La capital catalana es una referencia para el conjunto del Estado español y muchas de sus tendencias culturales hacen eco en el resto de Europa y del mundo, ya que la *marca Barcelona*² construida a lo largo de tantos años tiene un eficaz efecto de atracción mediática que alimenta el turismo y otros flujos informativos. A nivel cultural incluso hay autores que se refieren a un *Modelo Barcelona* diferenciado (Rodríguez Morató, 2008; Rius y Sánchez-Belando, 2015). Analizar las políticas públicas de una ciudad creativa tan relevante es significativo para otras ciudades que pueden aprender de sus experiencias. De hecho, se extiende la tendencia a analizar las políticas culturales desde una perspectiva local-citadina ante la tradicional visión centrada en el Estado-Nación (Menger, 2010). En su seno, observamos diversos fenómenos que se desarrollan a escala mundial, como la globalización y el multiculturalismo (Appadurai, 1996; Crane, 2000; Yúdice, 2004). A la

²Sobre la política institucional de city-branding de Barcelona véase:
<http://lameva.barcelona.cat/bcnmetropolis/es/dossier/construir-marca-fer-ciutat/>

vez, como polo metropolitano reúne los problemas típicos de las grandes aglomeraciones urbanas contemporáneas: la gentrificación, el caos viario, la especulación inmobiliaria, la contaminación medioambiental, la desigualdad social, entre otros, y se enfrenta los retos de lidiar con todas estas cuestiones. Asimismo, Barcelona está viviendo un proceso de transformación, al parecer, coherente con las demandas sociales y políticas de buena parte de la población española. El actual gobierno municipal ganó las elecciones basándose en un discurso de cambio, con el apoyo de diversos movimientos sociales y cristalizando parte de la indignación ciudadana suscitada en su día por el 15-M³. En el campo de la cultura, su programa político prevé ciertas rupturas con algunas lógicas anteriores vigentes (al menos a nivel discursivo) y una apuesta por una noción más comunitaria, abierta y popular de la cultura (sin menoscabar la excelencia de los proyectos artísticos). No obstante, sería imprudente afirmar que ha habido cambios sustantivos en la política cultural local puesto que faltan datos y tiempo para poder hacer una evaluación sólida. En cualquier caso, sí hay muchos debates se están abriendo en la actualidad, entre ellos, la discusión sobre el valor de la cultura en la ciudad. Y este trabajo pretende aportar su grano de arena al tema.

1.1 Objetivos

“El teatro es el arte de la transformación del espectador, como fenómeno teatral transmite ideologías, sensibiliza, provoca, pone en crisis, interroga. Siempre y cuando sea desde una propuesta estética y no desde el discurso propagandístico de izquierda o derecha, comunista o capitalista. El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma.”

Artur Miller

En este marco de análisis, el objetivo central de este trabajo es analizar los procesos de creación de valor público de las salas de teatro alternativas de Barcelona.

A partir de este objetivo central, se plantean los siguientes objetivos específicos:

--Aplicar el enfoque analítico del Valor Público a un equipamiento cultural que no es parte orgánica de la administración pública, pero que depende de su financiación para existir.

³ El 15 de mayo de 2011, se inicia un movimiento popular, conocido como los indignados, que ocupó las principales plazas públicas de Madrid y Barcelona. Entre otras reivindicaciones expresaban un gran enfado e insatisfacción de cara a los representantes políticos y los desmandes del sector financiero. La acampada ciudadana se caracterizó por su horizontalidad organizativa y una utilización estratégica y novedosa de las redes sociales, especialmente Facebook y Twitter. El 15M tuvo ecos en otras partes del planeta como en EEUU (Occupy Wall Street). A raíz de ello, el sistema político español fue sufriendo importantes cambios, incorporando a nuevos actores (Podemos) y liderazgos renovados que supieron capitalizar buena parte de la revuelta ciudadana cinco años después.

--Identificar los distintos valores culturales y la capacidad creativa generada por los distintos ámbitos de una sala de teatro alternativa (dirección, producción, gerencia, administración, comunicación, formación, educación, públicos).

--Generar conocimiento práctico de una realidad cultural compleja que pueda servir a futuras investigaciones en el campo.

--Contribuir al debate más amplio sobre la función social de las artes y la cultura y su relación con las políticas públicas, la participación ciudadana y el fortalecimiento de la democracia.

1.2 Preguntas de investigación

"How shall I act?"
Sofocles. *Philoctetes* (409 A.C.)

El abordaje sería inductivo en la medida que se parte de la premisa de que las salas alternativas son agentes de políticas culturales cuyo valor público se puede captar a partir de algunas evidencias (Subirats y Fina: 2008) relacionadas con la gestión, las producciones, los espectáculos y las relaciones con el entorno más cercano. Asimismo, se configura como un trabajo exploratorio debido al carácter novedoso del enfoque aplicado y la falta de estudios pormenorizados en este campo. Sería atrevido hablar de 'hipótesis' puesto que la causalidad es difícil de determinar en este caso. Siguiendo las aportaciones de Barbieri, Partal y Merino (2011) y aplicándolas al objeto de estudio de esta investigación, se podrían formular una serie de preguntas:

¿Las salas teatrales alternativas contribuyen a la creación, potenciación y manutención de identidades colectivas y del sentido de pertenencia comunitaria? (TEATRO Y LA COMUNIDAD)

¿Las salas teatrales alternativas potencian la participación ciudadana y la acción colectiva, creando redes de cooperación y otras instancias de trabajo colectivo? (TEATRO Y LA COMUNIDAD/ TEATRO Y SUS SOCIOS)

¿Las salas teatrales alternativas ayudan a la consecución de una democracia más abierta y accesible, abordando los conflictos sociales desde un marco simbólico? (TEATRO Y SU ARTE/ TEATRO Y LA COMUNIDAD)

¿Las salas teatrales alternativas promueven la autonomía de las personas, de sus públicos? (TEATRO Y LA COMUNIDAD)

¿Las salas teatrales alternativas fomentan y albergan la creatividad individual y colectiva, promoviendo procesos de innovación social, económica y artística? (TEATRO Y SU ARTE/ TEATRO Y SUS ESTÁNDARES)

¿Las salas teatrales alternativas generan nuevos abordajes hacia la transformación del espacio urbano? (TEATRO Y LA CIUDAD)

¿Las salas teatrales alternativas potencian la aparición de nuevas centralidades culturales en la ciudad con la revitalización de sus entornos? (TEATRO Y LA CIUDAD)

Las preguntas de investigación son el punto de partida, un instigador creativo más que un mantra. No pretendo contestarlas formalmente, sino que son guías orientativas para encetar este trabajo aunque las recuperaré posteriormente en el capítulo de discusiones y reflexiones. Las frases entre paréntesis se refieren a una clasificación metodológica que se explicita en el próximo capítulo y que también acompañará esta tesina hasta el final.

2. METODOLOGIA

*“La propia tarea de desvelar la práctica, de examinar el rigor o no con el que actuamos, de evaluar la exactitud de nuestros hallazgos, es una tarea teórica o de práctica teórica”
Paulo Freire (1992)*

El principal objetivo de esta investigación es analizar *la capacidad de creación de valor público de las salas de teatro alternativas de la ciudad de Barcelona.*

El **valor público** es un marco interpretativo proveniente del paradigma de la Nueva Gestión Pública (en adelante, NGP), en el cual se intenta mejorar la actuación de las políticas públicas. Se trata de una aproximación teórico-práctica en boga en el campo de la Ciencia Política.

Entre otros aspectos, se busca que sus resultados sean más eficaces, eficientes, éticos y justos.. Asimismo, es una herramienta operativa para la gestión de cualquier organización o proyecto que se financia parcial o íntegramente por el sector público para justificar y legitimar su *raison d'être*. En el capítulo 3 se ahondará en la cuestión de la creación de valor público.

Las **salas alternativas o independientes** son aquellas que dentro del ecosistema teatral local reúnen algunas características singulares que las hacen de especial interés, en comparación con los grandes teatros públicos o las salas comerciales. Se trata de una tipología que caracteriza a espacios de creación y exhibición escénica en función de su tamaño/aforo, titularidad, misión, línea artística y/o autonomía política y económica. En los últimos años, se ha constatado⁴ un aumento de salas con dichas características en la ciudad de Barcelona, coincidiendo con la crisis económica y políticas culturales no necesariamente favorables al sector de las artes escénicas. Aunque es cierto que desde finales de los años 80 existen proyectos con estas configuraciones y que siguen funcionando hasta la presente fecha, como la Sala Beckett⁵ o el Teatre Tantarantana⁶. En el capítulo 6 se hará una descripción más detallada de la historia y evolución de las salas alternativas en el contexto español y catalán, así como una reflexión sobre el concepto mismo de ‘teatro alternativo’.

Cada sala es un mundo y tampoco hay una definición coherente entre ellas sobre qué significa ser sala alternativa o independiente. Tampoco hay datos o indicadores comparables más allá de las estadísticas oficiales que se hacen públicas anualmente. Debido a estas limitaciones, la estrategia metodológica más adecuada es realizar un estudio pormenorizado de un caso concreto, buscando desentrañar no solamente datos sino conocimiento útil y relevante que auxilie a captar el valor público y la capacidad creativa de un proyecto concreto. No se pretende que sea extrapolable a las demás salas alternativas u otros equipamientos escénicos de la ciudad, puesto que estaríamos incurriendo en una falacia ecológica.

⁴ En los últimos años, la prensa ha documentado el referido fenómeno:

La Vanguardia, 28 de febrero de 2011. *Las pequeñas salas teatrales*

<http://www.lavanguardia.com/opinion/editorial/20110228/54120504891/las-pequenas-salas-teatrales.html>

El País, 30 de diciembre de 2013. *El teatro alternativo llama a su puerta.*

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/29/actualidad/1388346871_209123.html

El País, 3 de Julio 2015. *La crisis y la corrupción reavivan el teatro político.*

http://elpais.com/elpais/2015/06/22/masterdeperiodismo/1434984906_909365.html

El Punt Avui, 21 de febrero 2016. *La freda perifèria.*

<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/942267-la-freda-periferia.html>

⁵ <http://www.salabeckett.cat>

⁶ <http://www.tantarantana.com>

La gran aportación de este trabajo es precisamente el hecho de construir un estudio de caso a partir de teorías y marcos abstractos y demostrar que tienen una función operativa cuando se aplican a un proyecto cultural concreto. Eso significa que otros equipamientos culturales podrían inspirarse en lo que aquí se expondrá y adaptarlo a sus contextos particulares.

El caso de análisis elegido no es fortuito. Teniendo en cuenta la pluralidad pero también la trayectoria del sector teatral en Barcelona, la Sala Beckett y su Obrador Internacional de Dramaturgia (OID) es un caso de análisis interesante para los objetivos propuestos. Es la sala alternativa en funcionamiento más antigua de la ciudad, fundada en 1989, y especializada en dramaturgias contemporáneas catalanas e internacionales y la realización de producciones de pequeño formato. Además, el teatro se encuentra en un momento de cambio radical insólito, el traslado de su sede a otro espacio, de mayor envergadura y situado en otro barrio de la ciudad. La mudanza abre una ventana de oportunidad a cambios internos y externos en el seno del proyecto, así como la valoración de su trayectoria y logros pasados. Es un momento idóneo, pues, para prestarse a una reflexión como la que se plantea en esta tesina.

Una de las ventajas del análisis de caso⁷ es la posibilidad de profundizar en una realidad cultural, utilizando técnicas cualitativas y narrativas como las entrevistas, la observación o los contactos informales. También permite buscar la información pública disponible en la red (Internet) sobre un agente u objeto concreto. La desventaja principal es que los hallazgos no son extrapolables directamente a todo el sector ni siquiera a otros casos similares, aunque puede servir de base para un proceso de evaluación o investigación similar.

2.1. Técnicas y fuentes de información básica

“Las matemáticas tienen un triple fin. Deben suministrar un instrumento para el estudio de la naturaleza. Pero eso no es todo; tienen un fin filosófico y, me atrevo a decirlo, un fin estético. Deben ayudar al filósofo a profundizar las nociones de número, de espacio, de tiempo. Y, sobre todo, sus adeptos, encuentran en ellas goces análogos a los que proporcionan la pintura y al música”
Henri Poincaré

Para lograr los objetivos planteados se llevarán a cabo las siguientes técnicas: una síntesis de la literatura existente en el campo del valor (público) de la cultura y sus posibles

⁷ “The case study should focus on the key outcomes and impacts from the project. This will be supported by the evidence and information gathered in the previous phases. Where possible, the evidence should be included in a mix of quantitative and qualitative information” (Case Studies Guide AHRC-UK 2012: 7).

retornos a la sociedad; un análisis descriptivo de los datos aportados por diferentes instituciones; un análisis crítico de la información pública sobre el caso de estudio (repercusión en los medios de comunicación, interacción en las redes sociales); contactos con expertos y analistas del sector cultural; y entrevistas con miembros del caso de estudio analizado (en este caso, responsables del teatro en cuestión). A todo ello se suma también, un abordaje más antropológico vivido por el propio investigador, que ha construido una relación con el equipamiento analizado, desde abril de 2015 hasta la presente fecha, colaborando de forma esporádica con la revista de teoría teatral de la misma y consecuentemente participando de reuniones y algunas actividades puntuales. La posibilidad de conocer internamente aspectos del funcionamiento de la sala ha aportado informaciones valerosas que de otra forma serían difíciles de conseguir y en su conjunto aportan perspectiva novedosa de observador-participante que añade al caso un mayor riqueza metodológica.

2.2. ¿Qué se pretende analizar?

“Pues bien; qué otra cosa debería ser el Teatro más que un acto de examen de consciencia colectiva”
Adrià Gual (1924)

El Modelo de Auditoria Social (Matarasso y Pilling, 1999) no se adecua literalmente al caso pero sus 5 áreas de análisis y algunos de sus indicadores sirven como punto de partida e inspiración para este trabajo. La idea principal es apropiarse de las vertientes apuntadas por estos autores para hacer una evaluación libre, basada en indicios cualitativos más que indicadores estadísticos.

- 1) *El teatro y el arte* (número de actuaciones y espectáculos, valoración de los asistentes, valoración de la comunidad cultural profesional, número de colaboraciones con compañías teatrales locales e internacionales)
- 2) *El teatro y la comunidad* (impacto en el desarrollo personal de los participantes, número de escuelas y proyectos comunitarios, perfil de los asistentes, dificultad de acceso físico)
- 3) *El teatro y sus socios/amigos* (porcentaje de socios que se sienten activamente involucrados en las actividades; participación media de los socios en organizaciones comunitarias, compañías privadas u otro tipo de organizaciones, ratio de conocimiento de las actividades del teatro fuera del teatro tradicional)

- 4) *El teatro y la ciudad* (valoración de los asistentes de la apariencia inicial del teatro, número de actividades locales de desarrollo artístico que incluyen el teatro, número de socios comerciales locales)
- 5) *El teatro y sus estándares* (valoración del teatro por parte de los trabajadores, duración media de la cooperación con los socios)

Asimismo, los elementos constituyentes Valor Cultural (Throsby, 2001; Holden, 2004), que se incluyen en la Tabla 1, también serán útiles para el caso analizado.

Tabla 1. Capturando el Valor Cultural

<i>Reconociendo el valor (estrategia de implementación)</i>	<i>Valor registrado (accountability)</i>
Valor Estético	Críticas y comentarios de la prensa y del <i>métier</i> teatral, muestras de opinión
Valor Histórico	Comentarios académicos
Valor Social	Muestra de opiniones y relatos
Valor Espiritual	Críticas y comentarios de la prensa y del <i>métier</i> teatral, muestras de opinión

Fuente: Adaptado a partir de Holden (2004) y Throsby (2001).

Referente al valor cultural mencionado recién, Throsby también considera el valor que los *procesos de aprendizaje* aportan al conjunto de participantes de un proyecto cultural. En este sentido, resulta de especial interés para el caso estudiado ya que una parte central de su actividad gira alrededor del Obrador Internacional de Dramaturgia con talleres, conferencias, colaboraciones con escuelas y otras entidades, residencias creativas, entre otras. Así siendo, una parte del impacto educativo y social de la Sala Beckett se podría captar a partir del feedback resultante de dichas actividades. En función de los registros y datos de evaluación propios que disponga el equipamiento, se podría inferir una aproximación al valor público que aporta.

Para capturar el valor público de dicho espacio escénico será necesario observar desde *aspectos económicos* (composición de los miembros del patronato, modelo de gestión y producción), a *aspectos estéticos* (línea de programación, tipos de obras, autores y compañías representadas), *aspectos sociales* (conocimiento sobre sus públicos, relación con el entorno

más cercano, participación en redes, implicación en proyectos más allá del sector teatral) y *aspectos políticos* (relación con las instituciones públicas, rendición de cuentas).

2.3. **Ámbito temporal**

*No, Time, thou shalt not boast that I do change:
Thy pyramids built up with newer might
To me are nothing novel, nothing strange;
They are but dressings of a former sight.*

*Our dates are brief, and therefore we admire
What thou dost foist upon us that is old;
And rather make them born to our desire
Than think that we before have heard them told.*

*Thy registers and thee I both defy,
Not wondering at the present nor the past,
For thy records and what we see doth lie,
Made more or less by thy continual haste.*

*This I do vow and this shall ever be;
I will be true despite thy scythe and thee.*

William Shakespeare, *Sonnets*, CXXIII

La investigación se centrará en el último año, esto es la temporada 2014-15 (septiembre-julio) ya que es la más reciente y marca el fin de una etapa del proyecto (el último año en su sede de Gràcia antes del traslado a Poblenou). Coincide con el acercamiento del investigador a la sala en cuestión, en abril de 2015 y por tanto el inicio de su observación-crítica participante. Con todo, también se tendrán presente aspectos anteriores y posteriores a dicha fecha que resulten relevantes para el análisis. La limitación temporal es más un marco de referencia que una fotografía fija de dicho período. Para el análisis de la oferta y la demanda de la Sala Beckett, se tendrán en cuenta los indicadores disponibles en los informes publicados anualmente por la Asociación de Empresas de Teatro de Catalunya (AETCA) entre 2002 y 2015. Para el análisis del impacto de la crisis económica sobre las salas alternativas de Barcelona, el período corresponderá al quinquenio 2010-2015, a partir de los datos estadísticos del Instituto de Cultura de del Ajuntament de Barcelona (ICUB). En ese sentido, estableceré una muestra de salas alternativas, para poder observar su evolución en la crisis en comparación con los teatros públicos y comerciales. Por lo que hace al recorte de noticias de prensa, el periodo de análisis son los años comprendidos entre 2014 y 2016. En definitiva, como el tiempo es relativo, he decidido tener varios momentos o series temporales también en función de la disponibilidad de datos.

2.4. Procedimientos

“... O cientista recobra o sentido da realidade. Reaparece o som do cuco atrevido. Sem pestanejar, o cientista saca uma pistola e atira nele. O cuco é abatido. Finalmente, está tudo pronto para a decolagem. Tudo o.k.! Inicia-se a contagem regressiva. Escuta-se o coração do astronauta cientista batendo com vigor. O ritmo é cada vez mais rápido. Chega-se ao zero. Partiu! Explosão. Estremecimento. Tremores. Chacoalhamento. O cientista simula a perda de consciência. Sente estar sendo amagado, comprimido. Recobra a consciência. O foguete debanda, engasga. Alguma coisa não está seguindo conforme o roteiro programado. Um estouro. Um pedaço do míssil se solta. Outros pedaços também se perdem. Parecem fogos de artifício. Aterrorizado, o cientista observa o desmantelar da máquina. Em uma sequência de sons e estrondos, zumbidos e explosões, tudo se perde em mil pedaços. ‘Blimp! Ramp! Strump! Slim! Slam bin bon spom piu tung strattaaapum patacrac oeu!’

E para terminar um grotesco e declinante ‘pot-pot-pot...’, até o pesado silêncio final encobrir tudo. Grito lancinante e desesperado do cientista. Com os braços esticados para a frente, ele foge anunciando o desastre”.

Dario Fo (2004)

La entrevista tuvo un formato semi-estructurada, casi abierta, de una duración de 1 hora y 30 minutos con el responsable de la Sala Beckett, Toni Casares. Se efectuó en el mes de mayo de 2016 por el investigador, en la oficina del entrevistado, se registró con un grabador y sus resultados fueron incorporados al análisis de caso.

Las noticias de prensa serán seleccionadas previa búsqueda delimitada en el periodo analizado (septiembre 2014-abril 2015) y se clasificarán según el medio (local, nacional; específico o generalista), y analizarán según el contenido (crítica o promoción de espectáculos, materias sobre el teatro en sí, la Nueva Sala Beckett, etc.).

El análisis descriptivo de los datos estadísticos servirá para situar el Estado de la Cuestión (o del Arte) del sector teatral y contextualizar la Sala Beckett en el contexto de las demás salas, así como para analizar cuantitativamente ciertas variables, como la recaudación, el número de espectáculos, etc. de las salas alternativas en comparación a los teatros comerciales e público-institucionales de la ciudad. Las informaciones aportadas por el equipamiento también se incorporarán al análisis en la medida de lo posible.

3. MARCO TEÓRICO

“Es muy notable que las cosas en nuestro siglo hayan llegado al punto que la filosofía sea, aun para la gente de entendimiento, un nombre en vano y fantástico, que se considera de nula utilidad y nulo valor”

Montaigne (1580-1588)

En este apartado se busca poner de relieve la importancia del debate sobre los valores de la cultura y las artes y la dificultad y complejidad de captarlos. En el primer apartado se

presentan, de forma general y sintética, algunos de los debates conceptuales y semánticos que se han producido en el pasado. Es decir, se exponen algunas de las principales interpretaciones que se han hecho sobre el tema en un intento de clarificar ambigüedades y apostar por un marco teórico concreto. En el segundo apartado se profundiza en un marco analítico concreto, el del Valor Público aplicado al campo cultural. En el tercer apartado se vincula el marco del Valor Público con algunos de los indicadores de la capacidad creativa de los proyectos culturales. En suma, lo que pretende es construir un armazón teórico que englobe la relación entre el mundo cultural y la sociedad que le rodea, asumiendo que los equipamientos culturales públicamente financiados tienen una responsabilidad pública que abarca toda su actividad, desde lo artístico hasta lo administrativo.

3.1 Sociedad, Arte, Cultura y la creación de Valor

*“¿Cuál es entonces el justo límite de la soberanía del individuo sobre sí mismo?
¿Dónde empieza la soberanía de la sociedad?
¿Qué tanto de la vida humana debe asignarse a la individualidad y
qué tanto a la sociedad?”*
John Stuart Mill (2009)

En las sociedades contemporáneas existe una necesidad creciente de analizar las interrelaciones entre las artes, la cultura, las ciencias sociales y políticas y la gestión pública (Ulldemolins y Arostegui, 2015). Concretamente, muchos equipamientos culturales se encuentran en la tesitura de demostrar y evaluar la influencia y el impacto de sus proyectos y actividades en el entorno donde se ubican, ya sea por vocación propia de sus impulsores, por la necesidad de justificar la solicitud de subvenciones públicas o ambas cosas combinadas.

En ese sentido, el rol de la gestión cultural y de sus profesionales es, por un lado, el de facilitadores de interconexiones entre personas y organizaciones, y, por otro, el de creadores de estructuras y plataformas de soporte y fomento a los procesos artísticos. Es más, en virtud de esta imprescindible función de mediación socio-artística, algunos autores abogan que *“las políticas culturales deben promover la formación de nuevos gestores culturales que tengan mejores diagnósticos sobre la realidad a fin de que puedan difundir los objetos culturales en nuevos formatos”* (Vich, 2014: 97).

El arte juega un papel fundamental en nuestra sociedad en múltiples sentidos y direcciones, no cabe la menor duda. Históricamente, ha sido un elemento de expresión de poder o de

fuerza, pero también un canal de comunicación de ideas, mensajes o narrativas. Los puntos de contacto mutuo con lo ‘social’ no han cesado de proliferar y están en boga tanto en la investigación como en la práctica de muchos proyectos culturales.

Una primera diferenciación conceptual importante es la que existe entre ‘social’ y ‘societario’. En algunos contextos son utilizados como sinónimos, pero existen sutiles matices que merecen ser apuntados. **Social** se refiere a aspectos relacionados con interacciones humanas, cuyo uso común suele adscribirse o bien a contextos minoritarios como los ancianos, diferentes géneros o grupos culturales, o bien a prácticas ligadas al bienestar colectivo como la salud o la educación. **Societario**, también es una palabra polifacética que invoca a actividades humanas comunitarias pero con una perspectiva más amplia que la anterior. En consonancia con el Programa de la UE *Horizonte 2020*, engloba las siguientes áreas:

- salud, bienestar y cambio demográfico
- seguridad alimentaria, agricultura y silvicultura sostenibles, investigación acuática, marina o pesquera y bioeconomía
- energías limpias, eficientes y seguras
- transportes integrados, ecológicos e inteligentes
- Europa en un mundo cambiante – sociedades innovadoras, reflexivas y inclusivas
- Sociedades seguras – protección de la libertad y seguridad ciudadana y europea

¿Qué es el **arte**? Este es un debate antiguo e interminable. Grosso modo es una actividad humana inventora por naturaleza que ofrece valor a través de experiencias estéticas. Sus calidades son eminentemente subjetivas –belleza, innovación, estética- y por tanto, difíciles de cuantificar y analizar bajo criterios objetivos. Según algunas corrientes teóricas, el arte requiere de aceptación por la propia clase artística para ser valorada como tal, lo que significa un proceso de legitimación endógena. Es un proceso elitista y conservador pero que se reproduce en muchos ámbitos sociales y profesionales, como la comunidad científica o académica. Para otras corrientes, el arte se define por el artista que la crea, convertido en una especie de ‘dios’ creando materia y significado. Esta visión es más individualista a la vez que democrática puesto que asume la posibilidad de que cualquier persona puede crear arte y ser artista, sin que ello se traduzca en reconocimiento institucional o comercial. En todo caso, el enfoque se centra más en los efectos del arte que en su calidad.

Asimismo, el arte es parte de la **cultura**, un concepto de suma ambigüedad y disputas semiológicas. Según Raymond Williams (1984), *culture* es una de las palabras más difíciles de definir de la lengua inglesa. Desde una perspectiva más “tropical”, García-Canclini considera que “*hablamos de cultura como el conjunto de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social*” (García-Canclini, 1983: 19). En una acepción amplia, contiene todas las formas de civilización contemporánea como el arte, la ciencia, la filosofía o la teología: “*básicamente llamamos cultura al complejo conjunto de interpretaciones que organizan de forma selectiva nuestro modo de darle sentido al mundo*” (Nun, 2014: 16). También se refiere a la producción colectiva de símbolos culturales que se vinculan a productos culturales. En los países de lengua y tradición anglosajona, las artes (*arts*) son sinónimo de cultura (*culture*).

“La cultura no es sólo sustantiva y que es importante entenderla como adjetivo (la cultural como lo cultural). Lo cultural sería aquello que nos permite ser agentes, aquello que nos hace ser protagonistas en nuestras prácticas sociales. Lo cultural son la maneras en que como actores nos enfrentamos y negociamos, y por lo tanto, también como imaginamos aquello que compartimos.” (Barbieri, 2014: 109)

Al hablar de proyectos artísticos con impacto societario, se parte de la premisa de que el arte puede influir en los pensamientos, opiniones y cosmovisiones de las personas y sus efectos se vislumbran en otros campos sociales, culturales, económicos o políticos. En suma, existe un objetivo central de aumentar el bienestar colectivo, actuando en tres esferas: la del **bienestar y los derechos individuales**, la del **bienestar público** y la de la **inequidad y las opresiones estructurales** (MAPSI, 2016). En última instancia, los proyectos artísticos pretenden que su impacto societario ayude a reducir la pobreza y el sufrimiento, promuevan el cambio y el desarrollo y pueda amparar a personas y comunidades en un ámbito local o más amplio. Es un objetivo loable y nada desdeñable, pero su realización se cuestiona por algunos autores como Kliksberg:

“Capital social y cultura pueden ser palancas formidables de desarrollo si se crean las condiciones adecuadas. Su desconocimiento o destrucción, por el contrario, pueden crear obstáculos enormes en el camino hacia el desarrollo. Sin embargo podría preguntarse: ¿logra esa potenciación no pertenecerá al reino de las grandes utopías, de un porvenir todavía ajeno a las posibilidades actuales de las sociedades? (Kliksberg, 2006: 41)

En todo caso, de la voluntad pública de actuación se deriva la responsabilidad política y el imperativo de establecer un **código ético de conducta** en el seno de cualquier organización cultural sobre cómo se produce y se difunde el arte. Además, cuando el arte se entremezcla con las cuestiones societarias surgen otras cuestiones y es menester recurrir a marcos argumentativos que endosen los objetivos del sector público. Estos pueden ser la caridad, la paz social, la filosofía moral, los consensos interclasistas y la promoción del crecimiento económico.

3.1.1 El lado social de la cultura y las artes: un debate prolijo.

“By the term social situation I shall refer to the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the penultimate person has left”
Erving Goffman

La cultura y las artes se insertan, por tanto, en un contexto social determinado que las influye y a la vez, este mismo contexto social es influido por las artes y la cultura. En ese sentido, ha habido intensos debates sobre la relación entre lo ‘social’ (o societario) y lo ‘cultural’ (o artístico) y se han barajado diferentes nociones: impacto, retorno, efecto, beneficio, externalidad, valor. Aquí presentamos un breve resumen de la terminología.

Beneficios

Diversos autores (Brown, 2006; McCarthy et al, 2004; Knell y Taylor, 2011) hablan de beneficios asociados a las artes y la cultura. Es un concepto que se aplica tanto a individuos como a comunidades y se puede referir tanto a aspectos internos (cognitivos, emocionales) como a indicadores materiales como las ganancias monetarias. El principal inconveniente es que tiene una connotación apriorísticamente positiva y por tanto se puede vincular a la defensa de una agenda de intereses más que a una investigación objetiva (Brown y Carnwath, 2014).

Impacto

La noción de impacto supone algún tipo de cambio o transformación (Stanley, 2006; Brown, 2006; Selwood, 2010). Es decir, que tras una experiencia cultural algo es posible de ser movido dentro o fuera de aquél que la experimenta. Puede ser un impacto directo o indirecto, puede configurarse como algo intrínseco o más bien instrumental, y también asume interpretaciones negativas (a diferencia del concepto beneficio). Algunos autores también

hablan de efectos (Stanley, 2006) o de retorno (Subirats, Fina et al., 2011) sobretodo cuando el objeto de estudio son las políticas culturales más que la cultura en si.

Intrínseco

Este es uno de los términos más ambiguos de la literatura que suele ser el adjetivo acompañante de uno de los otros conceptos aquí discutidos: valor intrínseco (Holden, 2004), beneficios intrínsecos (McCarthy et al., 2004) e impacto intrínseco (Brown, 2006). El valor intrínseco es un concepto restringido al valor de la experiencia cultural como tal. Los beneficios intrínsecos se extienden desde experiencias individuales hasta la sociedad en su conjunto. El impacto intrínseco se sitúa en un punto medio entre los anteriores y se define fundamentalmente por su carácter temporal cercano a la experiencia vivida.

Valor

El concepto de valor es uno de los clásicos de las ciencias económicas. Se considera que el valor no es inherente a los objetos o eventos sino que es algo atribuido por el portador. El valor está relacionado con las nociones de beneficios e impactos pero no sería adecuado decir que son sinónimos. Se trata de un atributo subjetivo variable que puede ser tangible o intangible.

Valor Cultural

El valor cultural es un término con diferentes acepciones. Para Throsby (2001) se refiere al valor creado por bienes y experiencias culturales que no son valor económico. Klamer (2003) si bien concuerda con ello también separa el valor social del valor cultural. En definitiva, el valor cultural es definido por exclusión: lo que no es valor económico ni social. Ambos autores también señalan subdivisiones del valor cultural, aunque no aportan una lista completa. Otra manera de entender el valor cultural es concebirlo como una forma de pensar y describir la creación de valor por parte de las organizaciones culturales. Es más bien una estrategia (en consonancia con la noción de valor público) que un resultado.

Capital Cultural

El capital cultural es un concepto acuñado por Pierre Bourdieu (1979) pero que se interpreta de diferente manera según la disciplina que lo aborda. Desde la economía se entiende como algo que se puede almacenar mientras que la sociología lo percibe como un flujo, algo más dinámico. Para Bourdieu (1986), se trata de un elemento que se puede acumular, traducido

como el nivel adquirido de competencias en la llamada “alta cultura” (literatura, artes, ciencias, filosofía). Se expresa en tres formas: el estado *personificado* (como disposición duradera en la mente y cuerpo del individuo), el estado *objetificado* (capital social transformado en bienes y productos culturales) y el estado *personificado* (donde el capital se reconoce de manera más simbólica o sutil).

Valorización

Definido por Arjo Klamer (2003) como el proceso social de debate y argumentación que establece el valor de cualquier bien.

“It may be a bridge, a piece of wood. Or a temple, a windmill, a painting, a piece of furniture, a mask, jewel, bead. It may even be a language, a ritual, or a practice. Whatever it is, it differs from other goods because people may consider it a symbol of something — a nation, a community, a tradition, a religion, a cultural episode — and endow it with various meanings over and above its usefulness. They may ascribe to it artistic, aesthetic or sacred qualities. They may draw inspiration from it, or value it because it gives rise to hatred in some and antagonizes others. Let us say, then, that the good has cultural value in that it is a source of inspiration or symbol of distinction. Therefore, we call it a cultural good”. (Klamer, 2003)

De cada uno de los conceptos se pueden desprender otras innumerables preguntas. De cara a este trabajo, los dos conceptos principales son los de **impacto** y **valor**. Analizaré ambos con más detenimiento en los próximos sub-apartados. En el caso del impacto, nos referimos al impacto social de las artes y la cultura y lo entenderemos como un sinónimo de efecto, externalidad o retorno. En el caso del valor, partiremos de las ciencias económicas para posteriormente considerar aspectos más intangibles o indirectos, en sintonía con el concepto de societario mencionado anteriormente.

3.1.2 Los impactos sociales de las artes y la cultura

*“Si vivimos en una monarquía del arte, es necesario que la base sea creadora,
para que se aproxime al vértice: democracia.
Es necesario que **todos los hombres y mujeres reconozcan que son artistas,
que produzcan arte como artistas,
y que todos los artistas reconozcan que son ciudadanos
y, en la sociedad, actúen como tales**”.*
Augusto Boal (2009)

¿Cómo definir el concepto de impacto? ¿En qué niveles puede darse? ¿Cuáles son los diversos tipos de impacto existentes? ¿Cómo se relacionan entre sí los impactos y los valores

y cómo pueden evaluarse los valores? Diversos autores han investigado y abordado la cuestión de los impactos de la cultura y las artes, utilizando metodologías diversas, sin llegar a un abordaje unánimemente aceptado ni generalizable a todos los casos dada la inmensa complejidad que circunda cualquier realidad cultural. Para Landry, Bianchini et al. (1993), el impacto es un concepto dinámico que presupone una relación causa-efecto, mas, en el campo cultural se observan problemas para definir el concepto de impacto y todavía más para determinar sus *outcomes*. En cambio, Lingayah et al. (1997) arguyen que para medir el impacto (entendido como economía, eficiencia y eficacia) de una política o acción cultural es necesario conocer los *inputs*, *outputs* y *outcomes* en tanto que componentes básicos de la misma. Por su parte, Matarasso (1999) también expone una definición de impacto de un proyecto, percibido como la suma de los *outputs* y los *outcomes*, añadiendo un análisis general de sus resultados que pueden ser cambiantes al largo del tiempo y las consecuencias que de ello se deriven.

Las artes y la cultura proporcionan actividades lúdicas socialmente valorables, elevan el pensamiento crítico de las personas ampliando su sensibilidad y contribuyendo de forma positiva al bienestar psicológico y social (MAPSI, 2016). La literatura existente sobre estudios de impacto económico y educativo es heterogénea y difusa, tratando casos dispares (Reeves, 2002). Por lo que hace a los estudios que intentan medir el impacto social de la cultura, se constata la existencia de algunos modelos como el de *aproximación múltiple* (una combinación de técnicas metodológicas aplicadas a casos de estudio), el *modelo de auditoria social* (un análisis que relaciona el impacto social de una organización con los principios básicos que la rigen y la de sus financiadores), el *modelo de aproximación comunitaria* (en el que se relaciona el arte con la creación de capital social) y el *modelo de encuesta* (con la elaboración de una muestra y la recogida sistemática de datos cuantitativos).

No obstante, existen severas críticas respecto a la capacidad real de medir y determinar el impacto social de las artes y la cultura. En ese sentido, Belfiore (2006) destaca los dilemas que envuelven la evaluación de políticas y/o proyectos culturales. En primer lugar, es difícil establecer la *relación de causalidad* entre un cambio o transformación social y una actividad artística (además de no considerar cuestiones como la multicausalidad o la doble intencionalidad de los fenómenos sociales). En segundo lugar, está el *coste de oportunidad* asumido por el sector cultural de qué invertir fondos públicos en actividades culturales es la manera más efectiva de lidiar con la exclusión social, los problemas sanitarios o el déficit

educativo (no hay evidencias palpables que corroboren dicha asunción). En tercer lugar, la *contraposición entre outputs y outcomes* a la hora de evaluar impactos a largo plazo de una experiencia cultural (muchos efectos no son inmediatos y por ende requieren un enfoque longitudinal de aplicación más compleja y extendida). En cuarto lugar, Belfiore señala un obstáculo metodológico recurrente: *cómo transformar ‘evidencias anecdóticas’ en datos cualitativos robustos* (en su opinión, una colección de citas de los gestores culturales o de los participantes no se transforma automáticamente en evidencia sólida de evaluación). En quinto lugar, resalta la *distinción entre participación activa y pasiva* en las artes y la cultura:

“since the provision of art to audiences (as opposed to active involvement of participants in arts Project) constitutes by far the largest proportion of the publicly funded cultural sector, this is precisely the area where the effort in developing a satisfactory assessment procedure should concentrate” (Belfiore, 2006: 31).

En otras palabras, centrarse precisamente en el lado social del elitismo cultural. En sexto lugar y en consonancia con el punto anterior, está la cuestión de la *calidad artística* y de cómo incorporar y evaluar los aspectos estéticos y los efectos sociales que genera o puede generar. En séptimo lugar, cabe considerar los impactos negativos de las artes y la cultura (muchos enfoques obvian las externalidades negativas y solo asumen la parte “benevolente” en sus evaluaciones). En último lugar, está la imprescindible *cuestión ética* y la consideración de que muchas veces emplear un enfoque ‘soft’ -como el de los proyectos culturales- para trabajar la cohesión y la inclusión social, “*might be seen as a convenient means to divert attention from the real causes of today’s social problems and the tough solutions that might be needed to solve them*” (ibid, 2006: 33). Según esta línea de argumentación, el discurso de la inclusión social a través de programas artísticos y culturales es más atractivo para las elites políticas que la retórica ‘anticuada’ de la pobreza y la redistribución económica. Finalmente, la autora concluye sugiriendo una aproximación más cautelosa respecto a la retórica del impacto social de las artes y aboga por una visión más realista de cómo el público interactúa con expresiones artísticas financiadas mayoritariamente por los contribuyentes, pero sin olvidar que una experiencia cultural no produce todo tipo de impactos en todos sus espectadores.

Otros autores hablan de los **efectos sociales de la cultura** y las artes (Stanley, 2006), lo que vendría a ser un eufemismo para impacto o valor social de la misma. La diferencia es que se centran en aspectos vinculados a la creación de capital social y el fomento de cohesión comunitaria ampliando la comprensión y la capacidad de acción de las personas, creando y

manteniendo identidades, modificando valores y preferencias de elecciones colectivas, construyendo cohesión social, contribuyendo al desarrollo comunitario, y amparando la participación cívica.

Aunque parezcan de entrada conceptos demasiado abstractos para ser operativos en el terreno de la gestión cultural, son elementos que permean la profesión y que muchos equipamientos tienen en cuenta en el desarrollo de sus proyectos y actividades culturales. Son procesos complejos y cuyos resultados se ven a medio y largo plazo, y son procesos sostenidos en el tiempo. Es decir, que la participación cultural no es efímera y puntual sino que debe ser continua, plural, *in crescendo*. El horizonte final es proporcionar a las personas no solo experiencias sino una noción plena de **ciudadanía cultural** (Chauí, 2006; Stanley, 2006).

3.1.3 Los valores del arte y la cultura

*“El arte es grande y nos engrandece a ti y a mí.
En un mundo empequeñecido, el panorama que ofrece es estremecedor.
El arte es el arbusto en llamas que resguarda y hace visibles nuestros deseos más profundos.
Jeanette Winterson*

El consultor británico John Holden es uno de los expertos en políticas culturales que más ha investigado y publicado en la última década sobre el tema del valor de la cultura (*Cultural Value*). A grandes rasgos, se trata de una propuesta para guiar los principios rectores de la financiación de la cultura y las artes (Holden, 2004: 10-11). Sin embargo, como definición conceptual engloba también otros aspectos de interés y aplicación práctica. En primer lugar, reconoce los *elementos afectivos y subjetivos* de la cultura que reclaman abordajes metodológicos más cualitativos que los datos estadísticos; en segundo lugar, busca ser un modelo orientativo para *evaluar el valor público en sentido amplio* (o su pérdida) derivado de las decisiones de organizaciones públicas o financiadas públicamente; en tercer lugar, adopta *bienes públicos invariables* como la equidad y la justicia, el fomento de la confianza en la esfera pública, la salud y la prosperidad como objetivos a largo plazo, que a la postre ayudan a generar un contexto donde la inclusión social y la diversidad tienen mejor cabida; en cuarto lugar, promueven una especie de *cultura ‘fuerte’*, segura de su propio valor; en quinto lugar, desafía a los decisores públicos, entidades culturales y artistas a establecer un *nuevo concordato entre los financiadores, los financiados y los públicos*; y en último lugar, procura integrar la cultura con las demás políticas públicas, como *parte integral y esencial de la sociedad civil* y de una buena gobernanza de los asuntos públicos.

La línea argumentativa de Holden se refiere al contexto cultural de Inglaterra, cuya tradición política liberal difiere en muchos aspectos de la idiosincrasia mediterránea, española o catalana. El problema identificado allá se refería a una excesiva necesidad de justificar la financiación pública de la cultura, buscando obsesivamente cuantificar las externalidades positivas de las políticas culturales en otros campos como la educación, la salud, el medio ambiente o la reducción de la criminalidad. Se constataba un mayor control del gobierno sobre el sector cultural y una mayor dependencia de éste, en un país donde los *stakeholders* privados juegan un papel fundamental. Esta tendencia desde las agencias públicas financiadoras ha llevado a considerar la cultura más como instrumento que como una finalidad en si misma.

Es cierto que en el ámbito catalán o español también existe una exacerbada necesidad de justificar la inversión pública en cultura, pero las razones difieren del caso anglosajón. Aquí, se menosprecia el peso y el impacto de la cultura y las artes, como una cuestión superflua y de menor importancia que otras agendas políticas. Los operadores culturales son extremadamente dependientes de las subvenciones públicas y necesitan constantemente legitimar sus actividades ante la opinión pública y los decisores gubernamentales. En ese sentido, el marco del Valor Cultural puede ser una herramienta relevante para los gestores culturales de nuestro entorno.

Por un lado, la instrumentalización de la cultura en pro de otros beneficios sociales masivos guarda otros obstáculos, puesto que es difícil establecer relaciones de causa-efecto entre las variables analizadas. Las consecuencias de la participación o del consumo cultural son muy remotas en el tiempo y en el espacio y son parte de un sistema mixto de factores que afectan la vida de cada persona. Así, por ejemplo, es imposible afirmar que el hecho de que un joven estudiante atienda a espectáculos teatrales con mayor frecuencia tendrá un impacto directo y mensurable sobre sus notas en la escuela. En ese sentido, sería más adecuado intentar captar mejores evidencias del impacto de la cultura. No solamente mirar los datos, sino generar conocimiento que pueda ser vehiculado para dichos propósitos.

Por otro lado, defender el valor intrínseco de la cultura no es una idea tan novedosa, el principio del “*art for art’s sake*” -igualmente denostado por su elitismo y negligencia democrática- no aporta una solución óptima al debate. El cuestionamiento posmoderno de

conceptos como belleza, verdad, encanto, gusto o trascendencia nos induce a pensar que son ideas vinculadas a un lugar y una época específica que cambian, son etéreas y plurales, o incluso líquidas como diría Zygmunt Bauman (2003). Es más, hablar de cultura en singular, nos impele a preguntar de inmediato ¿qué cultura? O dentro del susodicho sector cultural, hay una enorme diversidad de expresiones artísticas, modelos de organización, relaciones con la sociedad, etc. En definitiva, encontramos entidades preocupadas por la preservación o reproducción de la cultura existente y otras más centradas en la creación de nuevas formas culturales (Holden, 2004: 23). Algunas pendientes de sus objetos y edificios, mientras otras se enfocan en sus procesos. En resumen, se requiere de una valoración de la aportación intrínseca de las artes y la cultura que contemple dichas dificultades pero que a la vez no recaiga en opiniones sumamente discrecionales de los encargados de repartir los recursos públicos.

Tampoco se trata de volver al eterno y manido debate entre acceso vs. excelencia o su versión demagógica aplicada: valores estéticos para la clase media educada, resultados instrumentales para las camadas populares y desaventajadas. La pregunta es *¿cómo capturar el valor de la cultura?* Una solución convincente no debe ser sólo intelectualmente satisfactoria sino contener efectos prácticos. Debe engendrar un marco de referencia que permita conversar sobre cultura en un lenguaje convincente y permitirnos identificar dónde y cómo las organizaciones deberían cambiar su comportamiento.

Antes de profundizar en la idea de **valor cultural**, cabe hacer una previa explicación sobre la idea de valor en general, desde otras ópticas analíticas. Las ciencias económicas utilizan habitualmente el concepto de valor en su lenguaje. El valor económico, pues, se entiende como algo que aumenta o disminuye nuestra percepción de bienestar. Un bien, actividad o idea tiene *valor económico* si añade beneficios al colectivo social y no necesariamente está intermediado por el mercado. Dentro del esquema encontramos el *valor comercial* que son los valores de uso que sí pueden ser monetizado o intercambiados por recursos financieros tangibles. Su medición no presenta problemas metodológicos de fondo en tanto que se pueden observar y cuantificar la mayoría de flujos. También existen valores de uso no mercantilizados, es decir, que hay un potencial de monetización pero no está explotado, por los motivos que fuere. Otra acepción importante es la de valor de no-uso, que se puede dividir en tres prismas: el *valor de existencia* (las personas valoran un equipamiento cultural porque existe, más allá de si lo usan o participan de él), el *valor de opción* (las personas valoran la

posibilidad de poder usarlo en alguna ocasión en el futuro, pese a no hacerlo en el presente), y el *valor de legado* (las personas valoran el hecho de dejar algo para las futuras generaciones). Los primeros son definidos por arreglos contractuales (tácitos o no) o cuantificados por expertos mientras que los últimos son captados a través de muestras de opinión. Conjuntamente, constituyen valores económicos (Bonet, 2007) que se pueden extraer o esperar de proyectos culturales.

No obstante, la aproximación económica y sus técnicas de medición fallan a la hora de captar otros valores asociados a la cultura, con lo cual se requiere ampliar el espectro ‘léxico y sintáctico’ utilizado. La antropología y los estudios culturales (*culture studies*) han sido disciplinas prolíficas en investigar el valor no estrictamente material (o materialista) de la cultura. Como describe el profesor David Throsby (2002) con claridad meridiana, hay una serie de valores de la cultura que se deben considerar: el *valor histórico* (una relación especial con el pasado); el *valor social* (lugares o elementos que conectan a las personas y las imbuyen de un sentido mayor de identidad y unidad); el *valor simbólico* (repositorios de significados y significantes); el *valor estético* (una área que define lo que es bello pero que explicita asimismo las luchas por el poder y la autoridad de decidir qué es bello); y el *valor espiritual* (ligado a aspectos religiosos, sobrenaturales, lo sagrado y lo sublime). Como arguye Holden (2004: 36), el valor cultural existe y se genera en un contexto determinado: el espacio donde los objetos y performances aparecen, su recepción crítica y el clima de la opinión pública y la agenda política afectan al valor cultural.

Siguiendo con los lenguajes alternativos, desde la ecología y los movimientos ambientalistas también se extraen interesantes *insights*. Las concomitancias existen a partir de la idea de que los recursos naturales no renovables y algunos bienes culturales comunes son finitos, irrepetibles, y una vez destruidos o agotados no se pueden rehacer o reutilizar. Desde aquí podemos aprender mutuamente y explorar conceptos como: el *deber de cuidar, proteger, conservar o mantener* entendidos como la base de la *sostenibilidad*. De ésta se deriva otra consecuencia lógica vinculada al *equilibrio intergeneracional*, y la responsabilidad de hacer juicios morales que contemplen las futuras generaciones. En el presente, también se despliegan asuntos acuciantes como aquellos que remiten a una *distribución justa de beneficios* -en un mundo donde se incrementan vertiginosamente las desigualdades socio-económicas, geográficas o culturales (Piketty, 2014). El *principio de precaución* es otro elemento valeroso en la medida que aporta cautela a las decisiones públicas en el ámbito

cultural o ambiental. La *biodiversidad* es otro concepto clave que puede ser utilizado metafóricamente para el ecosistema de las artes y la cultura. Su manutención constante es imprescindible para fortalecer la resistencia y la riqueza del sistema como un todo. En otras palabras, las prácticas alternativas, emergentes, experimentales, diminutas que se sitúan aparentemente en los márgenes del debate *mainstream* sobre la utilidad social y económica de la cultura son, sin embargo, vitales para el sostenibilidad de nuestra *salud cultural*. La convivencia entre las expresiones culturales canónicas, consagradas o populares y las más osadas, crípticas o transgresoras es compatible y deseable para el fomento de la diversidad cultural. Como en la naturaleza, la *fecundidad* ocurre en espacios donde hay mezcla de diferencias. La *creatividad*, tan abogada por autores como Florida (2002) o Landry (2002), es motor de cambio por medio del estímulo, de la incomodidad, del choque, y esos son ingredientes que la cultura promueve y revuelve.

En muchas ocasiones, al lidiar con la cultura y sus políticas no deparamos ante *bienes intangibles* cuya valoración o evaluación es tarea ardua. Primeramente, está la definición de los objetos que pretendemos analizar: diversos organismos públicos de la cultura no definen qué es cultura o arte, de manera que para descubrir a qué se refieren cabe mirar los presupuestos y ver a qué y a quién se financia en la práctica. Asimismo, falta consistencia entre los múltiples actores (equipamientos, administraciones públicas, públicos) sobre cómo usar los conceptos de ‘valor social’ o ‘valor cultural’. Finalmente, tampoco hay un patrón para la divulgación de según que tipo de informaciones -un tema que atañe a la transparencia de las entidades culturales-, como por ejemplo, la obligación de hacer públicas las memorias anuales de actividad o abrir los procesos de decisión interna.

3.2 El Valor Público de la cultura

“Es en ‘lo público’, más que en lo estatal, donde se da hoy la lucha por la apropiación de sentidos y la visibilidad de actores. En lo público se reconoce al otro como portador de intereses y derechos legítimos, vale decir, se ‘hace’ cultura democrática.”
Martin Hopenhayn (2001: 76)

Las ideas de Holden, Klamer y Throsby casan con otra aproximación emergente y relevante en la discusión que es la del Valor Público (Public Value), un marco analítico que busca introducir cambios de calado en la forma en cómo se gestionan los asuntos públicos:

“The concept of Public Value provides a useful way of thinking about the goals and performance of public policy. It provides a yardstick for assessing activities produced or supported by government (including services funded by government but provided by other bodies such as private firms and non-profits).” (Kelly, Mulgan y Muers, 2002)

Básicamente, puede ser entendido como el valor añadido generado por el gobierno en sentido amplio, esto es, el balance percibido por sus ciudadanos entre lo que aportan y lo que reciben del primero. Por encima de ello, y vinculado a la cultura, está el compromiso de tiempo y energía dedicado por la ciudadanía (los públicos). La perspectiva de los usuarios o beneficiarios es fundamental, porque es la que define en gran parte el valor público de una actividad, servicio o proyecto financiado con recursos públicos. Pero la otra gran parte, que es de interés para esta investigación, es la porción de valor público creado por procesos iniciados por las organizaciones culturales, y más específicamente las salas de teatro alternativo de la ciudad de Barcelona.

En la visión de Mark Moore (1998), los gestores públicos (incluyendo aquellos encargados de organizaciones sin ánimo de lucro o privadas financiadas por el sector público) deben ser autoconscientes de su *expertise* y conocimiento y aplicarlos explícitamente para lograr un valor público más efectivo y articulado. Dicho proceso se conoce como el triángulo estratégico, cuyos vértices son los siguientes:

- 1) La declaración de una **misión**, una **visión** y una **motivación** para la organización en términos de valor público, como la promoción de la equidad, la justicia y la confianza.
- 2) La articulación de las fuentes de **soporte** y **legitimidad** que sostienen el **compromiso social** de la iniciativa (encuestas de opinión, índices de audiencia).
- 3) La explicación de cómo la entidad se gestionará y se organizará para lograr los objetivos propuestos: la **capacidad organizativa**, la **cultura política** y **laboral interna** y la **fortaleza del liderazgo** son cruciales para la creación de valor público.

Posteriormente, es menester mapear los procesos que tienen lugar para que se produzca Valor Público, la ‘cadena de valor’, para así poder elaborar un cuadro para analizar la consecución de los resultados esperados a partir de las acciones emprendidas por la organización. Visto de otra manera, la creación de Valor Público es un sendero con varias etapas: la misión, la legitimidad, la estrategia, la organización, los procesos y la rendición de cuentas (*accountability*).

La idea de Valor Público requiere de los proyectos culturales y de sus gestores que expliquen sus propias ideas de bien público dentro del contexto de sus propuestas, metas, normas y operaciones particulares. La auto-percibida misión e identidad de las organizaciones culturales es tan integral para la creación de Valor Público como los criterios o legitimidades públicas de los procesos de políticas culturales que las financian o fomentan (Holden, 2004: 44). El argumento es que una parte inexorable del proceso de creación de valor fluye directamente de las acciones y existencia de la organización (cultural) proveedora, así como también de la experiencia y satisfacción del ciudadano (espectador).

En definitiva, los *artefactos* de la cultura producen cultura. Los *procesos* de la cultura generan valor. La cultura misma *encarna* el valor. En la Tabla 2 podemos apreciar un decálogo orientativo de la Nueva Gestión Pública (NGP) para pensar estratégicamente las políticas públicas (Torrens, 2015: 668-9). A diferencia de la Administración Pública Tradicional (APT) que sólo contempla tres Es (Eficiencia, Eficacia y Equidad), la NGP amplía el ‘abanico’ de valores o principios que deben nortear la acción pública. Dichos valores se puedan aplicar a cualquier política pública o administración sectorial, aunque en este caso las enfocamos exclusivamente al campo cultural.

Tabla 2. Decálogo de valores públicos de la NGP: las 10 E.

<i>Número</i>	<i>Valor</i>	<i>Significado</i>
1	Eficacia	Mejores resultados
2	Eficiencia	Coste menor
3	Equidad	Igual libertad
4	Excelencia	Calidad alta
5	Educación	Buena formación
6	Emprendimiento	Innovación creativa
7	Esfuerzo	Productividad elevada
8	Ética	Justicia distributiva
9	Estética	Belleza singular
10	Estrategia	Diseño cognitivo

Fuente: Torrens (2015).

En una publicación posterior, el mismo Holden (2006) apunta la existencia de diversas dimensiones del valor cultural: la intrínseca, la instrumental y la institucional. El **valor intrínseco** es el valor del arte per se, es decir, el valor estético, simbólico y espiritual inherente a cualquier manifestación artística. Se percibe como algo subjetivo cuya valoración se basa en criterios personales, tanto intelectuales como emocionales. El **valor instrumental**

es aquel que aporta la cultura o el arte en el campo social, económico, político o medioambiental. Al expresar el uso de la cultura como herramienta para otras agendas (de políticas) públicas, ha despertado gran interés en los ámbitos políticos y administrativos. El **valor institucional** se relaciona con las técnicas, estructuras y procesos que las artes, los proyectos culturales y organizaciones crean para construir valores compartidos. En suma, estableciendo *comunidades de prácticas* distintas donde los participantes comparten valores, normas y actividades similares (por ejemplo, el valor institucional correspondiente a la comunidad teatral).

3.3 La capacidad creativa de una organización cultural

“La creatividad es ante todo un acto de destrucción.”
Pablo Picasso

Cuando se discute sobre los valores e impactos de las artes y la cultura, no debemos solo pensar en términos individuales, sino también en términos colectivos. El énfasis de este trabajo es indagar sobre la creación de valor e impacto de una organización cultural concreta, una sala de teatro en un contexto determinado y con unas características propias. La premisa inicial es que la organización en cuestión sí es capaz de crear valor para sus públicos, para sus colaboradores, para el territorio donde se circunscribe. El quid de la cuestión es cómo medirlo, describirlo o analizarlo, para también determinar si es suficiente o si podría ser mayor, más intenso, más amplio, etc.

En ese sentido, uno de los primeros términos que saltan al debate es ‘*calidad*’, un concepto que tiene varios significados según el contexto en el que se utilice. En la literatura de referencia, Winn y Cameron (1998: 495) señalan hasta siete definiciones comunes de las cuales he seleccionado cuatro que merecen una atención especial:

- Calidad del producto o trabajo artístico
- Calidad del servicio
- Calidad de la experiencia
- Capacidad creativa (las calidades de la organización vinculadas al mantenimiento de una programación constante de alta calidad)

La calidad artística entendida en términos de *outputs* artísticos es la más antigua de todas, ligada a debates estéticos seculares y ha sido la primera en considerarse en los análisis

económicos de las artes y la cultura. Sin embargo, también se ha constatado que una obra cultural no necesariamente tiene que ser de alta calidad artística para generar algún tipo de impacto o crear valor para aquellos que la disfrutan (Knell y Taylor, 2011; Brown y Ratzkin, 2012). La calidad del servicio ofrecido por las organizaciones culturales es una perspectiva más reciente que contempla todos aquellos aspectos que envuelven la experiencia artística, excepto la experiencia misma. En vez de enfocarse en la calidad del producto, se enfoca en el consumidor/cliente/usuario y en todos los elementos accesorios que influyen en su percepción de la calidad: desde la disponibilidad de aparcamiento a la amabilidad del personal del local o la calidad de las bebidas y comidas comercializadas en el bar (Boerner y Jobst, 2013). La calidad de la experiencia podría ser entendida entonces como la conjunción de las dos anteriormente descritas, evaluando las múltiples dimensiones que perciben las audiencias culturales. Los resultados no se miden tanto en polos de mejor-peor sino que se asumen niveles de experiencias ‘diferentes’ (Radbourne et al., 2013; Reason, 2013).

El concepto más interesante para abordar la calidad es el de *capacidad creativa* aportado por el Arts Council of England (2014: 106) y que hace referencia a la habilidad de una organización de conceptualizar y presentar programas que involucren a los participantes en experiencias impactantes y culturalmente valorables. Es una noción similar a la del valor institucional de Holden (2006) y Hewison (2012), pero en un sentido más estricto. El primero vincula su valor institucional al valor público de Moore (1998) configurando un valor añadido total de una organización. El segundo incluye en el valor institucional otros aspectos como ‘la atmósfera, la seguridad, la limpieza o la comida’ que se consideran como calidades del servicio, así como la responsabilidad financiera. Por su lado, el Arts Council of England se centra exclusivamente en los procesos creativos y curatoriales de las organizaciones culturales, en consonancia con el marco de *Artistic Vibrancy* elaborado por su homólogo australiano (Bailey, 2009).

El Australia Council for the Arts investiga y elabora informes a partir del concepto ‘vibración artística’, basado en la auto-evaluación de los propios equipamientos culturales. El concepto incluye elementos internos y fuentes externas, cuantitativos y cualitativos:

Tabla 3. Capturando la ‘vibración artística’

<i>Elementos</i>	<i>Indicadores para monitorar la 'vibración artística'</i>						
	Opinión de la audiencia	Opinión de la comunidad	Opinión de expertos/profesionales	Estadísticas de públicos	Número y amplitud de trabajos incluyendo estrenas y nuevas interpretaciones	Opinión de artistas	Opinión del equipo
Excelencia artística			X			X	X
Estimulación y compromiso de los públicos	X		X	X			X
Innovación y desarrollo de/o preservación de una expresión artística			X		X	X	X
Desarrollo de los artistas						X	
Relevancia para la comunidad	X	X	X	X		X	X

Fuente: Bailey (2009: 9)

Otra herramienta es el modelo IAN (*Intention, Ability, Necessity*) elaborado por Hannah, Langsted y Larsen (2003), ya que se trata de un enfoque cualitativo para la comprensión y discusión de la calidad artística de una organización cultural. La intención se refiere a la misión y visión de la organización, la voluntad de expresar y comunicar. Para los autores, “*the magic of the performing arts consist of the artist’s ability to listen to and sense the audience, thereby being able to shape the strategies of artistic conviction and seduction*”. La habilidad refleja las capacidades de los artistas en la ejecución de sus trabajos, la profesionalidad y la excelencia. La necesidad se refiere a la relación con los públicos, el entorno, la sociedad donde se ubica el proyecto cultural analizado. Así, los dos primeros elementos se vinculan a la oferta, el tercero intenta captar el lado de la recepción, de la demanda. Juntos, los tres componen un modelo de vectores que se mueven en diferentes direcciones a partir del mismo punto de origen. El modelo se basa primordialmente en el juicio de expertos y profesionales del sector, complementados por auto-evaluaciones del propio equipamiento cultural analizado.

Si se vincula la **capacidad creativa** de una entidad u organización cultural con el marco del **valor público**, es decir, como una extensión del mismo y a la vez una forma de tornar operativa su medición, algunas preguntas emergen: Por ejemplo, ¿qué rol juega la *reputación* de una organización en la creación de impactos y valor? Ya se constató en los apartados anteriores, la dificultad epistemológica de captar el valor y los impactos de la cultura, pero qué se quiere decir reputación y cómo expresarla? Por un lado, la reputación se basa en una historia de éxitos sucesivos en el pasado. Por otro, también crea una anticipación y euforia acerca de próximos eventos que ayudan a involucrar a los públicos con las actividades y el trabajo artístico realizado (Brown y Novak-Leonard, 2013). Otra cuestión interesante es acerca de las alianzas estratégicas y el establecimiento de plataformas, tanto virtuales como materiales: ¿qué papel juegan las redes entre organizaciones culturales y artistas en la creación de valor? Es más, ¿puede la participación en dichas *redes* ser consideradas como un indicador de capacidad creativa? A partir de estas cuestiones cerraremos el capítulo, desglosando los componentes de la capacidad creativa y sentando las bases para la construcción de indicadores para el caso de estudio que se detallará en el capítulo 6.

Componentes de la capacidad creativa

Tras la revisión de la literatura, podemos observar que los enfoques tradicionales en la reputación histórica y la calidades técnicas y artesanales de una organización cultural están dando paso a otras miradas más amplias, que parten de un entendimiento más holístico de las variables que condicionan la calidad artística, su florecimiento y cultivo. Dentro de la idea de capacidad creativa, se identifican dos clases de componentes: los esenciales y los complementarios.

Elementos *esenciales* de la capacidad creativa:

- claridad de intenciones y compromiso con asumir riesgos
- relevancia para la comunidad
- excelencia en la curaduría y capacidad de innovación
- competencia técnica, habilidad y artesanía
- capacidad de involucrar a los públicos
- retroalimentación crítica y compromiso con la mejora continua

Elementos *complementarios* de la capacidad creativa:

- redes de apoyo
- suficiente capital-riesgo

En relación al primer punto destacado, *la claridad de intenciones y el compromiso con asumir riesgos*, una de los principales indicadores es el establecimiento de una misión, una visión y unos valores precisos e inspiradores que envuelvan la globalidad del proyecto o empresa cultural. Básicamente, se trata de saber al cierto qué eres, qué quieres llegar a ser y los rasgos o principios que te definen. Cuanto más arriesgada la misión, más creatividad exigirá de sus gestores en la hora de llevarla a cabo, día a día.

La clareza es una virtud que admite a la par solidez y reflexividad, es decir, que existe un margen de libertad para la experimentación en el seno del proyecto se entiende la permeabilidad, la porosidad, como una *conditio sine qua non* para evolucionar, mejorar, cambiar, corregir, crear. ¿Qué capacidades y motivos la organización elige proteger, qué puede ser negociado, qué es innegociable y porqué? La creatividad es una eje transversal que se puede observar en distintas facetas de una entidad. ¿Cómo se desenvuelve el proceso de toma de decisiones, de forma democrática, abierta y colectiva o más bien centralizada, unipersonal? ¿Quién(es) elige(n) el director y cómo este rinde cuenta a sus pares y a la sociedad? ¿Y el resto del personal, cómo se eligen y se evalúan? Existe una política de innovación o de equidad social en la contratación? ¿Se abordan cuestiones de género como la paridad laboral y salarial?

Todas estas cuestiones vienen a colación con el discurso de la creatividad asociada a la noción de valor público explicada en los puntos anteriores. En ese sentido, tanto la capacidad creativa como el valor público deben ser entendidos desde una perspectiva amplia y global realmente permeen toda la actividad del proyecto. Y todo aquél que participa en él debe ser consciente de que cada pequeña acción o proyecto tiene impacto, tiene valor, tienen significado. Expresa (o deja de expresar) algo. En el dominio de las ciencias políticas, muchas veces no es tan importante lo que se hace o se dice, sino precisamente lo que decide excluir del debate o de la ejecución gubernamental. El poder emana también de los conflictos latentes⁸, de los no-problemas, de las no-decisiones —conscientes o no— que yacen en cualquier situación socio-cultural. Entonces cabe indagar si la organización ofrece programas y con qué finalidad, para qué receptores y qué respuesta se obtiene. En términos de participación y

⁸ Acerca de enfoques alternativos o radicales hacia el poder, véase Lukes (1976).

compromiso que se espera lograr con el entorno más cercano geográficamente (el barrio, el vecindario, la sociedad civil, las asociaciones, etc.)?

El segundo elemento esencial es la llamada *relevancia para la comunidad*, un concepto tan amplio como intangible, con lo que hay que indagar primero, ¿qué comunidad? ¿De qué conjunto de personas, entidades o *stakeholders* estamos hablando y en qué esfera? En este sentido es posible sugerir dos ejes transversales y posiblemente complementarios, el primero territorial y el segundo funcional. La comunidad puede referirse en sentido amplio a los ciudadanos de un barrio, de una ciudad, de una región, país y/o continente. Por tanto, conjugan dimensiones locales-globales y a la vez nacionales-internacionales. También es necesario definir si es una comunidad de intereses concretos (la comunidad académica, la comunidad teatral, la comunidad educativa) o bien de intereses más difusos (la comunidad cultural, la comunidad política, la comunidad virtual). Y si se enfoca en una comunidad más o menos concreta, también es menester precisar quienes la componen y si son conscientes de ello. Por ejemplo, al atañerse a la comunidad teatral se hace referencia a un sinfín de posibilidades, desde artistas (actrices, directores, bailarines, escenógrafos), técnicos (iluminadores, sonidistas), empresarios (productores, proveedores), salas (y sus equipos gestores), hasta los periodistas, estudiantes, profesores, investigadores, y por supuesto, los espectadores. Por tanto, en definitiva, es importante aclarar previamente a qué comunidad o comunidades se refiere y luego establecer el significado de la relevancia, así como los medios para medirla.

Otrosí, el proceso de concebir y desarrollar programas que se hacen públicos y se dirigen a un amplio espectro de personas (al menos potencialmente) requiere de una gran capital cultural y creativo. Aquí juega un rol crucial la *excelencia en la curaduría y capacidad de innovación*, un rol bastante reconocido y valorado en los círculos artísticos que suele recaer en un persona o una pequeña comisión. En el ámbito de las artes representativas, es la figura del programador la que emerge y la cuestión que se pone de relieve es la capacidad creativa en la programación y la planificación de la organización. Algunas preguntas pertinentes se refieren a los inputs que determinan las decisiones de programación o a ¿quienes puede sugerir ideas para los programas? Existe algún proceso (democrático o no) para vetar a los proyectos y programas? Para valorar la innovación creativa, se deben sopesar aspectos operativos y criterios estéticos y verificar si los formatos y escenarios alternativos son considerados en ambos casos. Asimismo, plantear si las mentes creativas y las opiniones

artísticas adecuadas están en la mesa y ¿Cuales son los grados reales de experimentación y riesgo asumidos por la organización? Vistas otras experiencias y posibilidades factibles, contrastar qué se hace (y qué no), cómo y porqué.

Lo mismo se aplica a la *competencia técnica, la habilidad y la artesanía* de los procesos de producción. Preguntarse como se valoran y se desarrollan las habilidades técnicas y artísticas y de qué forma se impulsa el trabajo de los artistas. El equipamiento da cabida a artistas de todos los niveles y en la misma etapa de su carrera. Dadas las limitaciones de cualquier proyecto, cuales oportunidades y desventajas surgen de las adversidades y como se aprovechan (o no) por parte de los impulsores y participantes de la iniciativa cultural.

Por otra parte, una de las grandes virtudes de los proyectos culturales es la *capacidad de involucrar a los públicos*, aunque también constituye el talón de Aquiles de muchísimos de ellos. No basta solo la retórica, sino que se estiman los hechos y actividades concretas que visan la participación colaborativa de los “públicos”. El valor público de la cultura tiene todo que ver con la relación o diálogo entre entidad cultural y aquellos que reciben e interactúan con ella. Por ende, la habilidad de la organización de contextualizar y animar el trabajo, ayudando a las audiencias y participantes a construir un significado de ello es fundamental. Y no se trata apenas de la realización de actividades paralelas alrededor de las obras, como los coloquios post-función teatral. No tengo nada en contra de las charlas entre creadores y espectadores pero me temo que no es lo más creativo precisamente, ni suficiente para proclamar el compromiso de la cultura con la sociedad. En ese sentido, sí son clave los proyectos especiales, ad hoc, experimentales, educativos que buscan traspasar las fronteras de lo convencional, la famosa zona de confort. Atreverse a conocer el entorno y dejarse conocer por el es un paso necesario y urgente para muchos centros culturales. Trabajar con las escuelas, las asociaciones del barrio, con hospitales o universidades, entablar vínculos y colaboraciones con otros sectores y campos del conocimiento es parte del deber cívico y republicano de cualquier proyecto que opera en la arena pública, sin que ello menoscabe o trastoque su actividad principal de crear y exhibir arte. De hecho, el contacto con la realidad más cercana es una gran fuente de inspiración y aprendizaje.

Y eso enlaza con el siguiente elemento que es *la retroalimentación crítica y el compromiso con la mejora continua*. En la práctica, supone la invención y adopción de mecanismos formales (e informales) para recibir el *feedback* de colegas, críticos, público, miembros de la

comunidad y otros *stakeholders* y poder actuar en consecuencia a partir de ello. ¿Se fomenta la cultura de la praxis reflexiva? Cabe mirar si se trata de una organización que aprende tenazmente a través de la formación y desarrollo constante o, al revés, es reacia a cualquier posible crítica, encerrándose en la opacidad y el ensimismamiento.

Una de los canales posibles es mediante la participación en foros distintos, plataformas o *redes de apoyo* mutuo. En un mundo cada vez más interconectado e interdependiente, el establecimiento de tramas refuerzan el tejido cultural y constituyen un aparador reconfortante en situaciones de crisis. La unión hace la fuerza, hacia dentro y hacia fuera. Por un lado, la capacidad de presión (o *lobbying*) es más elevada y sólida, así como las posibilidades de acción coordinada. Por otro, el debate entre unidades parecidas y peculiares a la vez es fructífero para ambas partes. Así, cuanto mayor y más plural la participación en asociaciones, federaciones u otros grupos más capacidad creativa reunirá la sala en cuestión. Esto sí, vale cuestionar ¿cual es de grado o intensidad de su participación? Efectiva y actuante o meramente simbólica o figurativa. Con qué otras redes de alianzas o apoyo cuenta el teatro y qué carácter tienen: públicas/privadas; sectoriales/transversales; culturales/educativas; político/económicas; institucionales/marginales; etc. Aunque no sea un componente esencial propiamente dicho, lo consideraría, sin ambages, de vital complementariedad para cualquier agrupación cultural.

Finalmente, la última de las variables es la existencia de *suficiente capital-riesgo* para invertir en apuestas artísticas supuestamente más bizarras. Bueno, al considerar el objeto de estudio de este trabajo –las *salas alternativas de teatro*– encuentro una cierta contradicción puesto que por definición son espacios de experimentación más atrevida o novedosa, empero, que funcionan al borde del colapso económico, muchas veces, en situaciones de acuciante precariedad. Al menos, eso sería lo esperado. Si tienen recursos, se da por hecho que dedicarían a dicha creación artística más osada. O quizás, las propuestas se hayan vuelto más conservadoras y tradicionales. La hipótesis de un *aburguesamiento* del teatro dicho alternativo es una opción que se considerará más adelante. Por ahora, resta la duda de si existen fondos dedicados a la experimentación y la creación más innovadora y menos rentable económicamente. Y a la postre, plantearse si concurren políticas culturales (públicas) de fomento y financiación que apoyen tales proyectos e iniciativas y quienes tienen acceso a las mismas.

Recapitulando, en este extenso marco teórico se han desplegado diversos conceptos y enfoques referentes a la(s) cultura(s) y las artes, hurgando en primera instancia en la idea de creación de valor y otros conceptos relacionados e investigados como el de impacto, efecto o retorno. Asimismo, se ha presumido de la existencia e importancia de las expresiones culturales y actividades artísticas en la sociedad, o dicho de otra manera, que existe una conexión entre el valor cultural y el valor social de un bien, de un proyecto, de una creación.

Ante la imposibilidad de precisar o cuantificar de forma uniforme el valor cultural, una aproximación teórica más amplia nos ayuda a situarlo sin caer en la vieja dicotomía entre lo intrínseco y lo instrumental: la del Valor Público. La noción de valor público atañe no solamente a cuestiones económicas y estéticas, sino que adquiere una dimensión organizativa, comunicativa, filosófica, simbólica, política y ética. Se trata de una manera de pensar, reflexionar, actuar y evaluar la gestión y la creación de una organización y su inextricable relación-diálogo con el medio del cual forma parte. Independiente de la titularidad jurídica o del modelo de negocio, se asume un compromiso y una responsabilidad pública, y por tanto, societaria, en cualquier ente cultural. Así, se vincula el paradigma del valor público con la capacidad creativa de una organización cultural, con sus respectivos componentes. Por tanto, significa pasar de un plano normativo (la aspiración, el deber ser) a uno positivo (el ser, el poder de actuar). Es una manera de comprender la creatividad transversalmente -aplicable a los diversos ámbitos de una organización-, y progresivamente -entretanto visa transformar la realidad- en pro de una mayor justicia y equidad social, en favor del bien común.

4. ESTADO DEL ARTE (O ¿ARTE DEL ESTADO?)

“Es únicamente al teatro con subvención oficial (mediante subvención directa, en forma de ayudas, o indirecta, en forma de donaciones libres de impuestos a universidades u organismos artísticos) a lo que puede acogerse el ideólogo, porque en tal caso no está sujeto al veredicto inmediato del público, sino a la buena disposición de las autoridades que conceden las ayudas, lo que dará lugar a que dedique lo mejor de su tiempo precisamente a granjearse esa buena voluntad”

David Mamet (2011)

Este apartado incluye una descripción de las características del sector teatral en España y Catalunya como un todo, destacando sobretodo las estructuras de mercado y sus vicisitudes, las políticas públicas que impulsan y endosan la actividad escénica así como algunos rasgos estéticos. En ese sentido, cabe mencionar la actual crisis económica y algunos impactos –tanto positivos como negativos- que ha tenido en el ámbito cultural. Entre los

principales reveses, es menester citar los recortes presupuestarios que afectaron de lleno el sistema de subvenciones públicas. Uno de los elementos positivos destacables es la aparición de nuevos espacios escénicos de alto riesgo (económico y artístico), que pueden ser considerados como espacios alternativos en el panorama teatral. Dado que el gobierno autonómico catalán concentra la mayor parte de las competencias en materia cultural, expondré algunos datos que indiquen el “drama” de las

Tras el enfoque socio-económico, repasaré sucintamente la construcción del estado cultural casi-federal español y la saga de las políticas públicas destinadas al sector teatral que inciden en Barcelona, considerando así el entramado institucional multinivel que caracteriza su gobernanza (Ministerio-Generalitat-Diputación-Ayuntamiento). Todo ello para comprender con mejor amplitud panorámica los meandros del contexto que circunda el objeto de estudio. Me centraré sobre todo en las políticas destinadas a las artes escénicas y en particular al ámbito teatral, resaltando las iniciativas más recientes y relevantes en este campo.

La política cultural de una nación es una invención de los gobiernos en un momento determinado para dar un envoltorio institucional (y presupuestario) a prácticas y dinámicas de antaño existencia (Urfalino, 1996). Suele venir acompañado de la creación de un ministerio u órgano análogo (Consejo, Departamento, Secretaría, Superintendencia, etc.) que goza de pocos recursos en comparación con otras carteras pero de gran impacto simbólico. Sirve para entablar sintonías con el sector artístico-cultural o generar grandes embates con el mismo (pese a ser un sector minoritario, la clase artística y cultural cuando se manifiesta lo hace con especial resonancia dada su influencia mediática e intelectual). No necesariamente, la relación entre política y cultura se dirime en un terreno democrático. Los regímenes autoritarios son plenamente conscientes de la importancia cabal de dicha relación y han sabido, por un lado, cooptar e instrumentalizar artistas y creaciones en pro de sus objetivos ideológicos y, por otro, cohibir y perseguir a todos aquellos que hacían lo contrario, esto es, fustigar a los opositores (Fumaroli, 2007). El teatro, entre otros motivos, por su carácter de reunión social, en directo, siempre ha sido una expresión artística de importancia estratégica y a la vez un foco de subversión potencial.

4.1 El drama de la crisis y el mercado de las artes escénicas

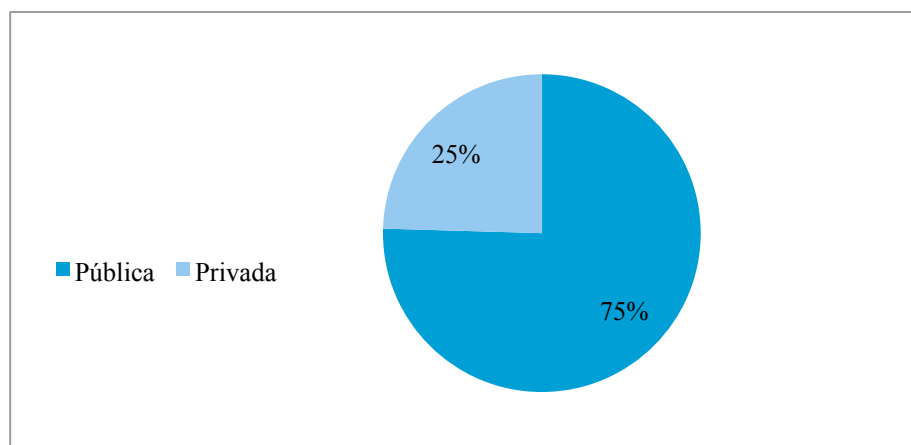
“A menos de considerar justo un Estado en que lo mejor pertenece a os peores y próspero un país en que un puñado de individuos se reparten todos los bienes”
Tomás Moro, *Utopía* (1516)

Tras reflexionar sobre el valor de la cultura y las artes y sus potenciales impactos en la sociedad, ahora es momento de especificar de qué estamos hablando concretamente y eso supone adentrarse en un subsector o rama artístico-cultural que es el de las artes escénicas. A diferencia de otras disciplinas, las artes escénicas se definen por su carácter efímero y en vivo, englobando el teatro, la danza, la ópera, el circo y la magia (los conciertos musicales quedan excluidos de dicha delimitación categórica). Entre ellas, el teatro es la expresión mayoritaria aunque también incluye una inmensa pluralidad y diversidad de formas, estilos e idiosincrasias (teatro de texto, musical, gestual, experimental, etc.)

Por lo tanto, procederé a una descripción breve y sucinta de las características generales del mercado de las artes escénicas en España (Bonet & Villarroya, 2009) y en Catalunya.

Por lo que respecta a España, el primer elemento destacable es la elevada dependencia política y económica del sector público, en sus diferentes esferas administrativas. Esto conlleva a que tanto el mercado de la producción como el de la difusión sean imperfectos y fuertemente intervenidos por la acción gubernamental. El predominio de los teatros públicos (véase Gráfico 1) (en su mayoría de titularidad municipal) ha generado una mayor democratización cultural en términos políticos, pero también ha dado pie a situaciones de clientelismo local y reducción de la competitividad en términos económicos.

Gráfico 1. Espacios escénicos estables en España, según titularidad (2014)

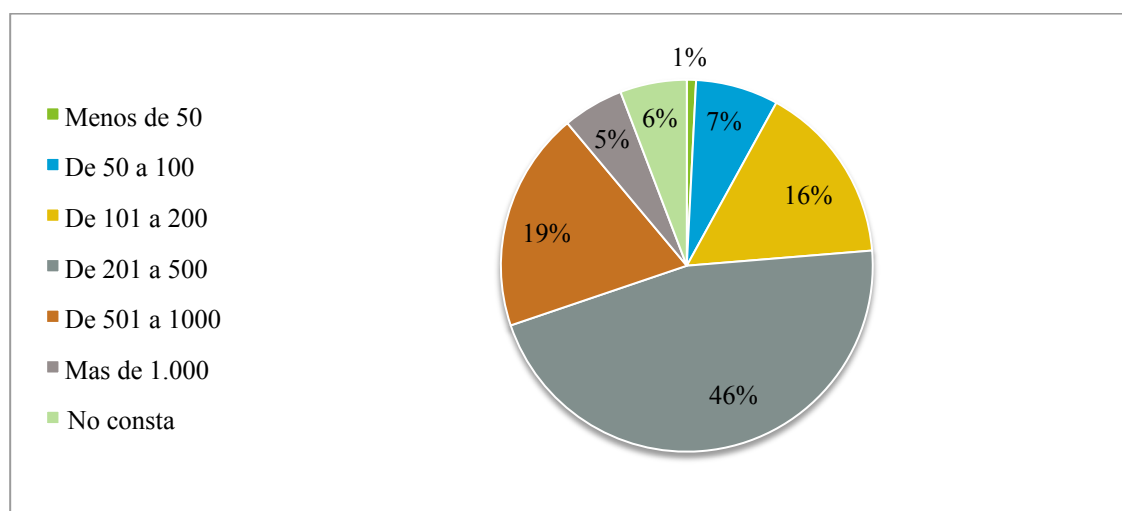


Fuente: INAEM (2014) “Anuario de las Artes Escénicas y Musicales”

Asimismo, cabe destacar el rol protagonista de los espacios de exhibición (intermediarios entre la producción privada y los espectadores) como pilar fundamental de la cadena productiva escénica. En el mercado español, hay una diversidad de agentes, que contempla un

contingente elevado de pequeños proyectos, de tamaño reducido y escasa profesionalización de algunos operadores (véase Gráfico 2). Dicho minifundismo cohabita con otras empresas medianas y grandes consolidadas ahincadas en toda la península y que ofrecen diversas clases de productos y servicios escénicos como por ejemplo el *Grupo Focus*⁹ y el *Grupo Balaña*¹⁰ (ambos también son propietarios y gestores de espacios de exhibición en la ciudad de Barcelona).

Gráfico 2. Espacios escénicos estables en España, según el aforo (2014)



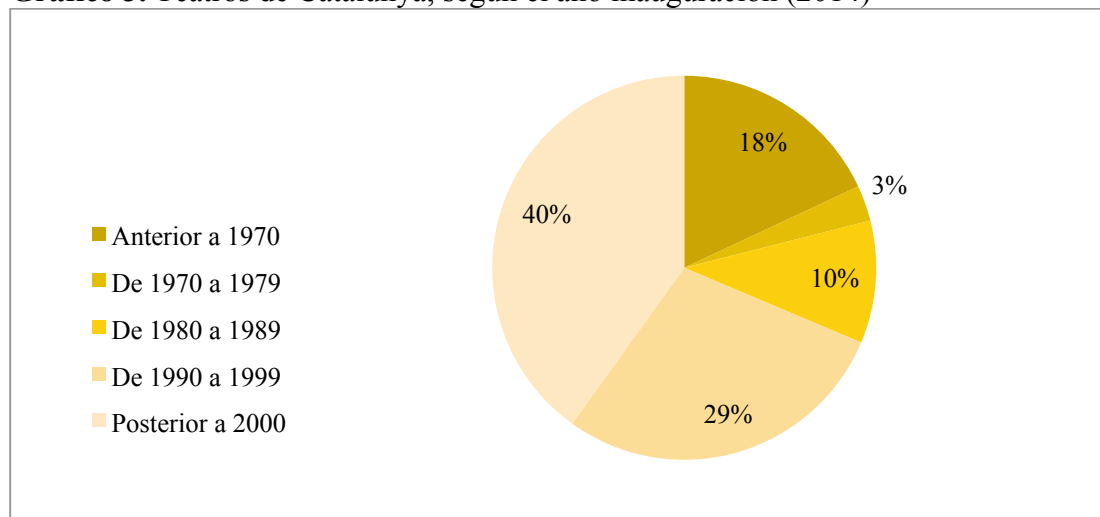
Fuente: INAEM. “Anuario de las Artes Escénicas y Musicales”

Otra característica es la ‘juventud’ de buena parte de las productoras, festivales, salas de exhibición (menos de 10 años de actividad), lo que ejemplifica el dinamismo del sector (véase Gráfico 3 en el caso de las salas de exhibición). Finalmente, citar la interdependencia entre el sector escénico y la industria audiovisual (cine y televisión) que configura un doble *starsystem* catalán (gracias al canal público autonómico TV3 sobretodo) y otro más español (establecido por las cadenas nacionales tanto públicas –TVE-, como privadas –Media Set, Atresmedia.).

⁹ *Focus* nace como compañía el año 1986 en Barcelona y evoluciona paulatinamente hasta convertirse en la mayor empresa teatral de España con sedes en Barcelona y Madrid. Gestiona el *Teatro Romea*, el *Teatro Goya*, el *Teatro Villarroel* y el *Teatro Condal* en la capital catalana y el *Teatro La Latina* en la capital del Estado. (<http://www.focus.cat>)

¹⁰ El *GrupBalaña* es una empresa cultural radicada en Barcelona que desde 1943 viene regentando salas de cinema y teatro en la ciudad condal, incluidas el *Teatro Borràs*, el *Teatro Coliseum*, el *Teatro Tívoli* y el *Club Capitol*. (<https://www.grupbalana.com>)

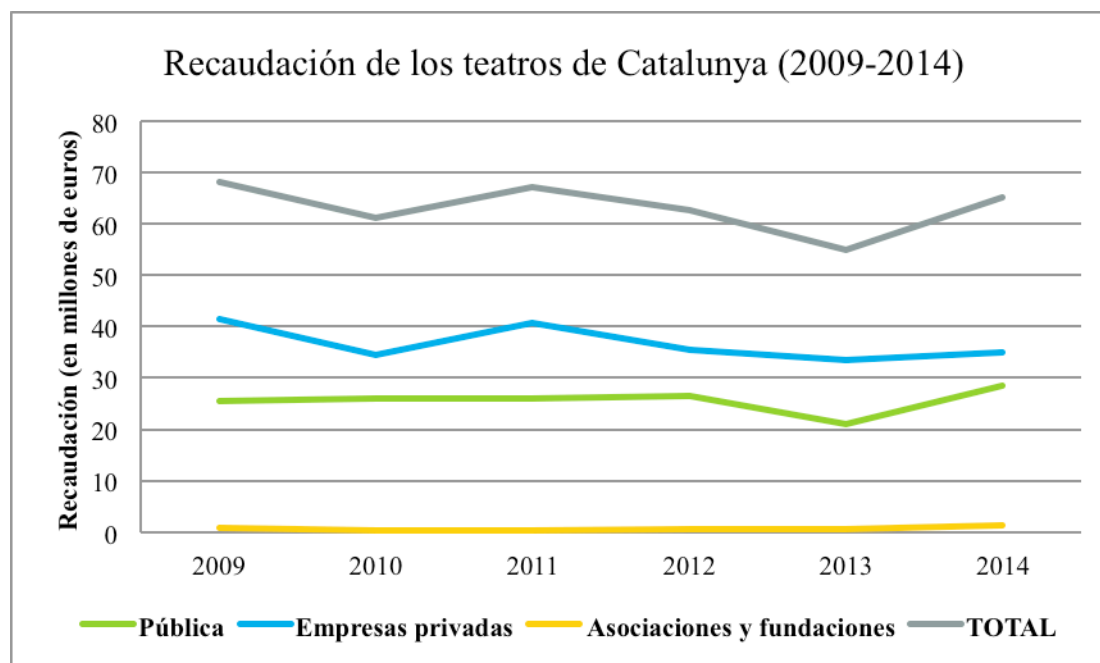
Gráfico 3. Teatros de Catalunya, según el año inauguración (2014)



Fuente: Estadísticas Culturales del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (2015)

Al analizar la evolución de los indicadores culturales en Catalunya, observamos que el impacto de la crisis fue dramático, para teatros, compañías y producciones. Como se ve en el gráfico 4, la recaudación de los teatros ha tenido un bajadas en 2010 y 2013 en los teatros catalanes, tanto de titularidad pública como privada.

Gráfico 4. Recaudación de los teatros de Catalunya (2009-2014), por titularidad.



Fuente: Estadísticas Culturales del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (2015)

Desde la perspectiva económica, si se centra en el ámbito de la producción y exhibición escénica, podemos distinguir al menos seis modelos de organización, en función del grado de intervención gubernamental, tamaño del centro y riesgo asumible por los agentes. Por lo que

hace a la exhibición escénica, también son discernibles seis modelos en el siguiente cuadro-resumen (Tabla 4):

Tabla 4. Modelos de producción y exhibición escénica en España

PRODUCCIÓN ESCÉNICA	EXHIBICIÓN ESCÉNICA
1. Centros de producción públicos	1. Salas de gestión pública
2. Producción comercial privada	2. Teatros privados de gestión comercial
3. Compañías históricas	3. Salas privadas de alquiler
4. Compañías o grupos independientes	4. Salas alternativas o no comerciales
5. Empresas ad-hoc ligadas a una única producción	5. Festivales
6. Micro-compañías	6. Teatro callejero y en espacios no convencionales

Fuente: Elaboración propia a partir de Bonet y Villarroya (2009)

Según dicha taxonomía, las salas alternativas o no comerciales son espacios de gestión privada, con bajos ingresos propios que combinan en su actividad producciones propias y otras ajenas de pequeño formato. Suelen ubicarse en grandes ciudades y en el ecosistema teatral aportan un teatro de proximidad, más experimental en lo artístico y complementan la cartelera junto a los teatros públicos y privados comerciales. Para garantizar su supervivencia, las administraciones públicas les favorecen con pequeñas subvenciones.

4.2 Teatro, política y cultura: una relación tensa e intensa

“A política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar-se pelo ingresso. tão velha, em outras palavras, quanto a Grécia antiga, mais velha que o império romano, berço de Mecenas, incentivador da arte e da cultura. No mínimo, tão antiga quanto a Renascença italiana e o dinheiro dos Médici, sem o qual um estoque majestoso de obras-primas não teria emergido para os olhos admirados de sucessivos séculos. Ou, ainda, antiga como a Revolução Francesa, que abre “ao público” as portas das bibliotecas e dos museus e faz surgir a política cultural como um projeto verdadeiramente social. Em última instância, a política cultural tem no mínimo a idade das iniciativas do escritor e militante André Malroux, no final dos anos 1950 deste século que se encerra, das quais resultou a criação do ministério da cultura na França e a implantação de uma sólida malha cultural que irriga aquele país de uma maneira, se não única, sem dúvida notável.”

Teixeira Coelho (2008)

En España, y especialmente tras el final de la dictadura, las políticas culturales teatrales han sido un importante motor para el sector, hasta el punto de convertirse en extremadamente dependiente de los recursos del Estado. Si analizamos los factores históricos, políticos, sociológicos, demográficos y culturales es posible comprender porqué se optó por un modelo de apoyo mayoritariamente público de las artes escénicas, “*de ser un sector asentado en la iniciativa privada hasta inicios de los años ochenta y muy centralizado en Madrid y Barcelona, hoy está presente en buena parte del territorio, aunque dependa directa o indirectamente de los presupuestos públicos*” (Bonet y Villarroya, 2009: 4).

Por lo que hace a Barcelona, como capital de Catalunya y segunda ciudad cultural del Estado, la oferta teatral ha primado por su excelencia y su creciente expansión en las últimas décadas. Desde los primeros momentos de la incipiente democracia, la recuperación y construcción de teatros y el fomento de determinadas compañías de prestigio ha sido una marca de las diferentes administraciones, aunque con énfasis distintos (Orozco, 2007). Por un lado, el Ajuntament (gobernado durante varias legislaturas por fuerzas socialistas) y la Diputació apostaron por la cultura local, de base popular y por la proyección internacional de algunos teatros municipales, como el Mercat de les Flors. Por otro lado, el Departament de Cultura de la Generalitat (gobernada durante décadas por nacionalistas conservadores) se centró en la promoción de la identidad y de la lengua, y la construcción de grandiosas y emblemáticas infraestructuras, como es el Teatro Nacional de Catalunya (TNC). Por último, de la actuación del Ministerio de Cultura (cuando ha existido), cabe destacar la labor del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Musicales (INAEM) y sus políticas de apoyo a las compañías y teatros, léase, financiación e intervención. De alguna manera, las políticas teatrales en Barcelona han oscilado *grosso modo* entre el debate territorial-competencial (*¿dónde estamos?*) y el debate identitario-lingüístico (*¿quienes somos?*), aunque es posible identificar alguna medida de cooperación entre esferas administrativas como el Plan de Rehabilitación y Equipamientos de Teatros en Barcelona (una colaboración multinivel entre los ejecutivos central, autonómico y municipal).

Las políticas teatrales del Gobierno Central español

En España, si se hiciera un análisis histórico sería posible identificar pre-políticas o medidas rudimentales relacionadas con el arte, la cultura y al teatro en diferentes etapas de su pasado. Por su lejanía no nos incuben en el presente trabajo, así que nos enfocaremos en el último

cuarto del siglo XX hasta la presente fecha. En el tardo-franquismo es posible identificar la desatención cultural, el desgaste y la obsolescencia de casi todos los sectores, cierta autonomía o dominio empresarial (por falta de soporte público de facto) sumados al centralismo y la censura institucional habitual.

Sin embargo, la ‘invención’ de las políticas culturales bajo un mandato democrático se asocia a la época de la Transición y los posteriores años hasta la actualidad. Con el gobierno de Adolfo Suárez (UCD) se erigen las primeras piedras, como la creación de algunos organismos culturales públicos y la transferencia de algunas competencias en materia cultural, marcando el inicio de la España de las autonomías.

En 1982, el Partido Socialista Obrero Español (en adelante, PSOE) vence las elecciones obteniendo una contundente mayoría absoluta que inicia la era de Felipe González al frente de La Moncloa que durará hasta casi catorce años consecutivos. A nivel cultural, se procura paliar el agravio histórico con políticas culturales de reconocimiento y prestigio, la construcción de grandes estructuras, y una paulatina descentralización territorial. Por lo que hace a las artes escénicas, cabe mencionar la puesta en marcha del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales (INAEM) y de su sistema de subvenciones, la elaboración de un Plan General de Teatro (1985) y de una red teatros públicos. No obstante, los vicios políticos habituales en la cultura española como la corrupción, el amiguismo y el clientelismo han calcado y desviado los objetivos y la implementación de dichas políticas culturales teatrales.

En los años 90, los gobiernos de José M^a Aznar (PP) no suponen un cambio sustancial en comparación con la política cultural anterior. Más allá de su deriva privatizadora y comercializadora, se observa un rebajamiento simbólico e ideológico de la cultura fusionando las carteras ministeriales de Educación y Cultura (y a partir de 2000, también de Deporte). La principal misión política de la ministra Aguirre y sus pares fue el desmantelamiento de ‘vestigios socialistas’. En el campo teatral, priorizaron la mercantilización de la producción y la exhibición teatral y el apoyo único a grandes equipamientos como el Teatro Real de Madrid (Orozco, 2007: 50).

La vuelta de los socialistas al poder en 2004 en plena época de bonanza económica y boom inmobiliario impulsa la retomada de algunas agendas progresistas (igualdad de género, derechos de las minorías, matrimonio homosexual, etc.) cuyo impacto cultural amplio es muy

significativo. De la misma manera, hay un esfuerzo por articular y renegociar aspectos del sistema autonómico y de las diferentes realidades (y sensibilidades) culturales que cohabitan el mismo territorio. En el ámbito teatral, cabe citar la aprobación del Plan General del Teatro de 2007 (revisado en 2011)¹¹ fruto de un relativo consenso entre los agentes del sector, en el que se planteaban una serie de líneas estratégicas de acción. Pese a ello, la aplicación integral de dicho plan y sus resultados efectivos son dudosos, puesto que no se ha percibido una voluntad política real más allá de la redacción del documento y su publicación coincide con los inicios de la crisis económica, convirtiéndolo en un hoja pretérita de buenas intenciones.

Finalmente, el actual gobierno (en funciones) de Mariano Rajoy se caracteriza por una dejadez deliberada de cultura, evidenciada en la subida del tipo máximo del IVA para productos y servicios culturales, los recortes presupuestarios indiscriminados, otra vez más la fusión ministerial con Educación y unos burdos intentos de recentralización administrativa y ‘españolización’ cultural. En el ámbito teatral, se acentúa la función residual del INAEM y medidas tímidas como el programa Platea (fomento a la creación de nuevos públicos) en colaboración con la Federación Española de Municipios y Provincias. De acuerdo con el Compendio de Políticas Culturales (2015), las políticas teatrales destacadas de los últimos años ponen el acento en la cultura como herramienta de cohesión e integración social y se han centrado en intentar –sin éxito- incrementar la demanda. Por lo que hace a las salas alternativas, el INAEM apoya el circuito de danza y teatro de la Red de teatros Alternativos (RTA). Cabe mencionar asimismo, un cierto desarrollo digital con la creación de un portal virtual¹² con obras dramáticas grabadas en vídeo y disponibles vinculado al Centro de Documentación Teatral (CDT).

Las políticas teatrales de la Generalitat de Catalunya

Las políticas culturales en Catalunya van estrechamente ligadas al desarrollo del estado autonómico a lo largo de los 80 hasta la presente fecha y la consolidación de la Generalitat como institución ejecutiva del país. El Departament de Cultura ha tenido un rol notable en la defensa de aquellos rasgos culturales que se consideraron prioritarios desde los

¹¹ Plan General del Teatro (2011) http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/planes-generales-y-nuevos-estatutos/Plan_Generaldel_Teatro_rev2011.pdf

¹² www.teatro.es

primeros gobiernos de Jordi Pujol¹³ (CiU): la lengua catalana, la tradición, y las expresiones culturales autóctonas. Otras de las características del sector cultural catalán es su dinamismo asociativo, conformado por un tejido de base muy actuante, diverso y vertebrado por el territorio. En el campo de las artes escénicas, la relación entre *teatre i identitat* ha sido una marca de las políticas dirigidas al sector cuyo ápice fue la ideación y construcción del Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Más allá de las críticas que circundaron los primeros años de funcionamiento de este gran teatro público, es cierto que el TNC es un ejemplo de una estrategia más amplia de erigir grandes mausoleos culturales de país que combinaban la grandiosidad arquitectónica de las épocas de boom inmobiliario y la reafirmación de la singularidad catalana (ej. Biblioteca Nacional Catalunya, Filmoteca Nacional de Catalunya, MNAC).

En la actualidad, es posible destacar una serie de iniciativas del gobierno autonómico en materia teatral. De acuerdo con el Compendio de Políticas Culturales de Catalunya (2011), el Sistema Público de Espacios Escénicos Municipales (SPEEM) es una red de cooperación técnica y circulación de espectáculos que cuenta con el apoyo económico de la Generalitat. Asimismo, hay un *Pla Integral de les Arts Escèniques i Musicals per a tots els públics* en vigencia del 2010 al 2018 que pretende acercar las artes en vivo a aquellos colectivos sociales que usualmente no las fruyen. En esta línea también se destaca el programa Escena25, una política de descuentos para incentivar el consumo de espectáculos por parte de los jóvenes menores de 25 años. La creación del *Consell Nacional de les Arts i la Cultura* (Conca), en los moldes *arms lenght* anglosajones es una apuesta por una política cultural menos dirigista y más liberal. Aun y así, el Conca decide acerca de ayudas de soporte a la creación artística y a entidades. En el ámbito de la promoción empresarial, destaca el papel del Institut Català d'Empreses Culturals (antes ICIC) que incentiva la producción, distribución y comercialización de espectáculos.

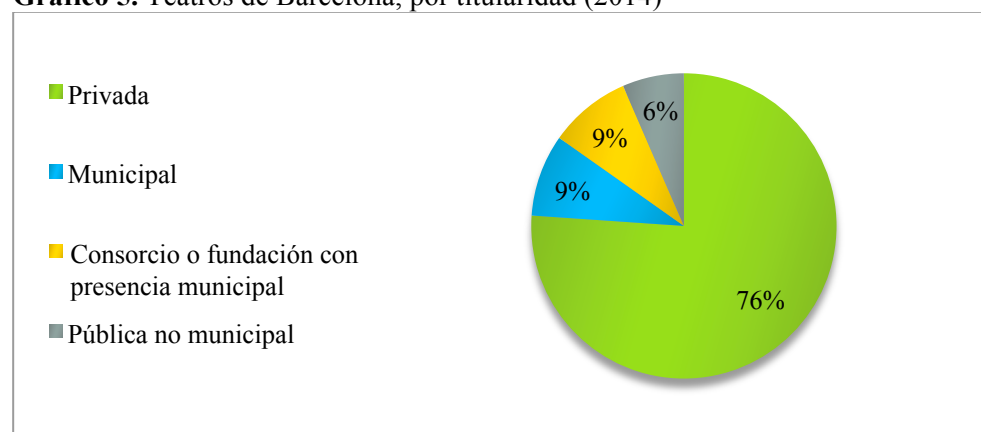
Las políticas teatrales del Ajuntament de Barcelona

A diferencia del gobierno autonómico catalán y del ejecutivo central español, las políticas culturales del consistorio municipal no tuvieron un desvío tan marcadamente nacionalista. Sobretudo, se ha querido imprimir una perspectiva más cosmopolita, encarnada

¹³ Jordi Pujol ha sido presidente de la Generalitat de Catalunya (1980-2003) y es considerado uno de los políticos más influyentes en España en las últimas décadas del siglo XX. En los últimos años, su imagen se ha visto cuestionada por la aparición de diversos escándalos de corrupción involucrando a él mismo y su familia.

por el federalismo europeísta del alcalde Pasqual Maragall¹⁴. El modelo Barcelona ha oscilado entre los grandes eventos internacionales que promovían a la par cambios urbanísticos de calado (como los Juegos Olímpicos y el Fórum de las Culturales) con una progresiva descentralización barrial y de proximidad (con los Centros Cívicos y Culturales). La política cultural siempre ha gozado de relativo protagonismo vistos los dos Planes Estratégicos elaborados y puestos en marcha por el ayuntamiento. En lo tocante a las artes escénicas, ha seguido la tendencia faraónica de otras administraciones públicas con el ambicioso y polémico proyecto de la Ciutat del Teatre¹⁵ que consistía en conformar un clúster cultural en el Montjuïc dedicado a la investigación, documentación, formación, creación y exhibición teatral. El proyecto no triunfó finalmente como esperado pero es indudable la participación del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) en los consorcios del Teatre Lliure, el Gran Teatre del Liceu y su soporte al Festival Grec. Respecto a las salas alternativas, a priori ignoradas por las instituciones, se estableció un diálogo con ellas que se cristalizó en *“un sólido programa de ayudas, a las salas en concepto de infraestructura y programación, que, pese a no ser abundante, fue regular y tuvo la virtud de incluir a todas las salas”* (Orozco, 2007: 263). A efectos prácticos los teatros alternativos son considerados como entes privados, aunque no de índole comercial. En el gráfico 5, se puede apreciar los teatros y salas de Barcelona, según su titularidad y constatar qué predominan aquellos cuya gestión es privada, aunque muchos reciben fondos públicos para asegurar su funcionamiento.

Gráfico 5. Teatros de Barcelona, por titularidad (2014)



Fuente: Observatori de Dades de Cultura (ICUB)

¹⁴ Pasqual Maragall (PSC) ha sido alcalde de la ciudad de Barcelona (1982-1997) y presidente de la Generalitat de Catalunya (2003-2006). Es uno de los artífices y protagonistas del Modelo Barcelona. Se retira de la primera línea política debido a cuestiones médicas (fue diagnosticado con el mal de Alzheimer) pero sigue manteniendo apariciones públicas eventuales.

¹⁵ Dossier sobre el proyecto Ciutat del Teatre:
http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/50/ct_pregunta.htm

Por su parte, el Ajuntament de Barcelona -que durante tres décadas estuvo dirigido por fuerzas políticas progresistas de izquierda (PSC con apoyo del PSUC y luego ICV-EUiA)- hizo de la cultura una gran bandera política y administrativa, como un ámbito fundamental y estratégico para el desarrollo económico, las reestructuraciones urbanísticas y para las transformaciones sociales. Barcelona ha protagonizado cambios profundos en los últimos 35 años que se pueden resumir en algunas etapas características. El primer momento coincide con el advenimiento de la democracia entre 1979-1985 y se trata de un periodo de *normalización política*, que implicó el fin de la clandestinidad para muchos que se habían opuesto al régimen y significó la eclosión de las carencias y demandas ciudadanas. Consecuentemente, se observa una apuesta por la democratización de la cultura, la reconquista de los espacios públicos por la ciudadanía y la redescubierta de la tradición y las fiestas populares. El buque cultural insignia es el *Centre Cívic*, un equipamiento de proximidad, que fomenta la cohesión social y que visa corregir los desequilibrios territoriales en materia cultural.

El segundo momento histórico coincide con la entrada de España en la CEE y la organización de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Entre 1986-1995, la ciudad padece una metamorfosis funcional: pasa de ser una capital de provincia industrial a convertirse en una ciudad mundial dedicada a los servicios. Las transformaciones económicas van de la mano de los grandes proyectos de regeneración urbanística, a la par que se consolida el sistema público cultural, con la creación de infraestructuras colosales. El tercer gran cambio surge entre el 1996-2004, una época de expansión económica y aceleración del proceso de globalización (ambas contribuyendo al fenómeno de la inmigración internacional), que situará a Barcelona como un polo multicultural. Algunas tendencias de la etapa anterior se mantienen, incorporando el concepto de ciudad del conocimiento que sitúan la cultura, la innovación, la tecnología y la creatividad en el epicentro del desarrollo económico y social. De este periodo se pueden destacar los planes estratégicos para la cultura (1999) y los nuevos accents del mismo (2006)¹⁶ que pretenden ratificar y planear una serie de políticas culturales en sintonía con los nuevos tiempos. En la revisión del plan, se visualiza la cultura como un ecosistema vivo y pulsante que se estructura a través del concepto de conectividad. Uno de los programas estrella en esta línea es el establecimiento de la red de *Fàbriques de Creació* en el marco del programa *Barcelona Laboratori*, uno de los ejes de la política cultural barcelonesa de la

¹⁶ Plan Estratégico de Cultura de Barcelona (nuevos accents) (2006). Disponible en: <https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/bitstream/11703/84953/1/3156.pdf>

entonces gestión del alcalde Jordi Hereu¹⁷ (PSC), y en buena medida mantenida por los siguientes mandatarios de la ciudad: Xavier Trias¹⁸ (CiU) y Ada Colau¹⁹ (BCNenComú).

Las políticas teatrales de la Diputació de Barcelona

La Diputación de Barcelona (DIBA) es un órgano administrativo intermediario entre la ciudad y la comunidad autónoma, cuya base de actuación es la provincia y sus miembros son designados indirectamente a partir de los resultados electorales municipales. Aun y así, su política cultural es en muchos aspectos la que ha tenido una mayor estabilidad y constancia, sobretudo a nivel presupuestario (véase Tabla 9). Es la responsable de la red de bibliotecas municipal y ha promovido la democratización cultural del acceso y la consolidación de la producción local.

En el ámbito teatral, cabe mencionar la Oficina de Difusión Artística (ODA) un catálogo de espectáculos que constituyen la fuente del circuito de teatros públicos de la provincia (catálogo virtual *Escenari*). Además, se ofrece soporte económico a la difusión, la comunicación y las acciones que fomenten el aumento de espectadores. La Diputación pone al abasto de los espacios y gestores una serie de herramientas para mejorar su actividad: desde acciones formativas a asesorías especializadas, alquiler de material escénico, un programa telemático para la gestión escénica, así como informe anuales de resultados con indicadores comparados entre municipios. En lo tocante a la dinamización y creación de públicos, cuentan con algunas políticas interesantes: *FlipArt* (un programa de colaboración con institutos de ESO, Bachillerato y Ciclos Formativos), *Anem al teatre*, y estrategias de fidelización en acuerdo con otras entidades como *Et fem teatre a mida* (Recomana.cat) y *Taller previ i post-funció* (Agost Produccions).

Asimismo, la principal institución de enseñanza profesional del sector, el Institut del Teatre (IT), es competencia de la Diputación. El IT mantiene autonomía en su gestión pero el presupuesto proviene íntegramente del órgano provincial. No se puede comprender el

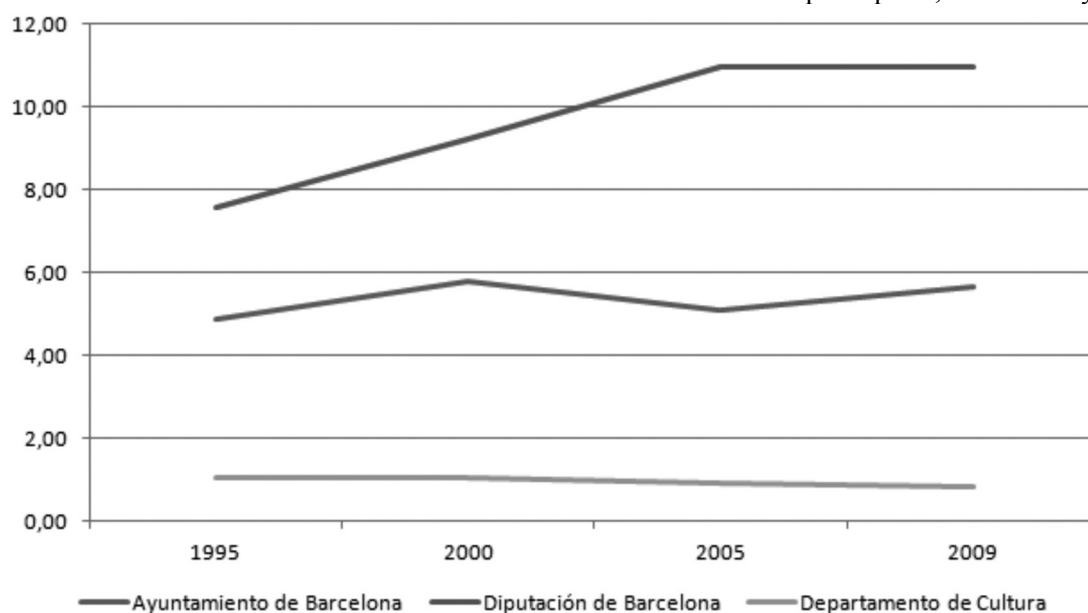
¹⁷ Jordi Hereu (PSC) fue alcalde de Barcelona entre 2007-2011. Tras fracasar en su intento de reelección, dimitió como concejal y ahora se dedica a la consultoría privada.

¹⁸ Xavier Trias (CiU) fue alcalde de Barcelona entre 2011 y 2015. Tras quedar en segundo lugar en los últimos comicios volvió a ser líder de la oposición, función que ya había desarrollado anteriormente.

¹⁹ Ada Colau es la actual alcaldesa de la ciudad y la primera mujer en ocupar el cargo en la historia. Proveniente de los movimientos sociales en defensa de la vivienda (PAH), encabezó una coalición electoral ciudadana (BCNenComú) que salió vencedora en mayo de 2015.

desarrollo del teatro catalán en las últimas décadas sin considerar la labor docente e investigativa del Institut, por una parte, dotado de una política editorial especializada en publicaciones del género y enfocada en la traducción de clásicos y por otra, formando generaciones de nuevos actores, directores, escenógrafos, bailarines y gestores teatrales (Orozco, 2007).

Gráfico 6. Esfuerzo cultural de las tres administraciones culturales principales, entre 1995 y 2009.



Fuente: Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató y Marínez Illa (2012).

En resumen, entre los distintos niveles de apoyo gubernamental, podemos destacar principalmente: la construcción, mantenimiento, gestión y programación de los teatros municipales públicos (más o menos un 73% del total en España); el apoyo y financiación a través de convocatorias de subvenciones a la producción, creación, exhibición; el apoyo a alguno festivales (especialmente los públicos), los circuitos y las giras; la elaboración de contratos-programa, el apoyo a compañías históricas y emergentes, y ayudas a las salas pequeñas, medianas y grandes; también iniciativas para fomentar el crecimiento y fidelización de la demanda para compensar la caída de del gasto público cultural y la disminución de la recaudación. Todavía podría haber más colaboraciones entre instituciones y administraciones en aras de lograr una gobernanza cultural *de facto*. Tras años de disputas, la Generalitat se ha afianzado como institución pública de apoyo a la cultura en Catalunya, en detrimento del Ministerio. En Barcelona, vale resaltar el papel fundamental de las corporaciones locales en la elaboración de políticas teatrales, con especial al ICUB, pero sobretodo a la DIBA, cuyo esfuerzo cultural y capacidad de innovación la convierten en un ejemplo a seguir.

Todo el aparato político-institucional y su trayectoria histórica tienen una gran influencia en la aparición y desarrollo de las salas alternativas en España, así como del sistema teatral y cultural como un todo. En el próximo apartado, analizaremos con detenimiento dicho fenómeno, desde una mirada comparativa diacrónica, con ejemplos internacionales, pero enfatizando en el caso español, catalán y sobretodo, barcelonés, observando con más atención los efectos de la crisis económica.

5. LAS SALAS ALTERNATIVAS DE TEATRO

*Alternativa: Acción y efecto de alternar(se). Alternancia.
Alternar: sucederse, en el espacio o en el tiempo, dos o más cosas,
repetiéndose una después de otra.
Diccionario de uso del español, María Moliner (2008)*

En este quinto capítulo me centraré en describir el fenómeno de las aludidas salas de teatro alternativas. En primer lugar, zanjando un debate semántico e histórico sobre el concepto mismo *¿qué quiere decir teatro alternativo?* En ese sentido, trazaré un recorrido introductorio que remonta a principios del siglo XX, pasa por los ajetreados años 60 y 70 y sigue hasta culminar en nuestros días. Dicho sendero no es en absoluto exhaustivo, más bien se trata de un ‘pincelada’ con algunos ejemplos internacionales. En segundo lugar, aterrizaremos en España y sobretodo en Catalunya, destacando la evolución del fenómeno de las salas alternativas en este contexto específico.

Posteriormente, me centraré exclusivamente en Barcelona, intentando aportar una definición actual de *qué son las salas alternativas* y buscando medir su peso económico en el conjunto del ecosistema teatral y el impacto que han tenido los últimos años de recesión (2010-2015) en sus resultados. A partir de los datos estadísticos recogidos por la administración municipal y publicados en su página web institucional, he distinguido tres categorías: la de las salas alternativas, la de los teatros comerciales y la de los centros públicos de Barcelona. De esa forma, es posible analizar comparativamente las tres sub-esferas escénicas y desglosar las *nuances* existentes entre ellas a lo largo de la crisis económica, con un enfoque principal siempre puesto en las salas alternativas. Con ello se trata de desgranar sus idiosincrasias, sus cambios y continuidades y sus incongruencias; qué relación guardan con los demás nichos escénicos (comercial, institucional), con las administraciones y sus políticas de fomento y, en definitiva, si son capaces de crear valor público para la sociedad donde están insertadas.

5.1 ¿Alternativas o independientes? Breve historia de un diálogo abierto

*"Life, revolution and theater are three words for the same thing:
an unconditional NO to the present society."*

Julian Beck

A lo largo de este trabajo se ha comentado sobre el valor de las artes y de la cultura, enfocado específicamente en la situación de las artes escénicas desde un marco territorial amplio (España) hasta puntualizar a un nivel más local (Barcelona). Asimismo, se ha discurrido sobre las peculiaridades económicas del sector escénico, se han citado modelos de producción y exhibición y a la par se han analizado las políticas culturales que inciden en todo el conjunto. También se ha mencionado la existencia de una diversidad de estilos, teatralidades y tipologías de espacios: desde centros públicos, salas comerciales hasta llegar a los llamados teatros alternativos.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos qué son realmente dichos teatros alternativos o independientes. De entrada, salta a la vista la doble dimensión conceptual hasta ahora no abordada intencionadamente: ¿es lo mismo ser alternativo que ser independiente? ¿Qué les define o caracteriza? ¿Se trata de un debate semántico o una disrupción creativa? ¿Qué lugar ocupan en el ecosistema teatral barcelonés y cómo se relacionan con los demás organismos culturales? Y finalmente, ¿Por qué son interesantes para el debate sobre el valor público?

Desde luego no hay un consenso sobre el significado de teatro alternativo y de teatro independiente, dado que son conceptos genéricos y excesivamente amplios que varían según el momento histórico, el contexto geográfico o la intencionalidad de quienes los invocan, reivindican, critican o practican. Como expresaba hace casi dos décadas Alberto Miralles:

“Alternativo es, en cine, el corto; en revistas, los fanzines; en arte figurativo, el abstracto; en TV, la 2; en el hombre, la mujer; en los homosexuales, las drag queens; en grupos musicales, los callejeros; en lo rico, lo pobre; en Broadway, el off, en el off, el off-off; y así sucesivamente. Contra lo convencional, surge la alternativa de lo sorpresivo; frente a lo conocido, la experimentación; frente a lo viejo, lo nuevo. Hay alternativa en la energía, en el gobierno y hasta en el toreo. Habrá alternativa mientras existan Edipos que deseen matar al padre para afirmarse; la habrá siempre que haya inmovilismo; mientras haya alguien que diga «no», habrá alternativa. Pero no todas las alternativas son iguales porque no todas tienen los mismos objetivos, ni usan los mismos métodos para conseguirlos, ni su época es la misma. Por ese motivo hay alternativas más o menos radicales, contestatarias, pero también las hay evasivas y, aunque nos duela, definitivamente reaccionarias. Como el término alternativo posee un aura positiva, podríamos caer en la trampa del concepto si no profundizamos. Su

estudio, pues, debe hacerse teniendo en cuenta todas estas circunstancias.” (Miralles, 1999: 97)

Por tanto, para ser más precisos, aclararemos las cosas. En la historiografía teatral encontramos que el término ‘teatro independiente’ se ha acuñado para describir un movimiento de vanguardia artística en el siglo XIX que tuvo epígonos en Francia, Alemania y Reino Unido, y luego en otros países europeos y del mundo y supuso un cambio en el arte dramático, dando paso al drama moderno.

“The movement, known in English as the independent theatre movement, began in Paris in 1887 when a young actor, André Antoine, founded the Théâtre Libre. In France, Émile Zola had long campaigned for a modern realistic theatre and Antoine established his venture to make this a reality. Inspired by Antoine’s success similar theatres were founded in Berlin (1889) and London (1891). Otto Brahm, a theatre critic, was the leading figure in the efforts of the Freie Bühne and his theatre brought the new drama to Germany. In England it was the work of a Dutch theatre critic, Jack Thomas Grein, and his Independent Theatre Society that carried the dramatic revolution to the London stage.” (Ballard, 1997: 3)

Los cambios mencionados interpelaban a una sociedad que también pasaba por un cambio de etapa, el fin de *la belle époque* y el principio del siglo más corto de la historia. Un momento de innovaciones científicas y tecnológicas, de transformaciones sociales y contestaciones políticas que alimentó las diferentes vanguardias artísticas que florecieron en dicho período. El teatro fue una de las expresiones culturales que reflejó dicha efervescencia y la búsqueda de nuevas maneras de pensar, hacer, actuar y organizarse, entremezclando saberes de campos de conocimiento variopintos. Pese a ello, el *realismo* como contestación del *romanticismo*, se convertiría en la nueva tradición y hegemonía artística en los países occidentales. En esta estela, -y coincidiendo con una coyuntura inestable en Europa y por ende en el resto del mundo (la 1ª y la 2ª Guerra Mundial, la Revolución Rusa, las crisis económicas)- se erigen algunos de los directores/renovadores del teatro que marcaron tendencia y escuela hasta la presente fecha: los rusos Konstantin Stanislavsky y Vsévolod Meyerhold, el francés Antonin Artaud, el polaco Jerzy Grotowski y los alemanes Erwin Piscator y Bertolt Brecht. En todos estos creadores, se percibe un elevado grado de compromiso social de su arte, en algunos casos declaradamente ideológico como instrumento revolucionario. En algunos casos, un teatro abiertamente político y de propaganda hecho para el público proletario, en pro de la revolución hacia el comunismo. En otros casos, un teatro más místico, filosófico, abstracto, pero no menos ambicioso en sus intentos de transformar la sociedad desde el teatro.

A partir de los años 50, en los albores de la Guerra Fría entre EEUU y la URSS, se observa un recrudescimiento moral y social tras los horrores de la contienda bélica anterior y la amenaza de un enfrentamiento nuclear de dimensiones catastróficas, se va gestando un caldo de cultivo que desembocará en una gran contestación por parte de la juventud en la década siguiente (Villares y Bahamonde, 2001). En ese contexto ajetreado nace lo que se conoce como **teatro alternativo**, asociado a los movimientos de contracultura de los años 60 y 70, en pleno auge de la filosofía hippie (pacifismo, comunitarismo, liberación sexual, etc.) cuyo ápice fue la primavera de 1968. Vinculado a aquel periodo histórico surgen nuevas expresiones artísticas contestatarias que proponen romper barreras entre el arte y la sociedad. Los happenings, son la mayor expresión de dicho fenómeno: en cualquier momento y en cualquier lugar emerge un espectáculo, que ya no era exclusivamente teatral.

“El ‘happening es una actividad revolucionaria. El espectador se convierte en actor y participa con todos sus sentidos. Liberado del eje teatral, del orden y la profesionalidad, los partícipes se entregan a lo espontáneo, intentan destruir las seculares inhibiciones que les impedían comunicarse.” (Miralles, 1973: 20).

Influencias anglosajonas

En Norteamérica, cabe mencionar la experiencia de los colectivos *Living Theater*²⁰ y el *Open Theater*²¹, exponentes de un teatro como alternativa de vida, no apenas de arte. Es un momento histórico de gran agitación cultural y política que influenció claramente a la manera como se pensaba y se realizaba el teatro, tanto desde una perspectiva estética (qué se representa), ética (por qué se representa) y sociológica (cómo se representa):

"The changes occurred because the theatre as we had known it, the theatre of character, of problems and resolutions, the theatre of beings forming uttering intelligently formed, balanced sentences, the theatre of significant scenes, of fortuitous events, was no longer working for many of us...We began to understand in the 60s that the words in plays, that the physical beings in plays, that the events in plays were too often evasions, too often artifices that have to do not with truths but with semblances." (Arthur Sainer, 1975)

Paralelamente, también en EEUU, tras los oscuros años 50 marcados por la censura y la persecución macartista, se empezaba a gestar también una serie de movimientos teatrales novedosos en Nueva York que cuestionaban también la estética y en cierta forma los modelos

²⁰ El Living Theater fue una *troupe* teatral que exploraba los límites entre la ficción y la realidad, desde una convicta conciencia socio-política. Se fundó en 1951 por el matrimonio Julian Beck y Judith Malina y sus ‘performances’ discutían muchos aspectos de la sociedad, pero también procuraban entablar una conexión directa con los espectadores.

²¹ El actor Joseph Chaikin, egreso del Living Theater abandona el grupo afirmando que éstos estaban más preocupados por el activismo político que por la experimentación artística y funda el Open Theater con el objetivo de incidir en el Segundo aspecto.

de producción y exhibición de Broadway, dando paso al Off-Broadway, y posteriormente al Off-Off-Broadway²². En el contexto anglosajón, se utiliza asimismo el término *fringe theatre*, esto es un teatro ‘en los bordes’, en la ‘frontera’, ‘marginal’, de cuño experimental, que se considera como sinónimo de teatro alternativo a lo ‘convencional’ o ‘comercial’. Sobre todo, el circuito ‘fringe’ se articula a través de festivales escénicos internacionales como el de Edimburgo²³ (Reino Unido) o el de Toronto²⁴ (Canadá). De hecho, el festival escocés es el pionero de todos y sus orígenes remontan al año 1947, y desde entonces el concepto se ha ido reproduciendo en otras localidades. Actualmente se constata una popularización del concepto ‘fringe’ y una proliferación de festivales de esta índole en diversas ciudades de Norteamérica, Europa y Oceanía, que incluso se podría inferir que se han convertido en una tendencia cultural *mainstream*.²⁵

Otros autores como Patrice Pavis, ofrecen una definición de teatro alternativo como “la alternativa al teatro comercial y al teatro público subvencionado es, con todas sus dificultades, la que ofrecen o bien el teatro experimental o un tercer teatro que propone una programación, un estilo y un modo de funcionamiento completamente originales” (1998: 437). En su opinión, la paradoja reside precisamente en qué la ‘modestia’ material o ‘simplicidad’ estética aporta mayor libertad creativa y por ende, una gran independencia económica y artística. Convertir la necesidad en virtud es quizás una condición sine qua non del teatro alternativo pero la premisa de Pavis es un tanto ingenua, si se busca sostener un proyecto de estas características a largo plazo.

Por lo que hace al concepto de *Tercer Teatro*²⁶, es una evocación de Eugenio Barba en los años 70 en coherencia con el momento histórico y una retórica que buscaba simpatías con el

²² “The leading lights of the Off-Off-Broadway movement, with their varying standards of professionalism and their willingness to embrace camp sensibility, are often regarded as the Chicago Seven of the theater world; but they've seldom, if ever, been handled with the critical seriousness accorded their uptown brethren. Even the term "Off-Off-Broadway," coined in 1960 by the Village Voice, is a reductio ad absurdum. If Broadway productions were the sheep of dramatic enterprise and Off-Broadway the goats, then Off-Off-Broadway, with its catch-as-catch-can performances in cafés and church basements, was -- in the eyes of the mainstream -- beyond the theatrical pale.” Charles Wright (2004), en: http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/10-2004/off-off-broadway-way-back-when_5191.html

²³ <https://www.edfringe.com>

²⁴ <http://fringetoronto.com>

²⁵ The Guardian, 4 de noviembre 2008. *Fringe Theatre is too conventional* <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/nov/04/fringe-theatre>

²⁶ “Parece constituir la extremidad anónima de los teatros reconocidos por el mundo de la cultura: por una parte, el teatro institucional, protegido y subvencionado por los valores culturales que parece transmitir, viva imagen de una confrontación creativa con los textos de la cultura del pasado y del presente – o versión ‘noble’ de la industria del entretenimiento. Por otra, el teatro de vanguardia, experimental, arduo o iconoclasta, teatro de cambios, a la búsqueda de una nueva originalidad, defendido en nombre de la necesaria superación de la

discurso de la cultura y el desarrollo al parafrasear la expresión *Tercer Mundo*. Sin embargo, el trabajo del director italiano y de su *Odin Teatret*²⁷ no hubieran sido posibles sin el apoyo firme y constante de las subvenciones públicas de las autoridades danesas.

Actualmente, en el contexto europeo y norte-americano no parece apreciarse una gran diferencia semántica entre los términos alternativo e independiente, incluso se subentiende que son sinónimos, alineados con otros como ‘experimental’, ‘marginal’, ‘nuevo’, ‘fronterizo’, ‘garaje’, ‘cochera’, ‘underground’, ‘vanguardista’, ‘de alcantarilla’ y hasta ‘Off Madrid o Barcelona’ (Miralles, 1999). Aquello que estos conceptos tienen en común es la necesidad de marcar diferencias con las corrientes estéticas mayoritarias, situándose en los extremos de un conjunto simbólico abstracto. Asimismo, denota una inquietud de contestación, transgresión, rompimiento o crítica al ‘sistema’ económico-político-social-cultural vigente que es característico de muchas expresiones artísticas. El arte tiene este carácter destructivo. Como diría Umberto Eco (1985:102) *“si experimentar significa actuar de forma innovadora respecto de la tradición establecida, toda obra de arte que consideramos significativa ha sido a su manera experimental”*.

Tendencias latinoamericanas

En otras latitudes -sobre todo aquellas más meridionales-, el concepto y la realidad del teatro alternativo e independiente tiene otros ecos y contornos. Para citar dos ejemplos que me son culturalmente cercanos me gustaría hablar brevemente de la situación en Buenos Aires y São Paulo.

La capital bonaerense es conocida por su enorme vibración escénica, cuantitativa y cualitativamente, un gigantesco laboratorio teatral²⁸ que se sitúa al mismo nivel de otras urbes teatrales globales como Nueva York, Londres, París o Berlín. Allí el teatro independiente tiene una larga trayectoria histórica y su ‘mutación’ hacia el llamado ‘teatro alternativo’ ha sido más investigada y cartografiada. Spinellla (2013) señala la existencia de hasta cinco

tradición, abierto a las novedades que acontecen en las artes y en la sociedad. El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura.” (Barba, 1976)

²⁷ Laboratorio teatral fundado por E. Barba en 1964 y ubicado en Holstebro, Dinamarca. Más información: <http://www.odinteatret.dk>

²⁸ Página 12. Entrevista a Jorge Dubatti: “Buenos Aires es un gigantesco laboratorio teatral”. <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-246532-2014-05-19.html>

circuitos teatrales diferenciados en la cartelera porteña: el comercial, el oficial, el alternativo, el off del off y otros circuitos.

“El circuito alternativo se caracteriza por la gran cantidad de propuestas de creadores jóvenes, privilegia el teatro experimental y la dramaturgia de actor. Se observa gran rotación de público, mayoritariamente joven. En el circuito alternativo se estrenan entre cinco o seis obras por semana. Todas sus salas son pequeñas -en general no superan las cien butacas- conviven varios espectáculos con una función semanal”. (Spinella, 2013)

El circuito *Off del Off*, como indica su nombre, se sitúa al margen de lo ‘alternativo’ reconocido o establecido, con lo cual se conforma por salas que operan en una enorme precariedad e inestabilidad jurídica, arquitectónica y financiera. El colectivo *Escena (Espacios Escénicos Autónomos)*²⁹ agrupa a la mayoría de dichos teatros de ‘guerrilla’ y sirve para sincronizar objetivos comunes y aunar intereses de cara a impedir cierres forzosos, lidiar con los problemas de habilitación y lograr funcionar dentro de la legalidad.

Asimismo, son identificables otros espacios de creación y exhibición escénica profesional pero que no integran *ipsis litteris* los cuatro circuitos recién mencionados y que conformarían una quinta categoría o circuito. Algunos ejemplos serían el centro cultural *IMPA La Fábrica*³⁰, un recinto industrial autogestionado que realiza actividades sociales y artísticas o el *Hotel Bauen*³¹, una empresa gerenciada por sus ex trabajadores de forma cooperativa y que también promueve, entre otros, eventos teatrales alternativos. Estos últimos son ejemplos atípicos o anómalos que dan cuenta de la pluralidad y la vitalidad del ecosistema teatral porteño.

En cualquier caso, más allá de las categorías cartografiadas lo que también son hechos remarcables del caso de Buenos Aires es la gran circulación profesional existente entre circuitos, la inmensa diversidad y cantidad de espacios existentes, de espectáculos y estilos estéticos y sobretudo la gran afluencia transversal de espectadores. La implicación social y cultural de los argentinos con el teatro es un fenómeno histórico y complejo que no incumbe analizar en este trabajo, pero sin duda es una situación envidiable de la cual se pueden extraer lecciones valerosas para otros ecosistemas teatrales, como el de Barcelona.

²⁹ ESCENA. <http://espaciosescenicosautonomos.blogspot.com.es>

³⁰IMPA La Fábrica Centro Cultural <http://www.impalafabrica.org.ar>

³¹ Hotel B.A.U.E.N. www.bauenhotel.com.ar

Por lo que hace a la megalópolis brasileña, cabe mencionar una iniciativa reciente que eclosionó en 2015 llamada *MOTIN*³² (*Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo*). Llama la atención de la experiencia paulistana precisamente la reivindicación de su independencia económica, política y artística (abajo se reproduce un fragmento de su manifiesto inaugural). Se empieza a gestar en 2013, a partir de una unión de artistas-gestores de pequeños teatros autónomos de la ciudad, enarbolan la independencia de su gestión, programación artística y modos de producción. Costean políticas de accesibilidad como la media-entrada, sufren con la especulación inmobiliaria y la creciente gentrificación y defienden la artesanía de sus procesos creativos ante la excesiva comercialización y el imperio del marketing en la sociedad, y especialmente en la cultura. Reivindican su aislamiento y a la vez su función social, asumiendo la diversidad y el pluralismo como grandes valores constitutivos:

“É na diversidade estética, ideológica e dos modos de produção desses pequenos espaços-laboratório, cada qual falando o dialeto da sua tribo e comunicando-se especificamente com seus públicos, que está o maior valor do nosso Movimento. No múltiplo vocabulário das diferenças. É na capilaridade do social que está a expressão mais viva da nossa arte. A diversidade é a riqueza cultural do Movimento. Somos uma rede em formação. E, no ato de constituir esses vários fluxos e conexões, os “pequenos teatros” de São Paulo deixam de ser fenômenos quixotescos e isolados. Percebemos que existe uma lógica urbana, histórica e social mais abrangente que nos envolve. Os tempos mudaram e a força expressiva da nossa arte não está mais na realização de um grande sucesso isolado, suportado por ampla publicidade nos meios de comunicação de massa. Isso não mais existe. A expressão é a própria rede. É a nova mídia e o novo suporte midiático que nós queremos entender melhor. Por isso a necessidade de conhecermos com mais profundidade este momento histórico no qual, não por acaso, nós nos encontramos.” Manifiesto MOTIN, São Paulo, 22 de Setembro de 2015

En su retórica discursiva, también encontramos la necesidad de articular intereses comunes a través de las redes no jerárquicas (tanto reales como virtuales) y el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación como dispositivo de lucha y re-significación. Una de las primeras acciones fue la elaboración de una cartografía de todos los espacios diminutos, es decir, ubicarse en un mismo mapa, existir e incidir en la ciudad, reconfigurando el espacio público de forma democrática y colectiva. Pese a ser un movimiento aun precoz, la línea discursiva es altamente politizada y en consonancia con el momento presente, brasileño y global.

³² Motin. Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo
<http://motin.org.br>

Ambos ejemplos son interesantes para retomar la definición de alternativo que encabeza este capítulo, como algo cíclico, rotativo y relativo, que va y viene, que se alterna, se transforma, en cada momento del tiempo, en cada lugar, del espacio. En cualquier caso, no es un debate actual ni mucho menos gratuito. No es solo una cuestión estética, sino ética. No se trata apenas de una autonomía económica, sino también política. Y a la postre, suscita el compromiso social de las actividades artísticas que es el eje central de esta investigación.

5.2 Las alternativas en el contexto español-catalán

“Hoy parece que no se inventa en teatro, sino que se descubre.”
Eugène Ionesco

En España, el concepto **teatro independiente** (en adelante también, TI) se ubica en un momento más tardío en los años 50 y 60 del siglo XX y se relaciona con el teatro más marginal, universitario y contestatario que realizaba en diversos espacios y salas del país. El término se traslada del ya mencionado Teatro Independiente argentino que se desarrolló desde los años 30 hasta la década de 60 y se inspira en los mencionados movimientos ‘underground’ o ‘alternativos’ estadounidenses de la misma época, *“al tiempo que lo acuña como contraposición al teatro ‘dependiente’ del poder establecido, tanto económicamente como en cuanto a factores básicos, estéticos y políticos”* (Alonso de Santos, 1989). Como narra Chus Cantero³³:

“Los orígenes del Teatro Independiente en España están marcados por la evolución política, económica, social, cultural y artística de nuestro país en un periodo determinado, que se ha estimado entre 1962 y 1980, e íntimamente unido a los espacios en los que se desarrolló, los cuales permitieron su supervivencia. En esta época el teatro sale de sus espacios de representación habituales en busca de un nuevo público. Las compañías de teatro independiente representaron sus espectáculos en universidades, colegios mayores y ateneos, pero también en conjunción con los movimientos vecinales en casas de cultura, teleclubes y salones parroquiales. Aunque un número importante de funciones venía proporcionado por las representaciones que se realizaban en los teatros comerciales de las grandes ciudades. Una característica de la época fue la creación en diferentes ciudades de salas de exhibición, donde las compañías podían presentar sus trabajos, y que habitualmente estaban dirigidas por personas procedentes del propio teatro independiente.”

En definitiva, se refiere a un teatro de cuño realista que reivindicaba y exponía en escena personajes, temas y cuestiones que la España oficial del franquismo no permitía que se

³³Parte del Proyecto 'EL TEATRO INDEPENDIENTE EN ESPAÑA, 1962-1980', (<http://toma10.com/teatro-independiente/espacios/?idioma=eu>)

escenificasen en los escenarios. Así, la independencia³⁴ buscada tenía un motor ideológico de contestación contra sistemas políticos autoritarios y sus respectivos modelos empresariales de producción artística. A la par, venía acompañada de innovaciones de cuño estético por parte de dichos grupos y espacios teatrales.

Con la Transición democrática en el estado español florecen nuevas formas teatrales que, en buena medida, refutan las anteriores en un deliberado intento de dejar atrás el lastre del franquismo. Se produce una especie de rechazo a principios de los años 80 que desemboca en una cierta desintegración o disolución del movimiento teatral independiente de antaño y muchos de los nombres más sonados de aquel periodo pasan a trabajar en otras formas de producción. El desinflamiento también afecta a los espacios de exhibición y por ende también llega a los espectadores, ya que *“pasada la euforia del cambio, el famoso ‘desencanto’, que trae consigo una desvitalización y abandono por parte de gran parte del público de este tipo de espectáculos”* (Alonso de Santos, 1989).

Asimismo, la ‘nueva’ generación de creadores escénicos de los años 80 y 90 busca consolidarse y gracias al apoyo institucional logra una cierta proyección a lo largo del tiempo. En Catalunya, es la época de compañías como Els Comediants, Els Joglars, La Fura dels Baus, pero también se vive una eclosión de profesionales jóvenes que buscan su lugar al sol.

“En Cataluña, debido a una serie de especiales condiciones, es donde los grupos y compañías independientes encuentran un medio más adecuado para desarrollar sus trabajos, y surgen formaciones que heredan alguna forma algunos planteamientos vitales del T.I., como La Cubana o “Fura del Baus”, con propuestas sumamente atractivas y originales, al tiempo que prosiguen sus actividades otras como Comediants. Surge también un nuevo modelo empresarial, más profesionalizado, que vemos en grupos como Dagoll-Dagom o Tricycle” (Alonso de Santos, 1989)

El teatro comercial se expande y crece y se observa la construcción e inauguración del Teatre Nacional (1996), así como el traslado del Teatre Lliure a su nueva sede. El nuevo Institut del Teatre es la cantera, la fábrica, de nuevos profesionales que ‘invaden’ el mercado profesional año tras año. Algunos de ellos son absorbidos por el sector del audiovisual, especialmente tras la consolidación de las series y telenovelas de TV3.

³⁴ También en Latinoamérica hubo expresiones teatrales que se proclamaban ‘independientes’ en países como Chile, Argentina y Uruguay desde la década de 30 del siglo pasado y cuyo contexto socio-político y cultural se asemejaba en muchos aspectos al contexto ibérico. Para más información, véase Perinelli (2014) y Fukelman (2015)

El fenómeno de las salas alternativas surge en la década de 80, impulsado por las políticas de la socio-cultura del gobierno central (Ragué, 1996). Son teatros de formato reducido que apuestan por la creación joven y novedosa, permitiendo que nuevos creadores puedan acceder al circuito profesional. Las salas alternativas, por definición cuentan con “*modelos de negocio más débiles, que deben arriesgar más en su singularización para sobrevivir ante la oferta más competitiva de las grandes urbes*” (Bonet y Villarroya, 2009: 6). Existe un consenso desde los años 80 en describir ciertos espacios escénicos con propuestas más arriesgadas artística y económicamente como el sector alternativo.

¿Por qué eclosiona dicho fenómeno? Por un lado, está la influencia y la herencia histórica de la tradición del TI, aunque la semilla otrora contestataria se transforma para estar acorde al nuevo momento democrático. El peso de la militancia política da lugar a nuevas concepciones, y de aquí que se empieza a hablar de teatro alternativo, en contraposición al teatro majestuoso de los centros públicos y al teatro comercial y de entretenimiento. Por otro lado, la falta de apoyo por parte de las administraciones públicas hace que muchas compañías y grupos jóvenes busquen *espacios* para crear, experimentar, investigar y a veces exhibir. Así, las salas alternativas nacen más con un afán de laboratorio y de escuela que de sala de teatro propiamente dicha. Es el caso de La Tartana³⁵ y su teatro Pradillo³⁶, Cambaleo y La Nave³⁷, ambas en Madrid, y el Teatro Fronterizo en Barcelona que abre la Sala Beckett en 1989 con el mismo fin.

Son salas pequeñas con capacidad inferior a 200 butacas y que suelen contar con un público fiel, aunque minoritario. Su presencia y permanencia en el panorama teatral les otorga un papel de dinamizador creativo de la ciudad y se caracterizan por ser la ‘cantera’ de muchos autores, actores y directores jóvenes que están empezando sus respectivas carreras profesionales. De ahí, que algunos se refieran a ellas como un contrapunto necesario y al mismo tiempo deficitario. Otra pregunta crucial se refiere a un presunto mayor compromiso político y social. Ésta es una cuestión clave si se considera que “*l’impacte social de les quals està sent a les ciutats en principi reduït, tenen una dependència notable i determinant dels pressupostos públics*” (Pérez de Olaguer, 2004: 84). De entrada se supone que son *locus* creativos donde se fermentan las propuestas más atractivas e innovadoras del panorama

³⁵ <http://latartanateatro.com>

³⁶ <http://teatropradillo.com>

³⁷ <http://www.cambaleo.com>

escénico barcelonés. Otro de los elementos característicos, fruto de esta proximidad y artesanía, es una supuesta interacción más directa entre espectadores y actores, una relación de intimidad que abre posibilidades de experimentación estética y social (Pérez de Olaguer, 2004).

No obstante, algunos autores cuestionan esta vinculación idílica entre salas alternativas y espectadores, indagando hasta qué punto la precariedad y la combinación entre gestión y creación no ha comportado un agotamiento artístico y su consecuente desconexión con la sociedad en la cual está insertado. Como afirma Itziar Pascual, uno de los lados opacos del prisma alternativo el «*síndrome de Peter Pan*» de algunas salas, creadores y compañías, siempre a la espera de la madurez definitiva, justificando los males presentes en la condición incipiente y altruista de este teatro; en sus persistentes dificultades económicas. «Bastante hacemos con existir», parecen decir muchos de los protagonistas de este fenómeno” (Pascual, 1997). Y dicho síndrome parece distanciar a algunos espacios alternativos de su asunción como dinamizadores culturales en la sociedad en la que forman parte, es decir, obvian su función social, y en último caso, su valor público.

En todo caso, los defensores de las salas justifican su *raison d'être* en la idea de que “representen una expressió cultural imprescindible, tant en temps d'esplendor com en temps obscurs. No són una “contestació a ningú ni a res, sinó una resposta a la banalitat i al malbaratament que moltes vegades circulen per la cartellera” (Pérez de Olaguer: 85), donde el riesgo, la voluntad y un *tarannà casolà* de producción las unen y fortalecen, más allá de la exactitud o éxito de los resultados artísticos objetivos que finalmente se obtienen.

La falta de soporte institucional (económico sobre todo) y de una política teatral específica es una queja constante del sector, especialmente de las salas alternativas. Los principales financiadores, como ya habíamos señalado anteriormente, son el Departament de Cultura y el ICUB, seguidos en menor medida del INAEM y las subvenciones de la DiBA destinadas a las giras teatrales.

Los espacios pequeños y más alternativos se ven a merced de los imperativos del mercado y por tanto su existencia pasa a depender del apoyo del sector público que prima por su ausencia en aquellas fechas. Así, en los años 90 se crea la *Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona* (COSABA), una plataforma liderada por la Sala Beckett que aunaba los

intereses de dichos espacios como una especie de 'lobby cultural'. A principios de los años 2000, la COSABA era definida de la siguiente manera por *Enciclopedia.cat*³⁸:

“Projecte que coordina set sales teatrals barcelonines: Artenbrut, Sala Beckett, Espai Escènic Joan Brossa, Teatre Malic, Sala Muntaner, Nou Tantarantana i Versus Teatre. S'agrupen a través de la **Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona** (COSABA), que, alhora, pertany a la coordinadora estatal de sales alternatives. En les darreres temporades hagueren de tancar dues sales per problemes econòmics, el Teatre Malic (2002) i l'Artenbrut (2005). Malgrat tot, la incorporació del Teatre de Ponent de Granollers i de la sala La Planeta de Girona, i la firma d'un conveni amb l'Institut de les Indústries Culturals de la Generalitat (2005), significà la consolidació del model teatral representat per aquest tipus de sales, i la seva extensió al conjunt del territori del país. Les Sales Alternatives assumiran el projecte T6 de foment de la creació teatral nascut al Teatre Nacional de Catalunya, amb l'escenificació de nous textos teatrals.”

Como se desprende de este extracto, por un lado las salas alternativas se articulan para superar la precariedad económica y el ocaso por parte de las administraciones públicas asumiendo riesgos elevados; por otro lado, sus propuestas artísticas logran imponerse en el circuito oficial, en tanto que los dos grandes teatros públicos de la ciudad establecen espacios para la creación y exhibición más alternativa: el T6 y el Espai Lliure.

En 1992, se inaugura la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas³⁹, que agrupaba a veinticinco espacios de diez comunidades autónomas con el fin de unir fuerzas y promover una articulación colectiva en foros de decisión pública y privada del sector. Actualmente se denomina Red de Teatros Alternativos (en adelante, RTA) y es responsable por coordinar actividades diversas como asociación, representando a 44 salas en 14 comunidades autónomas, también publica hace más de una década la revista especializada UBÚ. La definición de Sala Alternativa de la RTA está expuesta en su página web:

“Las salas son espacios de titularidad privada, iniciativas independientes, con un claro objetivo estético antes que económico, que han ido obteniendo el apoyo de las administraciones públicas, convirtiéndose en peculiares ejemplos de microempresas de gestión cultural con financiación mixta, claramente diferenciados del teatro comercial y del teatro público. Son además proyectos que cuentan con una clara aceptación de los ciudadanos en los entornos en los que se ubican. Durante años, cuando un embrionario diseño de las políticas culturales apenas se ocupaba de conceptos como la experimentación o el riesgo teatral y coreográfico, las salas han sido la única posibilidad para que una propuesta innovadora de teatro o danza viese la luz de un estreno. Han sido estos teatros el eslabón perdido de la cadena de la creación-distribución-exhibición, en momentos en que parecía que la única vía de apoyo era fomentar la incesante producción de obras dramáticas y coreográficas condenadas a no llegar nunca a los espectadores. Hoy, alrededor de sus instalaciones y de las distintas líneas de

³⁸ <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0263063.xml>

³⁹ El País, 11 de noviembre de 1992. “Las salas alternativas se unen en la creación de una coordinadora estatal” http://elpais.com/diario/1992/11/11/cultura/721436410_850215.html

acción que cada una de ellas emprende, las salas aglutinan a la gran mayoría de los creadores de vanguardia de la escena del territorio español, en un movimiento que podríamos definir como el I+D+I de la industria cultural de las artes escénicas.”⁴⁰

Como se puede apreciar en este fragmento, los teatros alternativos que conforman la RTA reivindican su ‘independencia’ y el carácter privado no-lucrativo de sus emprendimientos artísticos. Destacan también el modelo mixto de financiación y un modelo de gestión y producción artesanal que cumple una función social necesaria. Es más, se podría inferir que el valor público se expresa en términos de capacidad creativa en tanto que *loci* de innovación, desarrollo e investigación teatral. Los espacios de creación escénica catalanes que forman parte de la Red son la Nau Ivanow, el teatro Tantarantana y la Sala Planeta. Para formar parte de la misma, se deben cumplir una serie de requisitos previos y la aceptación de la solicitud de ingreso se tiene que ratificar por una asamblea de la RTA. La Sala Beckett, que había sido una de las impulsoras de la primera Coordinadora Estatal, no forma parte de la Red de Teatros Alternativos. La COSABA tampoco sigue existiendo como tal. Así que una de las preguntas que permanecen en el aire y que será abordada en el próximo capítulo es si todavía se puede considerar a la Sala Beckett como sala alternativa, y por qué.

En Catalunya ha resucitado recientemente la experiencia de la COSACA (una versión ampliada de la COSABA que incluía algunas salas alternativas de fuera de la capital), pero esta vez sin la presencia de equipamientos ubicados en Barcelona, en una clara crítica al centralismo cultural característico del país. Pero a diferencia de la COSACA, en la nueva asociación, que lleva el nombre de *Coordinadora de Teatres Independents de Catalunya* (CTIC)⁴¹, solo forman parte teatros que se hallan fuera de la ciudad de Barcelona. La CTIC está compuesta por la *Sala Trono*⁴² (Tarragona), el *Teatre de l’Aurora*⁴³ (Igualada), la *Sala Planeta*⁴⁴ (Girona) y el *Teatre del Ponent*⁴⁵ (Granollers). Es curioso el hecho de que hayan elegido la etiqueta de teatros independientes (en un claro intento de diferenciarse del gastado concepto de salas alternativas), aunque en el fondo sus características de funcionamiento sean similares, así como las demandas planteadas⁴⁶.

⁴⁰ Red de Teatros Alternativos <http://www.redteatrosalternativos.org>

⁴¹ Nota de prensa. Presentación de la CTIC.

http://www.teatreaurora.cat/images/stories/news/np_presentaci_CTIC.pdf

⁴² <http://www.salatrono.com>

⁴³ <http://www.teatreaurora.cat>

⁴⁴ <http://www.laplaneta.net>

⁴⁵ <http://www.teatredeponent.com>

⁴⁶ El Punt Avui, *Sales Alternatives Catalanes Unides*

<http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/467977-sales-alternatives-catalanes-unides.html>

El fenómeno de las salas alternativas en España y Catalunya tiene, por tanto, orígenes históricos (Orozco, 2007) y guarda relación con el teatro independiente de los ‘años grises’. La evolución de *L’Alternativa*, sus eternas crisis de existencia y permanencia y su reflorcer actual fueron el tema de este apartado, cuyo objetivo era repasar sus evolución y transformaciones. Aunque no siempre haya habido consenso alrededor del concepto y de las características idiosincráticas de las mismas, el debate suele bascularse entre los siguientes polos: marginalidad vs. reconocimiento, *underground* vs. *mainstream*, obsolescencia vs. contrapunto crítico, elitismo artístico vs. función socio-política, autonomía económica vs. dependencia institucional, amateurismo vs. profesionalización, gestión privada vs. vocación de servicio público, texto vs. imagen, autor vs. director, etc. En cualquier caso, el ‘modelo’ alternativo se extendió, se normalizó y en algunos casos se banalizó o incluso se institucionalizó. En el siguiente epígrafe, se plasmará el análisis en la ciudad de Barcelona, sintetizando la discusión previa y tratando de situar y evaluar las dimensiones del fenómeno de las salas alternativas en la actualidad.

5.3 El ecosistema teatral barcelonés y las alternativas

“Because the city can trap you, nurture you, teach you, unravel you, unspeak you. Because you are just one among many here, and the dynamic of one in relation to many (conversation, dialogue, difference, the negotiation of public space) is what theatre emerges from and thrives on, what art must address and what cities must somehow contend with if they are to survive.”
Tim Etchells (2009)

Finalmente, ¿qué queda de todo ello en el panorama teatral barcelonés? ¿De qué manera la herencia cultural de las vanguardias artísticas históricas internacionales y autóctonas perduran y cómo se manifiestan en el teatro actualmente? Son preguntas demasiado ambiciosas para este trabajo, cuyas respuestas tampoco serían meridianamente clarificadoras y obvias. Sin duda existen influencias múltiples en la manera de hacer y representar el teatro en Catalunya, y en especial en Barcelona que dialogan o remiten a algunos de los referentes expuestos en los apartados previos.

Antes de analizar a fondo la realidad actual de los teatros alternativos de la ciudad, me gustaría empezar con una reflexión sobre el conjunto del sistema teatral en sentido amplio,

una aproximación ecológica de la cultura para comprender el *rol vital* que pueden tener las salas alternativas y las relaciones de interdependencia establecidas entre los diferentes actores.

Así, al analizar la cultura como un ecosistema, Holden (2008: 29-30) sugiere algunos modelos visuales para interpretar las complejas e imbricadas relaciones que establecen los diferentes organismos que habitan dicho 'hábitat'. Uno de ellos, establece roles interactivos dentro de la ecología de la cultura que, en este caso, me gustaría aplicarlos al subsector teatral de la ciudad de Barcelona (véase Tabla 5).

El primer rol distintivo es el de los *Guardianes*, aquellas personas, instituciones u organizaciones que velan por los bienes tangibles e intangibles de la cultura (en este caso teatral). Es una tarea fácilmente asociable a museos, librerías, archivos, bibliotecas, entes patrimoniales, así como académicos y conservatorios. Asimismo, instituciones de enseñanza y compañías establecidas juegan el mismo papel dentro del ecosistema.

El segundo rol es el de los *Conectores*, que son aquellos elementos que enlazan, unen, articulan recursos, personas y energía en la dinámica sistémica. Su función es establecer puentes entre los demás roles y así promover su vitalidad. En este sentido, podríamos listar las productoras, los empresarios y entidades comerciales, los gestores mismos, las agencias de financiación, etc.

En tercer lugar, encontramos las *Plataformas*, es decir, espacios reales o virtuales, individuales o colectivos, formales o informales que aúnan y proyectan contenido o procesos de creación cultural. En el caso de las salas alternativas, su 'misión' o 'función' principal tal vez encaje con este talante: agasajar e impulsar experiencias novedosas, subversivas, contestadoras o simplemente, diferentes de lo convencional.

En último lugar, están los *Nómadas*, aquellos miembros del ecosistema que circulan libremente y son más difíciles de encasillar en un rol dominante y marcado como los anteriores. También es una definición que funciona como 'cajón de sastre', albergando todos aquellos 'seres culturales' que existen pero cuya actividad no responde a una lógica clara o constante a lo largo del tiempo.

Tabla 5. El ecosistema teatral de Barcelona: un primer *insight*.

<i>Guardianes</i>	<i>Conectores</i>
TNC, Teatre Lliure, Institut del Teatre, compañías históricas, <i>mass media</i> (críticos teatrales), museos, federaciones y gremios profesionales (AADPC, ADETCA)	Grandes productoras, teatros comerciales privados, administraciones públicas (INAEM, ICUB, DC, DiBA)
<i>Plataformas</i>	<i>Nómadas</i>
Salas alternativas, fábricas de creación, escuelas pequeñas, productoras de pequeño tamaño, revistas especializadas, blogs, asociaciones de espectadores	Compañías y colectivos emergentes, grupos de teatro amateur o semiprofesionales, otros actores que influyen o inciden ocasionalmente en el ecosistema

Fuente: Elaboración propia a partir de Holden (2008).

Con todo, cabe remarcar que dichas categorías y sus fronteras no son estanques ni exclusivas. La mayor parte de los actores del ecosistema están en constante relación y contacto entre sí, y desarrollan diferentes roles al mismo tiempo. La idea de este modelo es intentar descifrar el principal vector de actuación de cada uno. En ese sentido, las salas alternativas de teatro (y sus redes) tendrían, por un lado, este papel de ‘nido’, de ‘cuna’ y por otro, el potencial de ‘motor’, de ‘palanca’ impulsora de un determinado tipo de creaciones escénicas. Si bien en el pasado, las salas alternativas nacían de la necesidad de los artistas de tener un espacio de creación más o menos regular donde la precariedad y la experimentación le otorgaban unos rasgos *nómadas*, con el tiempo se van consolidando como *plataformas* para impulsar a jóvenes profesionales del sector teatral. Por esa evolución históricamente afianzada, he decidido situarlas como bases del ecosistema más que como seres errantes. El marco conceptual ‘ecológico’.

Con el objetivo de realizar una aproximación más cuantitativa del fenómeno de las alternativas de Barcelona, he seleccionado una muestra actual (véase Tabla 6) a partir de los datos del Institut de Cultura (ICUB). ¿Por qué una muestra y no el universo entero? En primer lugar porque no hay una definición satisfactoria oficial, sino una confusión terminológica en los datos de cultura facilitados por el consistorio. En segundo lugar, porque me interesaba investigar el fenómeno de las alternativas de forma aislada y a la vez en comparación con el resto del universo. Para definir las salas y configurar la muestra, he fijado los siguientes criterios: (a) *Aforo del teatro (menos de 200 localidades)*; (b) *línea artística (propuestas de*

proximidad); y (c) la gestión del espacio (en general, privada). Hay cuatro equipamientos de titularidad pública: la Nau Ivanow, La Seca-Espai Brossa, la Sala Beckett y la Biblioteca de Catalunya. Los tres primeros son parte del programa municipal de *Fàbriques de Creació*⁴⁷ hecho que les otorga un mayor grado de institucionalización aunque la gestión sobre el terreno siga recayendo en entidades privadas sin ánimo de lucro (fundaciones). La Biblioteca de Catalunya (BNC), es un equipamiento cultural de la Generalitat pero que cede una parte de su espacio para la actividad teatral de la compañía *La Perla*⁴⁸, con lo cual merece ser incluida en la muestra de espacios escénicos alternativos.

Tabla 6. Las salas alternativas de Barcelona hoy: una muestra posible.

<i>Espacio escénico</i>	<i>Titularidad</i>	<i>Ubicación</i>	<i>Espectadores (2015)</i>
Almeria Teatre	Privada	Gràcia	23.575
Biblioteca de Catalunya	Pública no municipal	Ciutat Vella	25.944
Círcol Maldà	Privada	Ciutat Vella	15.111
Guasch Teatre	Privada	Eixample	37.200
Jove Teatre Regina	Privada	Gràcia	47.910
La Puntual	Privada	Ciutat Vella	11.324
La Seca Espai Brossa	Municipal	Ciutat Vella	36.542
Nau Ivanow	Municipal	Sant Andreu	3.072
Sala Atrium	Privada	Eixample	11.498
Sala Beckett	Municipal	Gràcia	17.061
Sala Fènix	Privada	Ciutat Vella	7.330
Sala Flyhard	Privada	Sants-Montjuïc	5.760
Sala Muntaner	Privada	Eixample	42.685
Teatre Akadèmia	Privada	Eixample	13.275
Teatre del Raval	Privada	Ciutat Vella	51.033
Teatre Gaudí Barcelona	Privada	Eixample	48.567
Teatre Tantarantana	Privada	Ciutat Vella	43.982
Versus Teatre	Privada	Eixample	26.411
TOTAL ESPECTADORES			468.280

Fuente: ICUB (<http://barcelonadescultura.bcn.cat>)

En algunos casos, no concurren los tres criterios *strictu sensu*, pero considerando caso por caso he decidido incluirlos o no. En el caso de los equipamientos de titularidad pública, he fundamentado su inclusión en la muestra puesto que la gestión se lleva a cabo por una entidad, fundación o empresa, con lo cual es privada. En cuanto al aforo, algunos espacios – en función de geometría de la sala de exhibición y la distribución de las butacas- pueden superar las 200 localidades. Las he incluido, siempre y cuando la superación no fuera mayor

⁴⁷ Para una análisis conceptual más crítico sobre las fábricas de creación y la red promovida desde el Ajuntament de Barcelona, véase Rothstein (2014). Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/65335>

⁴⁸ <http://www.laperla29.cat>

que 50% (hasta 300 localidades). Respecto a la línea artística, el criterio de la proximidad es el más unánime, puesto que no especifica las idiosincrasias estéticas de cada teatro. En otros casos, ha primado el criterio de exclusión o la falta de datos (como es el caso de la Porta4⁴⁹, una sala que figuraba en los datos del ICUB antaño pero que ya no está disponible).

En otras palabras, he excluido de la muestra los teatros grandes (de más de 200 localidades), tanto los público-institucionales (Gran Lliceu⁵⁰, TNC⁵¹, Lliure⁵², saT!⁵³) como los privado-comerciales (pertenecientes a los grupos Apolo⁵⁴, Focus o Balañà). Tampoco he incluido, a sabiendas, los espacios de creación más experimental que forman parte de equipamientos mayores (como el Espai Lliure o la Sala Tallers del Nacional) puesto que no son salas autónomas sino que están englobadas en un proyecto artístico y de gestión más amplio. Los centros de creación dedicados a la danza contemporánea (Mercat de les Flors⁵⁵, Graner⁵⁶), al circo y la magia (Rey de la Magia⁵⁷, La Central del Circ⁵⁸, Ateneu 9 Barris⁵⁹) o a la formación profesional (Institut del Teatre⁶⁰, Eòlia Teatre⁶¹) tampoco forman parte de la muestra.

Por otra parte, la muestra parte de una base de datos institucional, con lo cual, todos aquellos espacios de creación y/o exhibición escénica informales o no reconocidos y catalogados por el Ayuntamiento de Barcelona no se incluyen. Asimismo, otros espacios que ya están reconocidos pero cuya actividad artística es transversal y difícil de englobar entre las demás tampoco se añaden a la muestra, ya que no figuran en la base de datos. Me estoy refiriendo al Antic Teatre⁶² y la recientemente inaugurada Sala Hiroshima⁶³, ambas dedicadas a las nuevas formas dramáticas y performáticas contemporáneas no necesariamente textuales.

Por tanto, la muestra no pretende ser exhaustiva ni perfectamente representativa de un fenómeno complejo y plural como es el de las salas alternativas. Simplemente se trata de un

⁴⁹ <http://www.porta4.cat/web/es/>

⁵⁰ <http://www.liceubarcelona.cat>

⁵¹ <http://www.tnc.cat/es>

⁵² <http://www.teatrelliure.com/es>

⁵³ <http://www.sat-teatre.cat/es/>

⁵⁴ <http://www.teatreapolo.com/es/>

⁵⁵ <http://mercatflors.cat/es/>

⁵⁶ <http://granerbcn.cat/es/>

⁵⁷ <http://www.elreydelamagia.com/es>

⁵⁸ <http://www.lacentraldelcirc.cat/?lang=es>

⁵⁹ <http://www.ateneu9b.net>

⁶⁰ <http://www.institutdelteatre.cat>

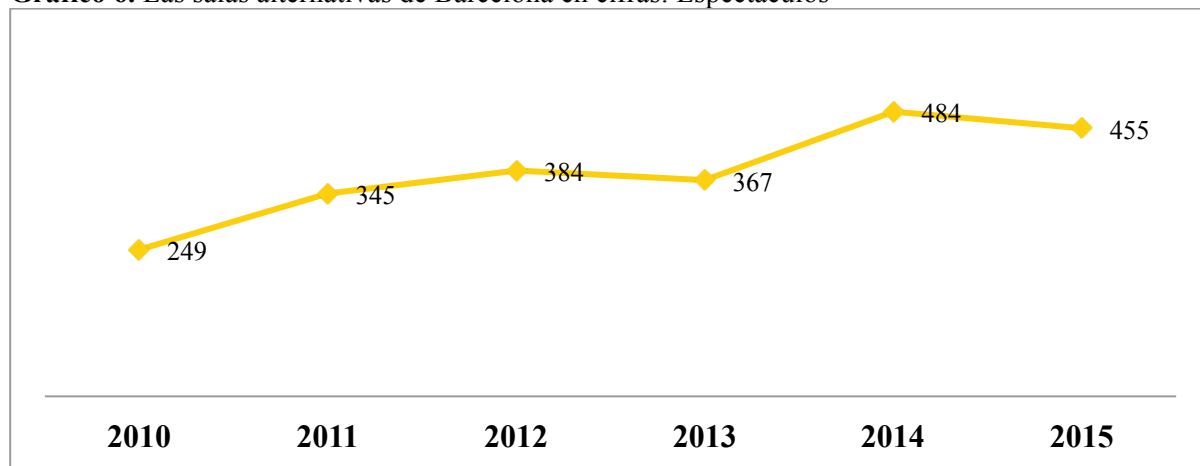
⁶¹ <http://www.eolia.cat/es/>

⁶² <http://www.anticteatre.com>

⁶³ <http://www.hiroshima.cat>

intento de cuantificación, partiendo de los datos públicos disponibles y utilizando las principales variables que se ofrecen en los análisis estadísticos de las artes escénicas: las entradas vendidas, el número de espectáculos, la cantidad de espectadores y las funciones realizadas a lo largo de una temporada (Throsby y Whilters, 1979). En este caso, he recopilado los datos desde 2010 hasta 2015 para también analizar los posibles impactos de la crisis económica en las salas teatrales alternativas.

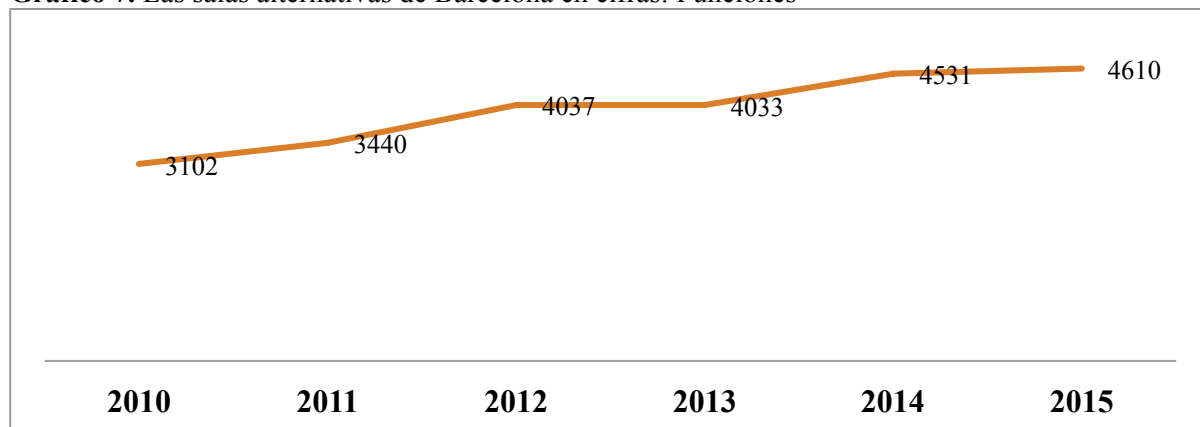
Gráfico 6. Las salas alternativas de Barcelona en cifras: Espectáculos



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

A grandes rasgos, como expone el Gráfico 6, el número de espectáculos ha prácticamente doblado en el período analizado, aunque ha habido fluctuaciones de año a año. Uno de los motivos posibles para dicho aumento es el incremento de la muestra en si misma, ya que cada año se inauguraron nuevos espacios escénicos con las características descritas arriba como salas alternativas, con lo cual ha aumentado también la oferta teatral en la cartelera pese a la crisis.

Gráfico 7. Las salas alternativas de Barcelona en cifras: Funciones

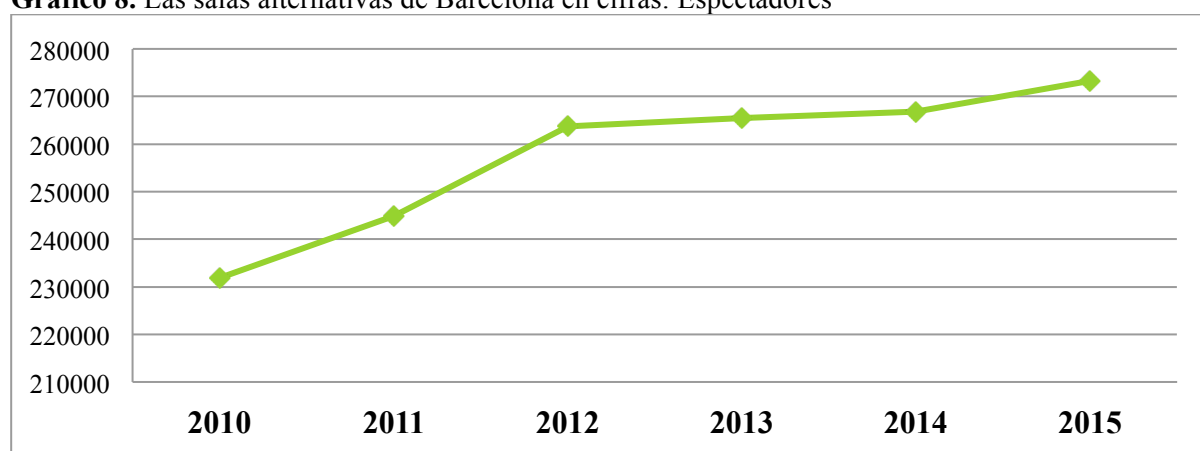


Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Dadas las dimensiones reducidas de aforo, una de las características de las salas alternativas suele ser la máxima explotación de los espectáculos, realizando diversas representaciones semanales de cada obra. El número de funciones realizadas también ha ascendido en el quinquenio analizado, con un crecimiento superior al 50% (véase Gráfico 7).

Por lo que hace al contingente de espectadores (véase Gráfico 8), se observa un crecimiento continuado en el período pasando de alrededor de 230.000 en 2010 espectadores anuales a aproximadamente 270.000 a 2015. Considerando el impacto de la crisis en los niveles de consumo teatral, ha sido un aumento nada desdeñable.

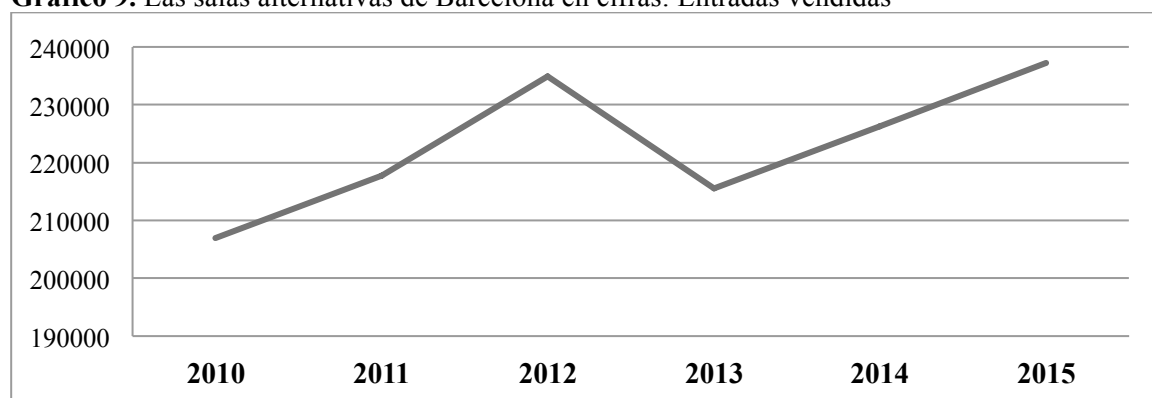
Gráfico 8. Las salas alternativas de Barcelona en cifras: Espectadores



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Otro indicador habitual del vigor económico del sector es el número de entradas vendidas. Concretamente en el caso de las salas alternativas, el Gráfico 9 detalla la evolución durante la crisis. Los resultados agregados muestran una mayor venta de entradas el año 2015 – impulsada por la apertura de las nuevas salas- en comparación con el 2010. Aun y así, se registra una bajada drástica el año 2013 posiblemente derivada de la subida del tipo del IVA cultural en septiembre del 2012. A partir del año siguiente, se registra una recuperación que se mantiene y parece indicar la capacidad de adaptación y resiliencia del sector. ¿Como se explica la distinta evolución de los espectadores y entradas? Una posibilidad es que se hayan potenciado las invitaciones para no perder capacidad.

Gráfico 9. Las salas alternativas de Barcelona en cifras: Entradas vendidas



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Éstos son los resultados aislados de la muestra de salas alternativas. Por si solos son esclarecedores pero no dan cuenta de la globalidad del fenómeno y del impacto de la crisis en el contexto más amplio de la ciudad de Barcelona. A continuación, expondré una serie de tablas comparativas entre las salas alternativas, los teatros comerciales y los centros públicos (véase Tabla 7). Con el objetivo de, por un lado, contrastar los datos agregados por cada ‘sub-grupo’ en los años de la crisis (2010-2015) y por el otro, de averiguar la situación presente en el año 2015, destacando las diferencias entre ellas a partir de índices relativos comparados.

Tabla 7. Los espacios escénicos de Barcelona: una clasificación posible.

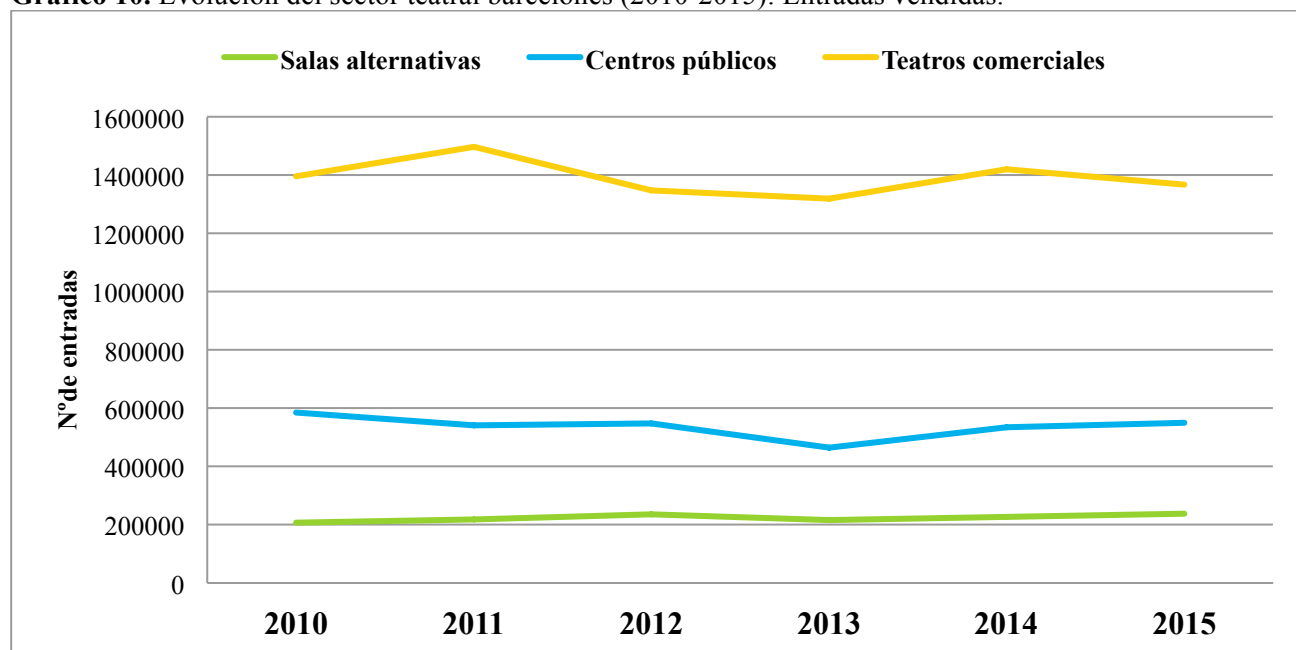
<i>Centros Públicos</i>	<i>Teatros Comerciales</i>	<i>Salas Alternativas</i>
Fundació Joan Miró	Aquitània Teatre	Almeria Teatre
Gran Teatre del Liceu	Sala BARTS	BNC (La Perla29)
Mercat de les Flors	Club Capitol	Círcol Maldà
saT! Sant Andreu Teatre	Coliseum	Guasch Teatre
Teatre Grec	El Molino	Jove Teatre Regina
Teatre Lliure	El Rei de la Màgia	La Puntual
Teatre Nacional de Catalunya	La Villarroel	La Seca-Espai Brossa
	Teatre Apolo	Nau Ivanow
	Teatre Borràs	Sala Atrium
	Teatre Condal	Sala Beckett
	Teatre Goya	Sala Fènix
	Teatre Poliorama	Sala Flyhard
	Teatre Romea	Sala Muntaner
	Teatre Tívoli	Teatre Akadèmia
	Teatre Victòria	Teatre del Raval
	Teatreneu	Teatre Gaudí Barcelona
	Otros espacios	Teatre Tantarantana
		Versus Teatre

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Si se analiza la evolución del número de entradas vendidas (véase Gráfico 10) en el periodo 2010-2015, es perceptible la gran diferencia entre los diferentes sub-sectores teatrales

barceloneses. Los teatros comerciales encabezan, con creces, seguidos por los centros públicos y finalmente las salas alternativas. Entre los años 2012 y 2013 se nota un ligero declive (fruto del incremento fiscal relatado anteriormente), seguido de una tímida y oscilante mejora en los años de 2014 y 2015. Las entradas vendidas representan alrededor del 90% del total de entradas (el resto son invitaciones o algún esquema similar que repercute en la recaudación pero la asociación no es directa).

Gráfico 10. Evolución del sector teatral barcelonés (2010-2015): Entradas vendidas.



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

En los años de la crisis las salas alternativas y los teatros comerciales han visto caer ligeramente el porcentaje de entradas vendidas, mientras que los centros públicos han logrado mantener sus niveles iniciales, tras la bajada de 2013 (véase Tabla 8). En el momento más agudo, una de cada cinco entradas no era de pago en las salas alternativas, lo que seguramente supuso un impacto considerable para dichos espacios de por sí precarios. Actualmente, las entradas gratuitas representan menos del 15% del total.

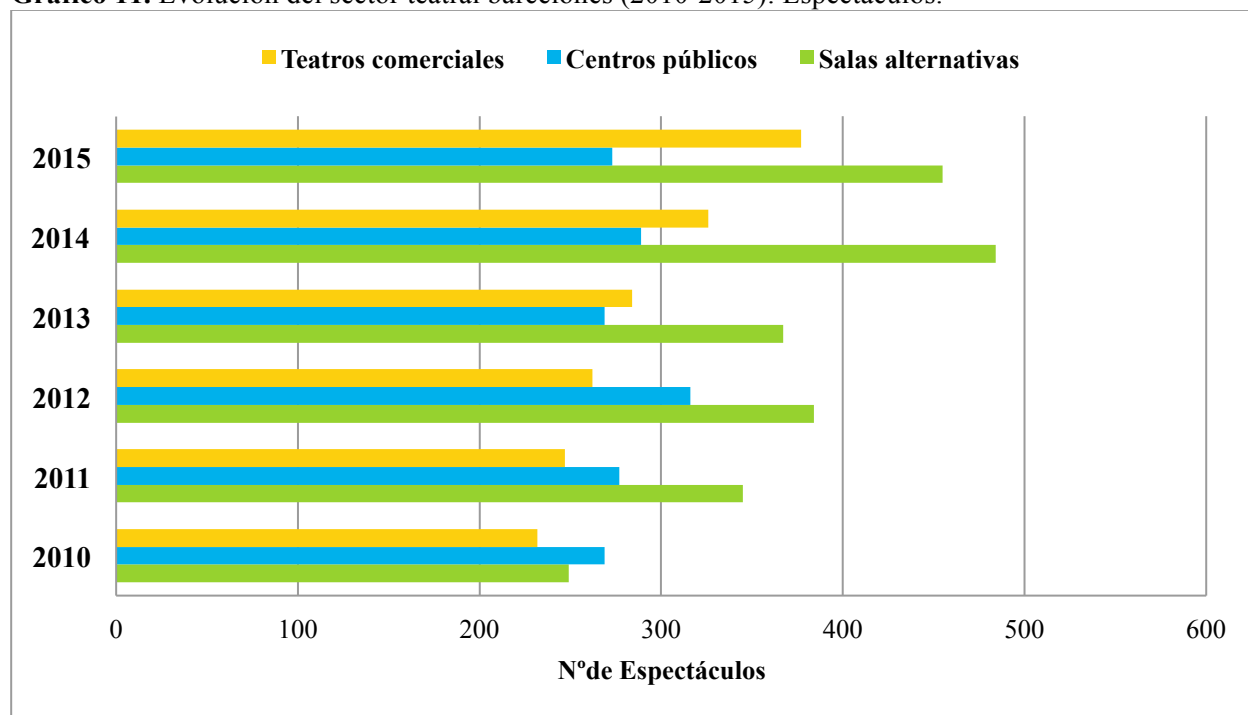
Tabla 8. El sector teatral barcelonés en cifras: Porcentaje de Entradas Vendidas.

<i>Entradas vendidas sobre el total de espectadores (%)</i>	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Dif. 2010-2015
Salas Alternativas	89,2	88,9	89,1	81,2	84,8	86,8	-2,4
Centros Públicos	87,0	88,0	87,0	85,9	87,6	87,4	+0,4
Teatros Comerciales	92,4	92,8	92,5	91,3	90,1	90,4	-2,1

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Respecto al número de espectáculos exhibidos por los teatros barceloneses en el periodo, observamos un crecimiento general en los tres sub-sectores (véase Gráfico 11), entre 2010 y 2015 pero con variaciones entremedio de la secuencia temporal. En 2010, los centros públicos eran los que presentaban más espectáculos, pasando a ser los segundos en 2011 y 2012 y al final ocupando la tercera posición a partir del 2013. Los teatros comerciales, a su vez, incrementan el número de espectáculos gradualmente, mientras que las salas alternativas presentan un crecimiento también elevado y sostenido (dada la aparición de nuevos espacios) pero más oscilante.

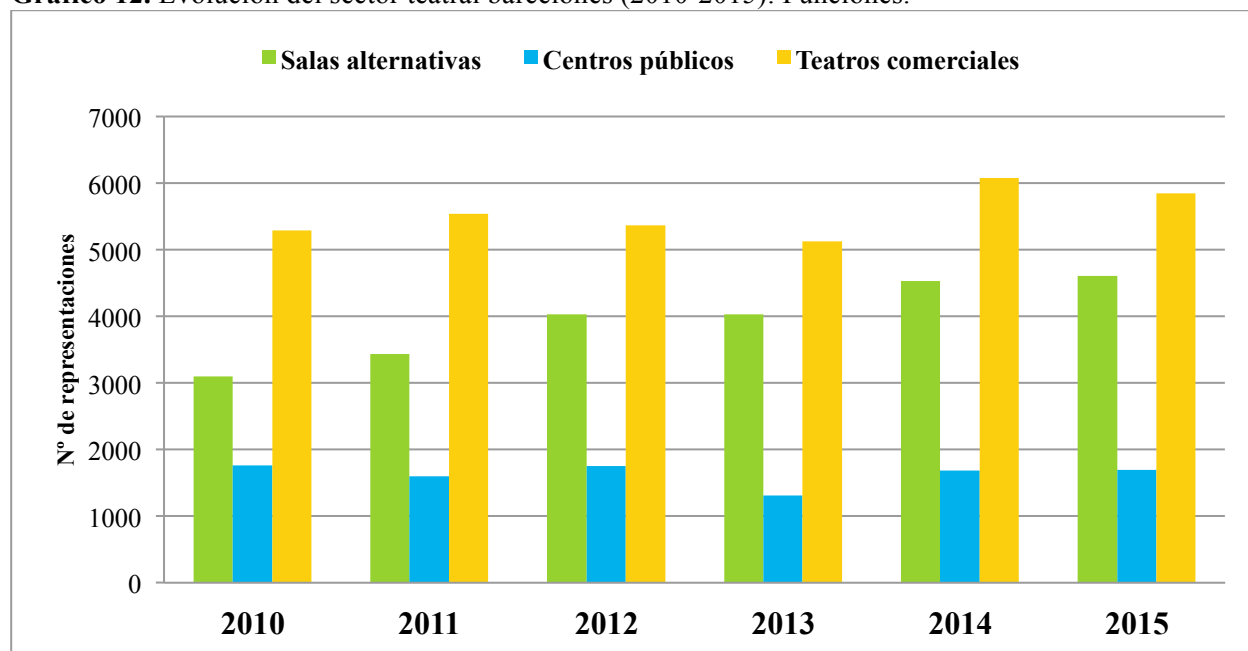
Gráfico 11. Evolución del sector teatral barcelonés (2010-2015): Espectáculos.



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Por lo que hace a la reposición de los espectáculos, se aprecian diferencias entre sectores (véase Gráfico 12). Los teatros comerciales son campeones en el número de representaciones, superando a las salas alternativas. El afán lucrativo, el aprovechamiento de economías de escala, la mayor capacidad de aforo y una programación más cercana a los gustos mayoritarios de la población pueden ayudar a explicar el porqué de dicho liderazgo. Aun y así, las salas alternativas han logrado mantener un nivel de funciones elevado a lo largo del periodo.

Gráfico 12. Evolución del sector teatral barcelonés (2010-2015): Funciones.



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Los gráficos nos dan una foto global del ecosistema pero, vistas las diferencias entre muestras, la comparación de valores absolutos no es precisa. Y ello, muchas veces, comporta a engaños o interpretaciones incompletas de la situación real. Por ejemplo, al calcular el promedio de funciones por espectáculo (véase Tabla 9), es decir, el nivel de explotación de cada producto escénico acabado el impacto es más negativo de lo que parecía. La media de las salas alternativas baja un 18,7%, así como la de los teatros comerciales (31,9%) y la de los centros públicos (5,5%). Esto es, se realizan más espectáculos globalmente pero menos funciones de cada uno, lo que puede indicar un agravamiento del desajuste entre la oferta y la demanda teatral en los años de la crisis.

Tabla 9 El sector teatral barcelonés en cifras: Media de Funciones por Espectáculo

<i>Funciones por espectáculo</i>	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Dif. 2010-2015
Salas Alternativas	12,46	9,97	10,51	10,99	9,36	10,13	-18,7
Centros Públicos	6,56	5,77	5,54	4,88	5,82	6,19	-5,5
Teatros Comerciales	22,81	22,43	20,50	18,06	18,65	15,52	-31,9

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Asimismo, y corroborando la intuición arriba expuesta, la media de espectadores por función también se ha reducido entre 2010 y 2015 en todos los sub-sectores (véase Tabla 10). La

tendencia negativa se confirma en los teatros comerciales (9,5%) y hasta en los centros públicos (2,7%), que no dependen forzosamente de los ingresos de taquilla para funcionar. Pero las más afectadas fueron las salas alternativas, experimentando un decrecimiento superior al 20% en la media en los últimos cinco años. Con lo cual es posible inferir que ha habido un aumento del número de teatros pequeños y alternativos que ha comportado una inflación de espectáculos y funciones pero que no ha estado acompañada de un mayor número de espectadores proporcionalmente. Una de las causas posibles es la crisis económica y la falta de políticas culturales paliativas en ese sentido para fortalecer al sector escénico.

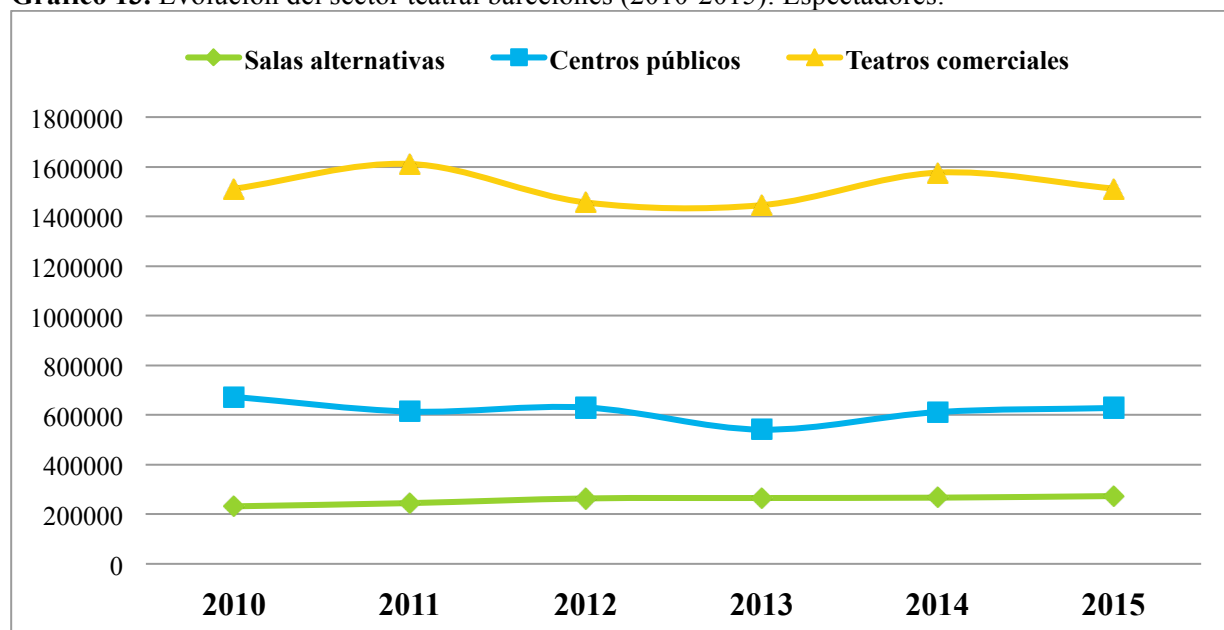
Tabla 10. El sector teatral barcelonés en cifras: Media de Espectadores por Función

<i>Espectadores por función</i>	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Dif. 2010-2015
Salas Alternativas	74,8	71,2	65,3	65,8	58,9	59,3	-20,7
Centros Públicos	381,8	384,5	360,0	412,2	363,7	371,6	-2,7
Teatros Comerciales	285,8	291,1	271,4	282,0	259,4	258,6	-9,5

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

Otro de los indicadores habituales es el número total de espectadores por año (véase Tabla 23), donde se observan unas curvas bastante similares a las de entradas vendidas. Sin embargo, como señalaba antes, el mantenimiento de los niveles de demanda se ha visto superada por una creciente oferta no absorbida por el mercado.

Gráfico 13. Evolución del sector teatral barcelonés (2010-2015): Espectadores.



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

En ese sentido, es muy significativo constatar una caída palpable de la media de espectadores por espectáculo (véase Tabla 11). En general, las salas alternativas tienen alrededor de un tercio menos de espectadores en media por cada obra ofertada. Los teatros comerciales incluso más y los centros públicos también han notado la bajada, aunque de forma más suave.

Tabla 11. El sector teatral barcelonés en cifras: Media Espectadores por Espectáculo

<i>Espectadores por espectáculo</i>	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Dif. 2010-2015
Salas Alternativas	931,3	710,0	686,9	723,3	551,4	600,6	-35,5
Centros Públicos	2504,0	2216,8	1994,9	2011,7	2116,7	2302,1	-8,1
Teatros Comerciales	6516,9	6527,8	5562,2	5092,1	4838,2	4014,0	-38,4

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos estadísticos del ICUB (<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>)

En su conjunto, los datos indican un fuerte impacto negativo en el sector escénico barcelonés en términos porcentuales. La crisis que se arrastra desde el 2008 en España y las medidas fiscales regresivas castigan el consumo cultural y se hace notar en los resultados arriba expuestos. La estrategia de mayor oferta y productividad no ha coincidido con la demanda que, en buena medida, se ha estancado. En comparación con los centros públicos, la vulnerabilidad de las salas alternativas y los teatros comerciales es bastante más elevada. La diferencia entre los alternativos y los comerciales es que los primeros no priman el afán de lucro e intentan proporcionar una programación y unas actividades en función de criterios estéticos y no meramente económicos. Sin embargo, en épocas de crisis se hace más difícil mantener los ideales compatibles con unos imperativos de gestión inexorables.

A modo de conclusión de este capítulo, me gustaría resumir el recorrido narrativo y resaltar los puntos más relevantes. En primer lugar, el concepto de teatro alternativo es fluido y cambiante en el tiempo y en el espacio y está estrechamente vinculado al momento histórico, político y social de cada país. En España, es heredero del Teatro Independiente subversivo y perseguido por el franquismo que deriva en muchas otras expresiones culturales tras la Transición democrática. De los años grises a una explosión de color, imagen y sonido que las compañías históricas catalanas han sabido encarnar con primor, La Fura dels Baus, Els Comediants o Els Joglars. El oficio teatral se institucionaliza y se expande con la televisión y el cine y nuevos modelos empresariales se van imponiendo (Dagoll-Dagom, Focus, El Tricicle).

Asimismo, se sientan las bases de la modernización y la integración europea tardía y en ese sentido, la cultura y las artes representativas han jugado un rol no menos importante. EL TI se vuelve alternativo, muchos se profesionalizan y la lucha ya no es por cambiar el mundo sino explicarlo a través del lenguaje escénico y dramático. Resurge la autoría dramática y los nuevos grupos que buscan tener sus propios espacios-laboratorio para hacer un teatro diferente al entretenimiento comercial y del majestuoso teatro público-institucional. En los 90 surge la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, lideradas por la Sala Beckett de José Sanchis Sinisterra y cohabitan en su precariedad con los grandes proyectos teatrales de los años siguientes (TNC, Ciutat del Teatre). Gracias a su movilización y unión, el modelo 'alternativo' se consolida y recibe cierta atención de las administraciones públicas y de los medios de comunicación, logrando sobrevivir y conectar con un público más o menos volátil. Ya entrado el nuevo milenio, la Coordinadora pasa a ser Red de Teatros Alternativos y algunas de las fundadoras históricas se desmarcan. En el caso de Barcelona, algunas pasaran a formar parte del Programa de Fábricas de Creación (La Seca-Espai Brossa, Sala Beckett, Nau Ivanow). La crisis económica tambalea las estructuras del país y la cultura, desde luego no sale bien parada. Nuevas salas pequeñas irrumpen en el escenario, en plena recesión, con grandes dificultades para mantener su viabilidad pero reavivan el debate sobre la necesidad de alternativas en un momento de gran agitación política y social. En ese contexto, las salas de teatro barcelonesas que he considerado como *alternativas* son aquellas que logran sobrevivir a la vorágine capitalista y la escasez de los presupuestos públicos culturales que predomina en el ecosistema teatral. Las líneas artísticas son plurales, híbridas, por veces poco nítidas e incluso inexistentes, con lo cual he resaltado la importancia de la proximidad, del teatro íntimo que se ofrece en espacios diminutos. Acto seguido, he agrupado los datos estadísticos oficiales con tal de cuantificar el fenómeno y de demostrar el impacto duro que ha tenido la crisis en un sub-sector, por definición, más vulnerable y precario. En el próximo capítulo, haré un análisis de caso de la sala alternativa de referencia de la capital catalana cuya propia historia va en paralelo con la evolución de las alternativas en España y Catalunya. Además, es un proyecto que se encuentra en una profusa transformación (cambio de sede y ampliación de las dimensiones físicas) que también denota el momento en qué un teatro deja de ser alternativo y pasa a ser otra cosa.

6. ESTUDIO DE CASO: LA SALA BECKETT/OBRADOR INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA

"Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor."
Samuel Beckett.

Después de haber transitado por la apasionante historia del teatro alternativo y algunas de sus expresiones autóctonas y foráneas y de haber suscitado inúmeros debates acerca del valor de las artes y la cultura, ahora es el momento de abordar a fondo un ejemplo concreto. En efecto, el hilo argumentativo de esta investigación se construye para, llegados a este punto, indagar e intentar aplicar lo anterior expuesto en un caso de análisis.

Así el capítulo se estructura de la siguiente manera: en primer lugar se explicitan los motivos de la elección de dicho equipamiento cultural y seguido de una descripción sobre sus orígenes históricos, su trayectoria artística y otras características de la organización. En segundo lugar, se procura relacionar los elementos discutidos en el marco teórico, esto es, el Valor Público y la capacidad creativa al espacio escénico en cuestión: la Sala Beckett (SB). En tercer lugar, también se presentan unas 'fotografías' de la evolución del teatro en las últimas trece temporadas (de 2002 a 2015) y un análisis que mezcla métodos cuantitativos, cualitativos y narrativos.

Por una parte, una cantidad importante de la información obtenida y trabajada proviene de fuentes públicas (datos estadísticos, artículos de prensa), encontradas a través de Internet, y partiendo del supuesto de que la transparencia en la red es también un elemento definitivo en la generación de valor público. Por otra parte, también considero un abordaje crítico, más subjetivo o antropológico si se quiere en la medida que el investigador se acercó a la referida sala hace más de un año (Abril 2015) con el afán de realizar prácticas de gestión cultural en el marco de la maestría donde se inscribe esta tesina. En aquel momento, ya circundaba mi mente la posibilidad de escoger dicho teatro como caso de estudio y así lo expresé en la primera reunión que mantuve con miembros del equipo. El resultado de aquel contacto fue el establecimiento de una colaboración tácita entre la Sala Beckett y servidor que me permitió conocer algunos aspectos internos como observador-participante. Así, me incorporaron al Consejo de Redacción de la Revista (*Pausa*), *Quaderns de Teatre Contemporani*, la publicación de teoría dramaturgica de la SB, lo que supuso mi participación en una serie de reuniones periódicas y la realización *pro bono* de algunas tareas editoriales como contrapartida. A raíz de ello, también tuve la oportunidad de ser alumno en un taller de

dramaturgia del *X Obrador d'Estiu* (Julio 2015) y a lo largo de este período acompañé la última temporada de la Sala antes de su traslado a la nueva sede, asistiendo a algunos espectáculos y actividades. Dicha relación informal se mantiene actualmente y culminó con la realización de una entrevista con el responsable de la Beckett Toni Casares en Mayo de 2016. Por lo tanto, este análisis de caso está permeado por la experiencia relatada y le añade una riqueza particular.

6.1 Preámbulo: la búsqueda de un espacio entre fronteras.

“What begins as undifferentiated space becomes place when we get to know it better and endow it with value... The ideas of ‘space’ and ‘place’ require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa.”
Yi-Fu Tuan (1979)

¿Qué es la Beckett⁶⁴? ¿Qué fue? ¿Qué quiere ser? ¿Qué es lo que puede ser y aquello que nunca será? ¿Sigue siendo una sala teatral alternativa? ¿Por qué la he elegido como objeto de análisis? ¿Es capaz de aportar valor público? ¿Cómo se relaciona con su capacidad creativa de innovación? ¿Cuál es la relación del teatro con la ciudad, la comunidad y la sociedad de la cual forma parte? ¿Dónde ha fallado el proyecto y donde puede y debe aprender y mejorar? A partir de estos interrogantes empezaré a dibujar el ‘caso’ seleccionado para ‘representar’ a las salas alternativas teatrales de Barcelona.

La Sala Beckett - Obrador Internacional de Dramaturgia (en adelante, también SB/OID) se autodefine como un espacio de creación y experimentación teatral, -con especial dedicación a la dramaturgia contemporánea- y se erige como *meeting point* entre creadores del mundo escénico y el público en general. Hasta junio de 2016 se ubicó en el barrio de Gràcia, momento en que se efectuó el traslado definitivo a la nueva sede en el barrio del Poblenou (más adelante volveré a este tema), donde seguirán desarrollando sus programas de formación y experimentación, los cursos, talleres y encuentros internacionales, así como la producción y exhibición de espectáculos escénicos. Su gran interés es por las nuevas formas e innovaciones de la escritura dramática, lo que no excluye también su trabajo en la edición, traducción, creación y difusión de materiales teóricos relacionados al tema o a autores emergentes.

⁶⁴ La elección de nombrar el espacio escénico en homenaje a Samuel Beckett no fue nada gratuita. El escritor irlandés y dramaturgo es uno de los exponentes del llamado Teatro del Absurdo, una corriente estética también alternativa en su momento (una reivindicación de la palabra suelta, del lenguaje fragmentado- tras el horror de las grandes guerras mundiales del siglo XX). Como dijo Giorgio Strehler (1986): “*Beckett n’est pas une voix qui résonne dans le désert. Il cherche des échos dans tous les coins du monde où existent une capacité et une volonté de vivre*”.

El nacimiento de este pequeño-gran teatro remonta al año de 1989 como sede de la compañía *El Teatro Fronterizo*, de José Sanchis Sinisterra⁶⁵ y a la vez como un espacio de reunión de artistas multidisciplinar. No se trataba en un primer momento de abrir un espacio de exhibición teatral, sino de constituir un laboratorio de creación de los espectáculos de la compañía. En palabras del fundador:

“**El Teatro Fronterizo** pasa de ser un proyecto grupal que traducía en espectáculos sus investigaciones, a proponerse como una plataforma abierta a la creación interdisciplinar y a la convergencia de propuestas llegadas de horizontes estéticos y geográficos diversos. Hasta el punto de difuminar deliberadamente sus señas de identidad para convertir la **Sala** en la ocasión de una duplicidad sólo aparentemente inconciliable. Por una parte, la exigencia de profundizar en la especificidad del teatro, de discernir con precisión extrema su geografía estricta, su química profunda y necesaria. Por otra, derribarle los muros, abrir sus compuertas, ponerlo a transitar por dominios foráneos. Encrucijada de las artes y -¿por qué no?- de las ciencias. Área de mestizaje cultural. Escucha de otras voces, otros ámbitos. Mismidad, diferencia.” (Sanchis Sinisterra, 2010)

En aquellos momentos, una *troupe* teatral joven hasta podía lograr alquilar un espacio y mantenerlo, como fue el caso. La iniciativa también respondía a la necesidad de desmarcarse del teatro comercial y del teatro institucional que dominaban la cartelera barcelonesa y crear bajo otros preceptos e intenciones más ‘libres’. He aquí el nacimiento de la Sala Beckett, un proyecto que atrajo la atención de algunos profesionales y de algunas personas, con lo cual también se empezó a realizar una actividad de exhibición (aunque no de forma regular) en función de los procesos creativos mismos. En 1992, Sinisterra se une a otros grupos y espacios en situación similar alrededor de España conformando la *Coordinadora Estatal de Salas Alternativas*, con el intuito de presionar a las administraciones públicas y obtener un apoyo económico y simbólico claro y contundente para sus proyectos escénicos. La Coordinadora tenía similares locales tanto en Madrid como en Barcelona. Durante los años 90 y bien entrados los 2000, la Sala Beckett tuvo un rol importante en la COSABA y en la articulación de intereses para las salas alternativas. En 1997, el dramaturgo Toni Casares, que ya colaboraba con la Beckett asume la dirección del espacio y desde entonces ha sido el responsable empresarial y artístico de la sala.

⁶⁵ Actualmente, José Sanchis Sinisterra reside y trabaja en Madrid donde ha fundado en 2012 la compañía el Nuevo Teatro Fronterizo (NTF), inspirado en los moldes de la Sala Beckett inicial, en un espacio llamado La Corsetería, ubicado en el barrio de Lavapiés, donde desarrolla una intensa actividad teatral. Para más información, véase: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es>

Ya en el nuevo milenio, en 2006, la sala se enfrenta un reto inesperado: el edificio donde alquilan su espacio es comprada por la constructora *Núñez y Navarro* que, -a través de un burofax-, les informa de sus intenciones de renegociar el precio del alquiler y demás condiciones. La Sala no acepta las nuevas demandas y el litigio se dirime en la justicia, con una victoria en primera instancia por parte de los teatristas, pero una derrota en última instancia para los promotores inmobiliarios. Este sería un cambio que transformaría el rumbo de la sala y daría paso a la nueva etapa que en estos momentos se concretiza. Ante el riesgo de cierre total del proyecto, el ayuntamiento de Barcelona ofrece a la Sala un nuevo espacio en el barrio de Poblenuou, la antigua Cooperativa de Pau i Justicia, un espacio deteriorado de dimensiones envidiables que sería rehabilitado para acoger la Nueva Beckett.

A pesar de sus dimensiones limitadas, el carácter experimental de la Beckett resuena mucho más allá del circuito teatral catalán, convirtiéndola en un referente internacional. Por medio del Obrador, se realiza una intensa actividad formativa en el campo dramático, innovando en formas y estilos y generando un discurso propio que conecta con su vocación pública y crítica. En especial, el *Obrador d'Estiu* congrega a profesionales y amateurs del sector de diversas partes del mundo (sobretudo europeos), durante una semana, en el seno de actividades diversas (seminarios, debates, propuestas de trabajo, lecturas dramatizadas, *workshops* intensivos, etc.). En 2011, la Beckett y su OID se constituyeron en fundación privada con un patronato formado por 12 dramaturgos⁶⁶ de renombre que supervisan la gestión de los espacios, velando por su buen funcionamiento y salud democrática, con transparencia, eficacia y efectividad en el cumplimiento de los objetivos trazados. Recientemente, en 2013 se incorporó al programa *Fàbriques de Creació*. Una de las premisas esperadas por la fábrica de experimentación teatral es la resolución de sus litigios judiciales en torno al local donde están ubicados y el traslado total a las instalaciones de Poblenuou operación intermediada y apoyada por el Ajuntament de Barcelona.

En la actualidad, por tanto, la Sala Beckett está a punto de crecer y transformarse pero sin perder aquellas características que le han configurado a lo largo de su historia. Según figura en su página web, la SB se define como “*un espacio de creación y experimentación teatral, dedicado especialmente a la promoción de la dramaturgia contemporánea, y punto de*

⁶⁶ Los patronos de la *Fundació Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia* son: Josep Maria Benet i Jornet (presidente), Carles Batlle (director de la revista (*Pausa.*)), Sergi Belbel, Marta Buchaca, Toni Casares (responsable de la sala), Jordi Galceran, Juan Mayorga, Pau Miró, David Plana, Pere Riera, José Sanchis Sinisterra (fundador de la sala) y Mercè Sarrias.

encuentro de dramaturgos, otros creadores escénicos y público en general.” Se trata de un espacio-laboratorio donde se desarrollan procesos artísticos alrededor de teatralidades textuales contemporáneas. La dimensión física se agranda y su paradero geográfico se altera, con lo que se puede esperar una orientación más ambiciosa por parte de la dirección de la Sala en términos de creación de valor público y capacidad creativa.

6.2 Análisis: la construcción de un ‘caso’

“No tengo ningún talento especial. Sólo soy apasionadamente curioso.”
Albert Einstein

En concordancia metodológica con la guía de estudios de caso de referencia que utilizo para esta investigación, empiezo el caso con la elaboración de una misión, una visión y unos valores en sintonía con el marco del valor público y las informaciones recogidas en las fuentes descritas anteriormente. La misión es una declaración de intenciones y de objetivos que debe ser entendida como un lema, un mantra, una especie de brújula que nordea la acción y las políticas de una organización (Osborne y Plastrik, 2003). La visión es una proyección realista de las aspiraciones de la entidad en un futuro próximo. Los valores son los principios rectores, el núcleo ético y estético del teatro y de sus proyectos. Posteriormente, presentaré algunos de los aspectos internos y operativos y un análisis de las cifras y resultados de sala en los últimos trece años. También apreciaré críticamente los proyectos más recientes y las estrategias comunicativas y la cobertura mediática que ha tenido la sala en las últimas dos temporadas (2014-2016). Todo ello con el objetivo captar el valor público y la capacidad creativa de esta sala alternativa.

El Valor Público de la Sala Beckett/OID

MISIÓN

La Sala Beckett es una empresa cultural de interés público cuya labor es promover y dinamizar la autoría teatral catalana contemporánea, fomentando la investigación y la exhibición de proyectos artísticos y situando a los dramaturgos y a las dramaturgas como pieza clave de la creación escénica .
--

Con sus 27 años de existencia, la Sala Beckett ha consolidado su trayectoria artística y es un referente para la dramaturgia contemporánea europea. Ha contribuido en gran parte a la buena vibración artística de la escritura teatral catalana.

VISIÓN

En los próximos cinco años, la Sala Beckett espera convertirse en un espacio de encuentro del pensamiento, la emoción y la intuición colectiva, poniendo una dramaturgia de alta calidad y diversidad al servicio de la ciudad y que dialogue abierta y constantemente con la sociedad.

La Sala Beckett/OID quiere ser la Gran Casa de los Autores catalanes, una especie de ‘CCCB teatral’, situando la importancia social de la dramaturgia y de los dramaturgos en otro nivel.

VALORES

La PALABRA. En el cimiento del proyecto artístico y filosófico está la palabra como signo complejo de comunicación en la escena. En esta línea hermenéutica, hay una clara apuesta por el teatro de texto, con signatura, donde el autor, el dramaturgo es la pieza central que merece una atención y un destaque especiales.

La PROXIMIDAD. El compromiso artístico valora la cercanía de los pequeños formatos en tanto que apuesta estética, ética y económica, donde la artesanía productiva y el trabajo del actor establecen un diálogo de tu a tu con el espectador.

La PERPLEJIDAD. La voluntad de recerca y experimentación, de construcción de emociones sobre el escenario desde una actitud previa de dudas, de incertezas, ante un mundo inabarcable y caótico. Una producción textual que abre caminos para preguntas, no una que da respuestas taxativas y simplistas y que requiere de una recepción ‘inteligente’.

La Sala Beckett/OID se ha caracterizado por la defensa de una serie de valores que podríamos sintetizar en tres conceptos, tres Ps: *PALABRA, PROXIMIDAD, PERPLEJIDAD*.

Sala Beckett/OID: gestión y cultura

Desde 2011 la Sala Beckett es una empresa de interés público que se articula a través de dos dispositivos jurídicos: una SL y una Fundación. Responde ante el patronato de esta última y como tal presta cuentas al Protectorado de Fundaciones la Generalitat. También presenta su memoria de actividades a las demás Administraciones de las cuales recibe subvenciones. Por lo que hace a la transparencia, la SB/OID no publica su presupuesto anual ni una memoria valorativa de su actividad, solamente un portfolio de los espectáculos exhibidos y sus respectivas fichas técnicas. En estos momentos, la sala cuenta con trece personas fijas en plantilla, algunas a tiempo parcial y otras a tiempo completo, aunque este número seguramente se incrementará con la inauguración de la Nueva Beckett a partir de la próxima temporada 2016-17.

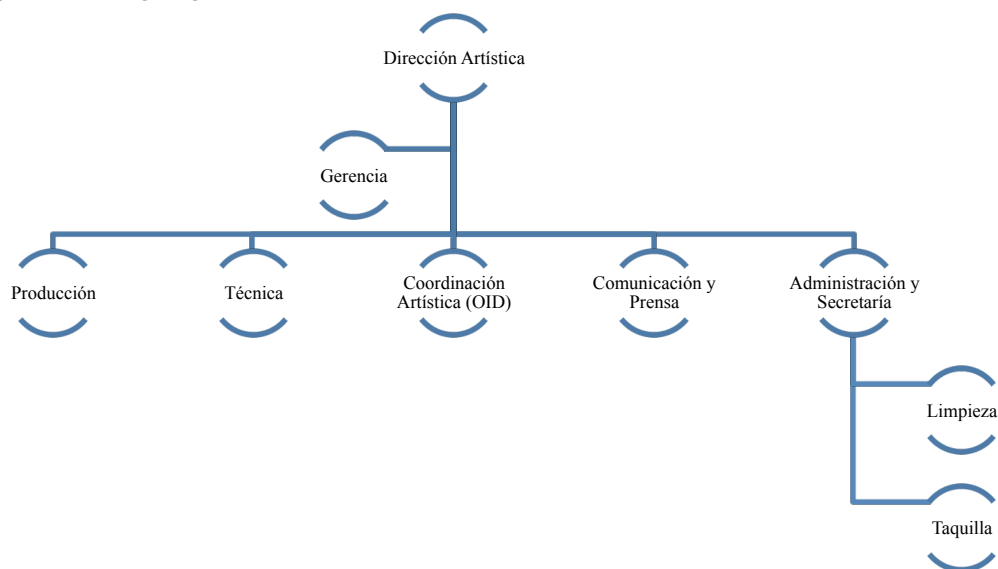
Uno de los aspectos más delicados para la gestión de un proyecto cultural es la articulación y manutención de las fuentes de **apoyo** y **legitimidad** que sostengan el **compromiso social** de la iniciativa (encuestas de opinión, índices de audiencia). Puedo adelantar que es uno de los puntos débiles a trabajar por parte de la sala, de cara al futuro. No hay datos disponibles acerca de imagen social del teatro, su grado de conocimiento entre la ciudadanía o valoraciones amplias del mismo. El apoyo mayor proviene de las administraciones públicas, como sostén institucional y financiero desde el inicio de la SB/OID. Los medios de comunicación también han sido cómplices en reconocer el papel de la sala y situarla como plataforma teatral de nuevos creadores en Barcelona. En los próximos epígrafes se expondrán datos sobre la repercusión mediática, así como los índices de audiencia de la sala. La cobertura por parte de los principales periódicos ha sido una constante pese a que las cifras de la sala corresponden a una iniciativa de dimensiones pequeñas y por tanto socialmente minoritaria, incluso dentro del propio sector teatral (que tampoco goza de niveles de participación social espectaculares en España).

En relación a como el teatro ha articulado su gestión para lograr su misión y valores hasta la fecha es satisfactoria y demuestra una mejora paulatina en el tiempo: en tanto que la **capacidad organizativa** ha mejorado (véase Esquema 1) con el establecimiento de áreas de actuación definidas e intercoordinadas entre sí, en vez del modelo ‘potpurri’ de todos hacen un poco de todo. Asimismo, el grado de profesionalidad y garantías laborales internas ha mejorado, en aras de luchar contra la precariedad y valorizando el trabajo cultural, sea creativo como de gestión. La fortaleza del liderazgo es sólida, en tanto que la sala ha tenido dos directores en sus casi 27 de años de existencia, estando el actual responsable desde 1997. En ese sentido, también podemos criticar la falta de renovación y los posibles vicios que comporta la no alternancia de liderazgo. Uno de los retos en el futuro de Nueva Sala Beckett es el relevo generacional y el establecimiento de procedimientos de toma de decisiones más colectivos, abiertos y/o participativos. Esto se relaciona directamente con la **cultura política** en le seno de la organización.

El modo como la sala articula la **capacidad organizativa**, la **cultura política** y **laboral interna** y la **fortaleza del liderazgo** son cruciales para la creación (o destrucción) de valor público. Uno elemento muy representativo es la distribución de los cargos en función de la variable de género. En el modelo organizativo de la Sala Beckett actual (véase tabla 24), encontramos una dirección artística asociada a una gerencia, que gestionan y lideran el proyecto. De ellas se desprenden las demás áreas de acción con sus responsables (Producción,

Técnica, Coordinación Artística, Comunicación, Prensa, y Administración – más la Secretaria, la Taquilla y la Limpieza). Los cargos de director artístico y gerente son ocupados por hombres, mientras que los demás son capitaneados por mujeres, reproduciendo una práctica extendida en la cultura empresarial (y política) en nuestro país. Una especie de sexismo institucional que supone un techo de vidrio para la ascensión profesional de las mujeres en la hora asumir roles de liderazgo y jefatura. El ejemplo es anecdótico pero sintomático ya que ni siquiera los sectores que se consideran alternativos y presumiblemente concientizados de dichas injusticias tampoco son capaces de introducir cambios innovadores en sus organizaciones.

Esquema 1. Organigrama de la Sala Beckett/OID



Fuente: Elaboración propia.

Crear valor público también significa predicar con el ejemplo hacia dentro y hacia fuera en temas de igualdad de género, justicia intergeneracional, equidad social y diversidad cultural. Fomentar acciones afirmativas en medidas concretas internas es el primer paso para generar cambios más amplios en el sector y en la comunidad. No basta con la mera retórica progresista o políticamente correcta -aunque también es fundamental difundirla y practicarla- sino que la capacidad creativa empieza por transformar la propia institución en sí.

La Sala Beckett en cifras (2002-2015)

Para entender y evaluar la trayectoria de la Sala Beckett y sus resultados he recurrido a los informes que la Asociación de Empresas de Teatro de Catalunya (AETCA) publica anualmente acerca de la temporada teatral donde figuran las ‘*espietes*’ de la mayoría de

teatros de Barcelona. La asociación facilita los datos desde 2002 hasta el 2015 y realiza algunos cuadros-resumen desglosando o sintetizando algún índice concreto. Hasta hace unos años, dichos informes dedicaban un apartado específico a las *salas alternativas*, pero actualmente se refieren genéricamente a las *salas de pequeño formato* (menos de 200 localidades). Un cambio semántico sintomático pero que no que inmiscuye los propósitos de mi análisis. Así he elegido los mismos índices e indicadores anteriormente calculados para la muestra de teatros alternativas, aplicados al caso en cuestión.

El primer elemento analizado es el número de espectáculos exhibidos por temporada en los últimos trece años (Gráfico 14). Lo que se observa es una variación oscilante que va desde una quincena de espectáculos a poco más de una veintena. Dentro de esta horquilla, hay años con menos espectáculos (2005-06, 2008-09, 2011-12) y otros donde se eleva el cantidad de obras (2009-10, 2012-13, 2013-14). Al parecer, Las decisiones de programación atienden a más cuestiones internas específicas que a coyunturas externas adversas.

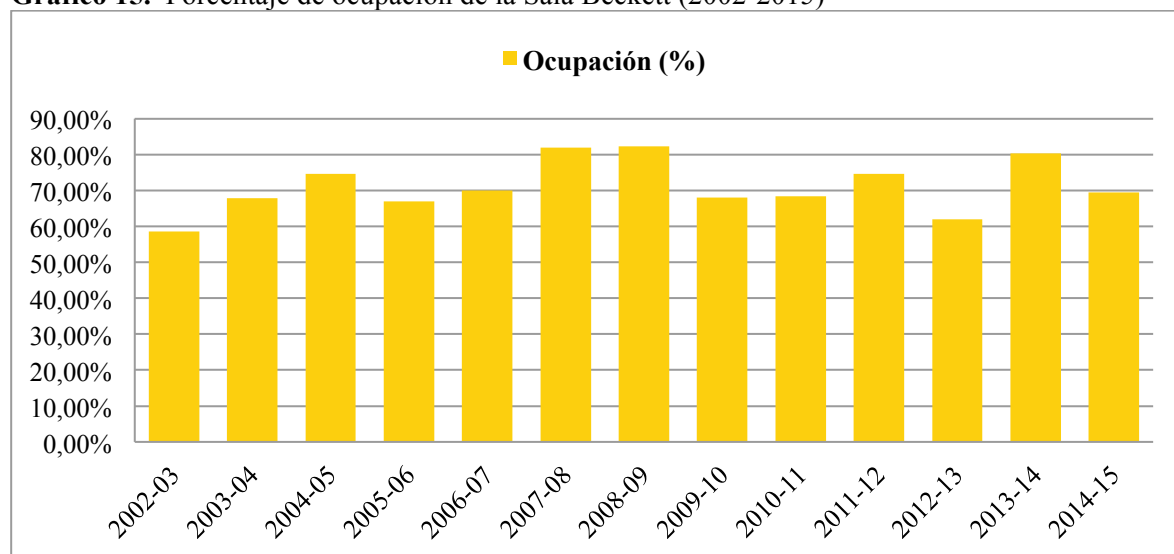
Gráfico 14. Espectáculos en la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Por lo que hace a la tasa de ocupación de la sala desde el primer año de la secuencia, no ha bajado del 60% en media por temporada (véase Gráfico 15), lo que está mal para una sala alternativa pequeña con propuestas muchas veces innovadoras que no necesariamente conectan con las preferencias mayoritarias del gran público teatral.

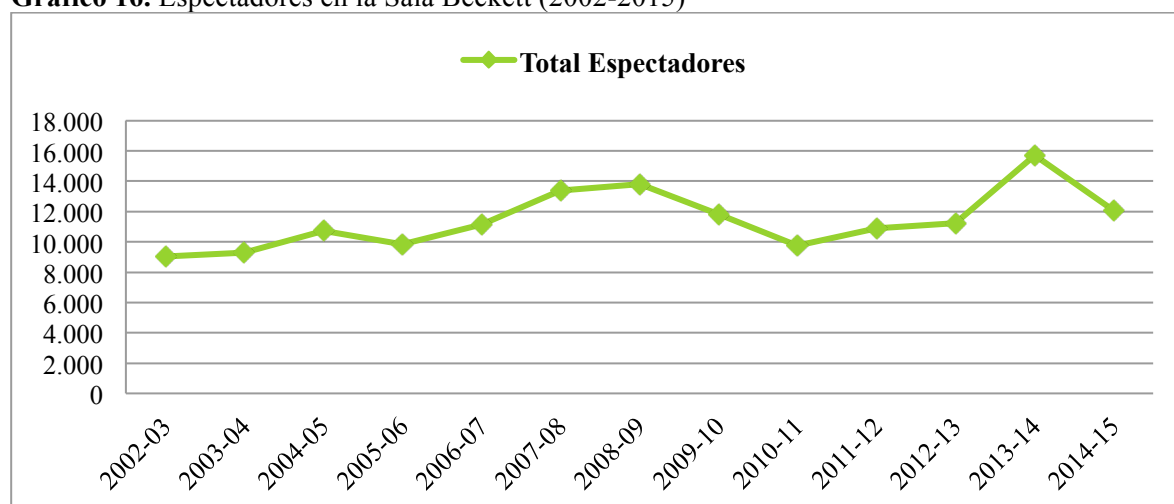
Gráfico 15. Porcentaje de ocupación de la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Asimismo, el montante de espectadores totales por temporada (en números absolutos) también sufre variaciones a lo largo de la serie analizada (véase Gráfico 16). Ha habido un crecimiento más o menos sostenido hasta 2008-09, seguida de una caída abrupta en las temporadas siguientes (y coincidentes con los primeros años de la crisis) que anticipan una tímida recuperación. Después se observa un pico en la temporada 2013-14 y un nuevo descenso en 2014-15, con lo cual es difícil hacer un diagnóstico preciso y global que explique el comportamiento de los públicos de la Sala Beckett.

Gráfico 16. Espectadores en la Sala Beckett (2002-2015)

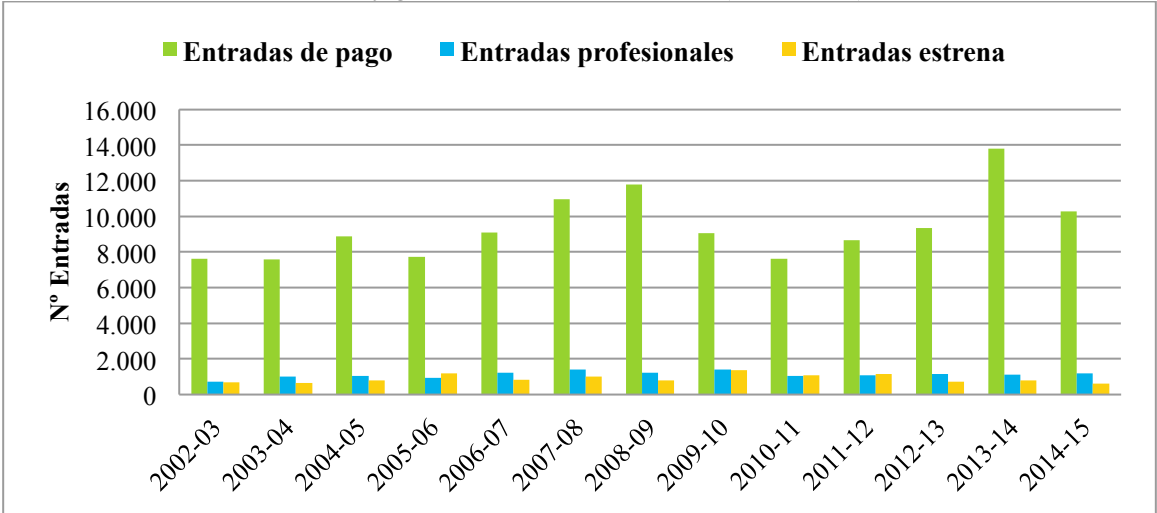


Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Los altibajos también caracterizan la evolución de la venta de entradas entre 2002 y 2015 (Gráfico 17). Lo que sí se mantiene casi inalterada es la proporción entre entradas de pago, entradas profesionales y las entradas especiales de estrenos, siendo las dos últimas por lo

general gratuitas. Las invitaciones tienen un impacto en la recaudación total pero son importantes de cara a la crítica en los medios de comunicación (que también ayudan a atraer espectadores de pago). Se trata de una estrategia de comunicación y marketing indirecta practicada por todos los teatros en general y una cortesía profesional que agrega prestigio a la sala ante la comunidad escénica profesional.

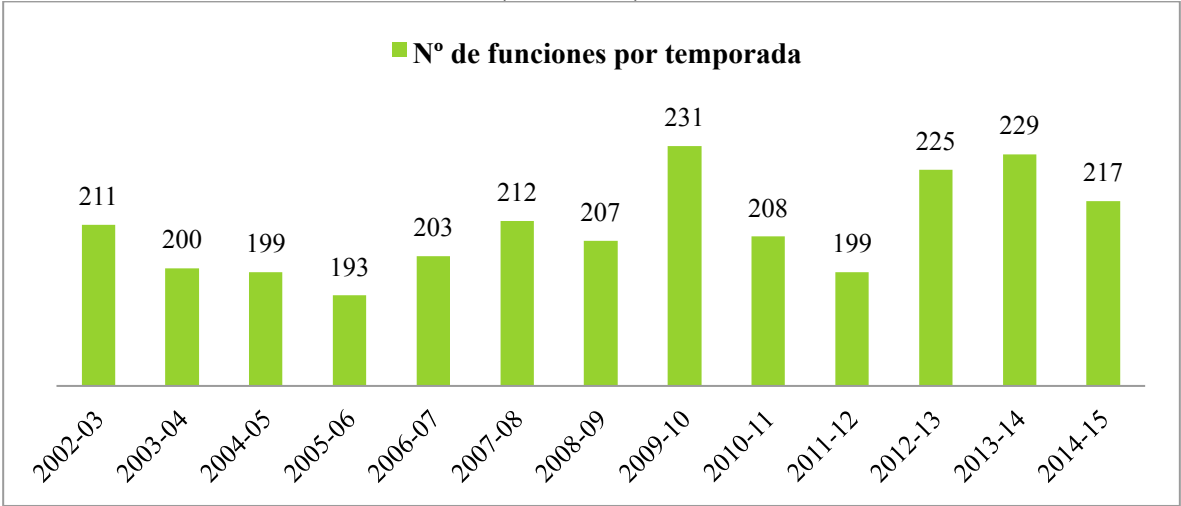
Gráfico 17. Entradas vendidas y gratuitas en la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCa (2002 a 2015).

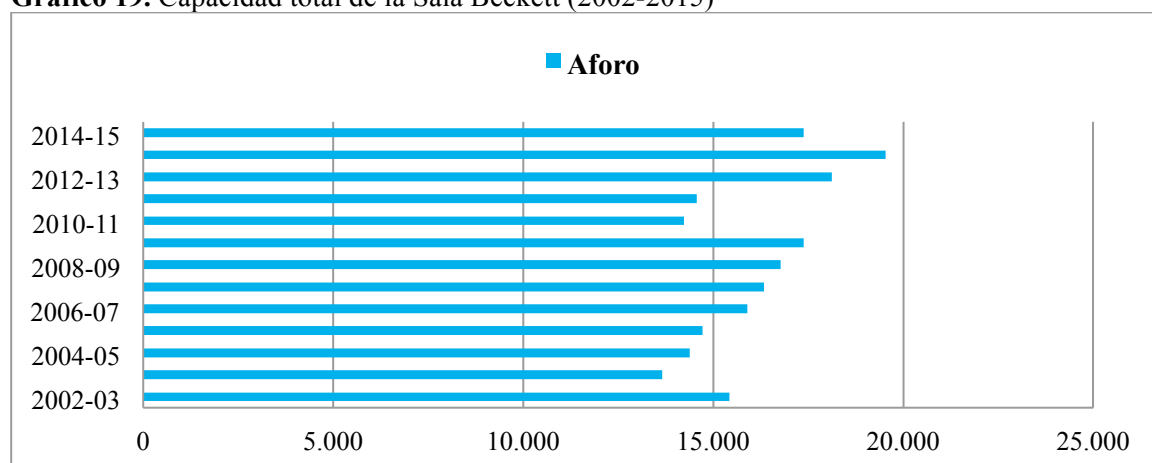
Respecto al número de representaciones por temporada, este varía año a año alrededor de la doble centena (véase Gráfico 18). Se da una bajada más pronunciada en los periodos 2005-06 y 2011-12, una evidencia que se reitera en algunos gráficos anteriores. En relación al aforo, o la capacidad total de la sala, la progresión creciente se interrumpe en épocas de crisis, se reduce y vuela a ascender para luego decaer en último año (véase Gráfico 19).

Gráfico 18. Funciones en la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCa (2002 a 2015).

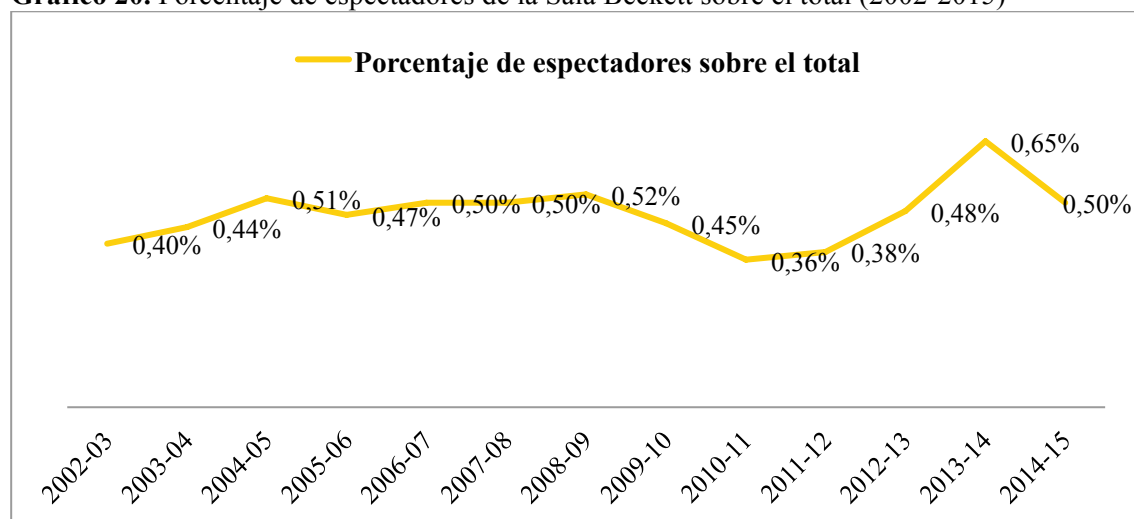
Gráfico 19. Capacidad total de la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Como también se señaló en el capítulo anterior en relación a las salas alternativas, los valores absolutos no siempre representan de forma fidedigna o verosímil la realidad y no permiten hacer comparaciones más precisas. En este aspecto, los próximos cuadros presentan promedios por temporada, así como el peso de la Sala Beckett (en número de espectadores) en el conjunto de las salas exhibición de teatro de ADETCA. Así, en el Gráfico 20 se observa el peso relativo de la sala y se esgrime que éste se sitúa alrededor del 0,5% del total de espectadores de la muestra, esto es, un medio por ciento. En la temporada 2010-11, la cifra desciende a un 0,36% para luego casi doblarla tres años después en la temporadas 2013-14.

Gráfico 20. Porcentaje de espectadores de la Sala Beckett sobre el total (2002-2015)

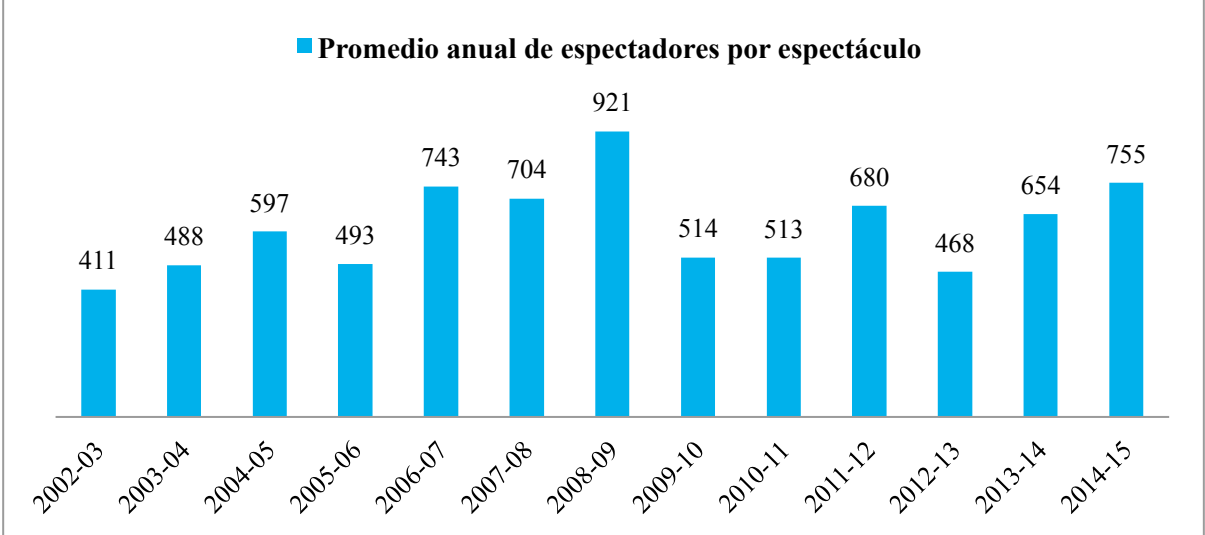


Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Otro indicador que relaciona la oferta y la demanda teatral es la media entre el total de espectadores dividido por el número de espectáculos en cada temporada (Gráfico 21). Como se

puede vislumbrar, la evolución también ha tenido años más álgidos que otros, sin presentar una distribución uniforme, oscilando en un horquilla entre 400 y más de 900 espectadores por espectáculo.

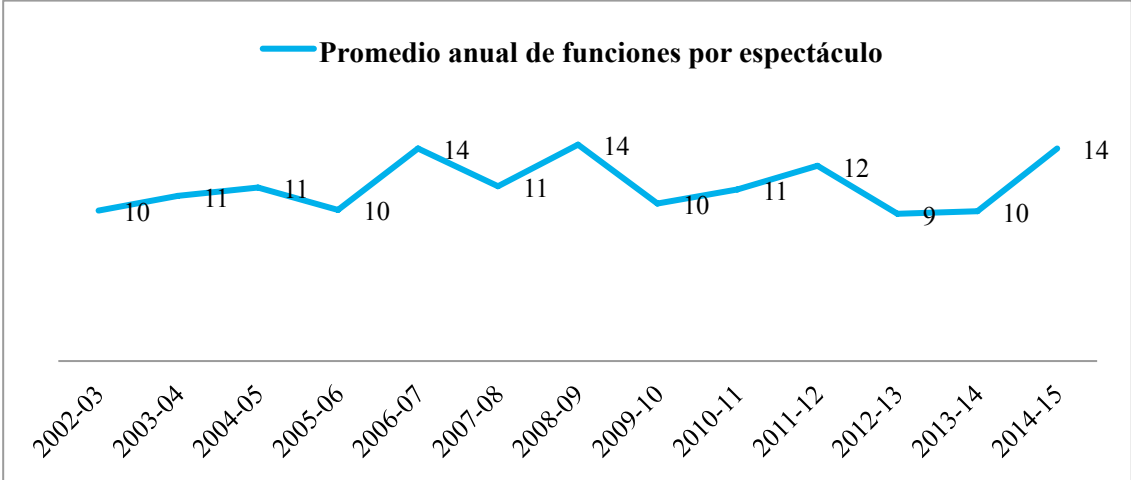
Gráfico 21. Media de espectadores por espectáculo en la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Asimismo, la media anual de funciones por cada espectáculo también dibuja una línea oscilante, pero cuyos contrastes son menos acentuados (véase Gráfico 22). Por lo general se realizan entre 9 y 14 representaciones de cada espectáculo, lo que supondría entre tres y cinco semanas, en función de los días de exhibición. De este dato también se desprende un alto nivel de rotación en la cartelera, coherente con una programación que no acostumbra llenar la sala cada noche en un teatro que solo dispone de una espacio de exhibición escénica.

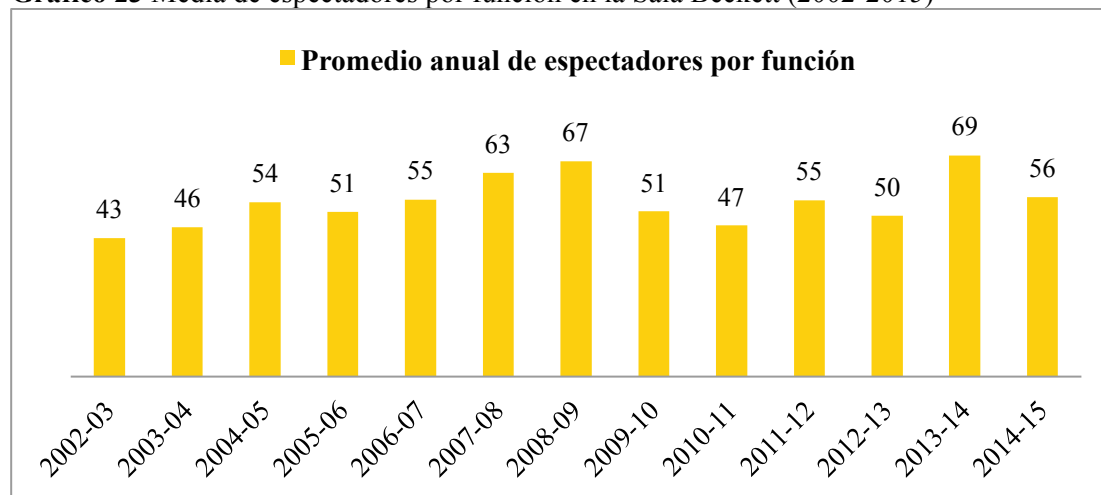
Gráfico 22. Media de funciones por espectáculo en la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Por lo que hace al número promedio de espectadores por función, hay crecimientos y bajadas a lo largo de las trece temporadas analizadas, manteniéndose el valor entre los 40 y los 70 espectadores por representación (véase Gráfico 23). Dichas cifras afianzan el carácter minoritario y de proximidad de las experiencias culturales ofrecidas por esta sala alternativa.

Gráfico 23 Media de espectadores por función en la Sala Beckett (2002-2015)



Fuente: Elaboración propia a partir de los Informes de ADETCA (2002 a 2015).

Sobre proyectos y resultados de la Sala Beckett/OID

Como ya se mencionó anteriormente, en el año 2002 la Sala Beckett añade a su nombre el título de Obrador Internacional de Dramaturgia (OID). No se trata de un cambio solamente simbólico sino una redefinición del proyecto y de su misión de fomento de la creación teatral contemporánea y textual. El Obrador remite a la idea de un taller, una cocina, una fábrica que genera materia viva. De esta forma se vinculan una serie de actividades, muchas de carácter pedagógico y formativo, pero también de asesoramiento y promoción de autores ya establecidos o profesionales.

El OID ofrece de forma regular diferentes cursos y talleres de dramaturgia, escritura, actuación, traducción, divulgación y teoría teatral para un público amplio. Es también un fuente de ingresos propios para la sala, pero sobretudo un forma de mantener contacto con la sociedad, de enseñar y aprender, de generar espacios de sinergia e intercambio alrededor del hecho teatral. La expresión más lúdica es el llamado *Obrador d'Estiu* que se realiza a meados de julio, en pleno verano barcelonés y buscar reunir un elenco de profesionales de la escena catalana e internacional durante una semana de intensas actividades. De estos encuentros

surgen nuevos proyectos, colaboraciones y retroalimentación crítica para la propia sala sobre su papel en el ecosistema teatral y en la ciudad.

Asimismo, el OID opera como consultor y amparador, ofreciendo desde cursos de oratoria para empresas a tutorías dramatúrgicas para jóvenes autores o compañías en la gestación de sus espectáculos. Desconozco hasta qué punto tienen éxito dicha cartera de servicios del Obrador en tiempos de crisis, pero la existencia de los mismos es positiva pues abre el proyecto a nuevos inputs y outputs externos. Siguiendo el mismo intuio, se ha intentado crear un *Obrador de Filosofia*, dedicado a la reflexión crítica contemporánea y su relación con el teatro, mas el proyecto se encuentra en una fase aun embrionaria.

A nivel más amplio, hay algunas iniciativas que merecen mención puesto que se relacionan con el teatro hecho por jóvenes y apoyado por la sala. En primer lugar la convocatoria anual de un laboratorio de creación llamado *Els Malnascuts*, un compañía de jóvenes que trabaja a lo largo de una temporada en proyecto escénico altamente experimental que luego se estrena en el teatro. Es una manera de apoyar a los nuevos profesionales y la creación escénica más arriesgada e incipiente.

Otro de los proyectos destacables es el programa En Residència⁶⁷, que plantea la realización de un proyecto artístico de estudiantes de secundaria de centros públicos de Barcelona mediados por artistas profesionales. Fruto de una colaboración entre el ICUB y el Consorci d'Educació de Barcelona, desde 2009 se llevan a cabo anualmente estos experimentos que envuelven diferentes expresiones artísticas: teatro, danza, artes plásticas, etc. La sala Beckett ha participado en los últimos cuatro años proponiendo artistas e intermediando la actividad en conjunto con el instituto educativo correspondiente. Para el teatro, la iniciativa ha sido un éxito y se erige como un *“espai clau a la ciutat per articular el lligam entre l'art contemporani i els adolescents, generant noves formes i contextos de creació”*. Desde la temporada 2011-12 la Sala Beckett ha colaborado con diferentes centros de enseñanza públicos de la ciudad en el marco del programa y esta temporada actual contaba con la coordinación artística de Gerard Guix y Montse Rodríguez en el Instituto Moisès Broggi⁶⁸. Este es quizás el proyecto de barniz más social y educativo de la Sala Beckett. Pese a no ser el eje de su misión, el resultado exitoso de dicha iniciativa demuestra al menos dos cosas. La

⁶⁷ Más información acerca del Programa En Residència: <http://enresidencia.org/ca>

⁶⁸ Para la edición de esta temporada, se realizó un blog que registra la evolución de la actividad y sus resultados: <http://blocsenresidencia.bcn.cat/moisesebroggi1516/>

primera, que no es incompatible tener un proyecto artístico de excelencia y compaginarlo con iniciativas más sociales o societarias, de hecho, es una gran fuente de aprendizaje e inspiración mutua; la segunda, que si se realiza una actividad como esa por temporada, se pueden realizar más, ser ambiciosos en el afán de establecer vínculos con el entorno educativo y joven, y entablar residencias con otros institutos también. Asimismo, cabe preguntarse si el programa en cuestión no debería tener un carácter más longitudinal y permanente en el tiempo, como una colaboración estable entre el teatro alternativo y las escuelas, como política cultural-educativa de ciudad. Me parece un ejemplo nítido de la capacidad de creación de valor público de la Sala Beckett.

Otro de los proyectos más recientes llevados a cabo por la Sala Beckett-OID es *Fabulamundi. Playwriting Europe*⁶⁹, una cooperación internacional entre teatros, festivales y organizaciones de Alemania, España, Italia, Rumania y Francia que tiene por objetivo fomentar la dramaturgia contemporánea y los intercambios culturales entre estos países. El proyecto se estructura en base a residencias artísticas, la traducción, producción de espectáculos y representaciones de los textos de los autores participantes. Uno de las preocupaciones centrales es el fomento y el desarrollo de públicos a partir las acciones arriba comentadas. Por medio del canje de información, de experiencias e instrumentos se visa visibilizar el trabajo de creadores contemporáneos fuera de sus países y elaborar un catálogo de obras online que propulse la circulación de piezas. Empezó en mayo de 2015 y finalizará en noviembre de 2016, contando con el apoyo del programa *Creative Europe*⁷⁰ y congregando las siguientes organizaciones lideradas por PAV⁷¹ (Roma): *Interkulturelle Theaterzentrum Itz e.V.*⁷² (Berlín) i *Theater an der Parkaue*⁷³ (Berlín), *Mousson d'été*⁷⁴ (Pont-à-Mousson) i *Théâtre Ouvert*⁷⁵ (París), *Teatro i*⁷⁶ (Milán), *Area06/Festival Short Theatre*⁷⁷ (Roma), *Teatrul National Târgu-Mures*⁷⁸ y *Teatrul Odeon*⁷⁹ (Bucarest) y, por supuesto, la *Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramatúrgia* (Barcelona).

⁶⁹ <http://www.fabulamundi.eu/en/>

⁷⁰ <https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/>

⁷¹ <http://www.pav-it.eu>

⁷² <http://home.itzberlin.de/wp/>

⁷³ <http://www.parkaue.de>

⁷⁴ <http://www.meec.org>

⁷⁵ <http://www.theatre-ouvert.com>

⁷⁶ <http://teatroi.org/it/>

⁷⁷ <http://www.iyme.eu/posts/short-theatre-festival>

⁷⁸ <http://www.teatrnational.ro>

⁷⁹ <http://www.teatrul-odeon.ro/acasa.html>

Finalmente, es necesario mencionar uno de los proyectos más longevos de la Sala Beckett que nace concomitantemente a la sala misma, la revista (*Pausa*). *Quadern de Teatre Contemporani*, una publicación relacionada a la actualidad teatral que utiliza la reflexión y el ensayo como vehículos de expresión principal. la revista nace en 1989 pero en 1995 se deja de publicar por una década, hasta ser recuperada en 2005 con un consejo de redacción renovado. En consonancia con los cambios y el paso del tiempo, en 2013, la revista deja de publicarse en papel y pasa al formato exclusivamente digital, inaugurando en 2016 una nueva y versátil página web⁸⁰.

SB/OID: Repercusión mediática y comunicación digital

Para afinar el análisis del valor público de la Sala Beckett, he decidido investigar también acerca de la presencia del teatro en los medios de comunicación, como un indicador de su relevancia social y cultural. Para acotar, he elegido los últimos tres años como periodo temporal, esto es, del 2014 a la actualidad (junio de 2016). Me he centrado en la prensa escrita (periódicos) puesto que es la de más fácil acceso a sus contenidos (vía digital) y la que habitualmente dedica más atención al entorno teatral. Los medios de comunicación seleccionados fueron cuatro: El País, La Vanguardia, El Periódico de Catalunya y el ARA. Los tres primeros son los más leídos de Catalunya y el último es el único que se publica exclusivamente en lengua catalana. El primer filtro fue una búsqueda genérica en las hemerotecas online de dichos vehículos de comunicación a partir del mote “Sala Beckett”. Los artículos seleccionados se refieren por tanto, a la sala, a sus espectáculos o a temas afines que mencionan el teatro en cuestión. Siguiendo estos criterios, he confeccionado una pequeña muestra de artículos (véase Tabla 12) que analizaré cuantitativa y cualitativamente a continuación de forma sucinta.

Tabla 12. Muestra de artículos de prensa (2014-2016)

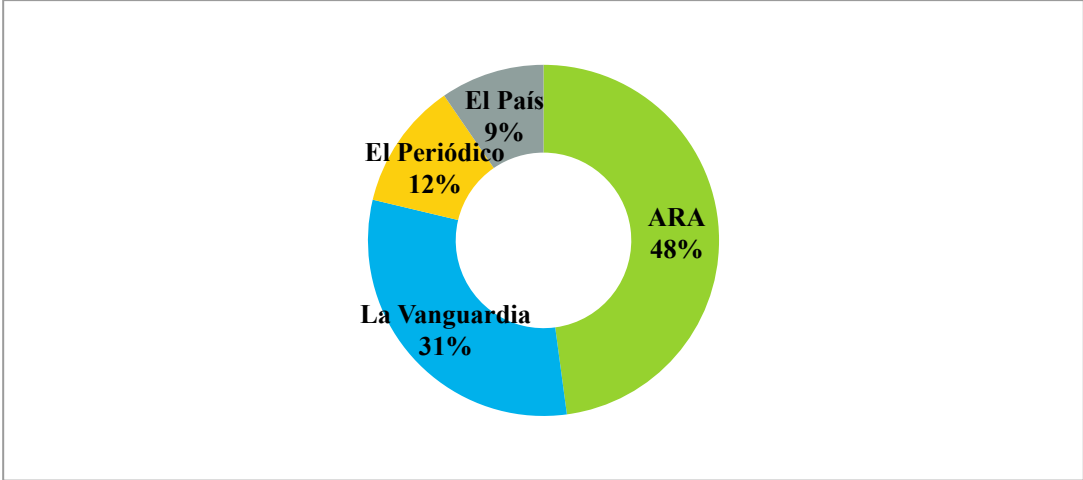
<i>Medios</i>	2014	2015	2016	TOTAL
ARA	18	18	9	45
Vanguardia	8	11	10	29
El Periódico	4	4	3	11
El País	2	4	3	9
TOTAL	32	37	25	94

Fuente: Elaboración propia.

⁸⁰ <http://www.revistapausa.cat>

De entrada, cabe mencionar la disparidad entre los cuatro medios en el número de artículos encontrados en sus respectivos buscadores. Por un lado, El País y El Periódico, periódicos que publicaron entre dos y cuatro artículos anuales sobre la Sala Beckett. Por otro lado, La Vanguardia y el Ara, que al contrario, dedicaron más de una docena de artículos al teatro alternativo cada año. En el conjunto del período, estos dos últimos medios concentraron casi el 80% de las noticias en la muestra (véase Gráfico 24).

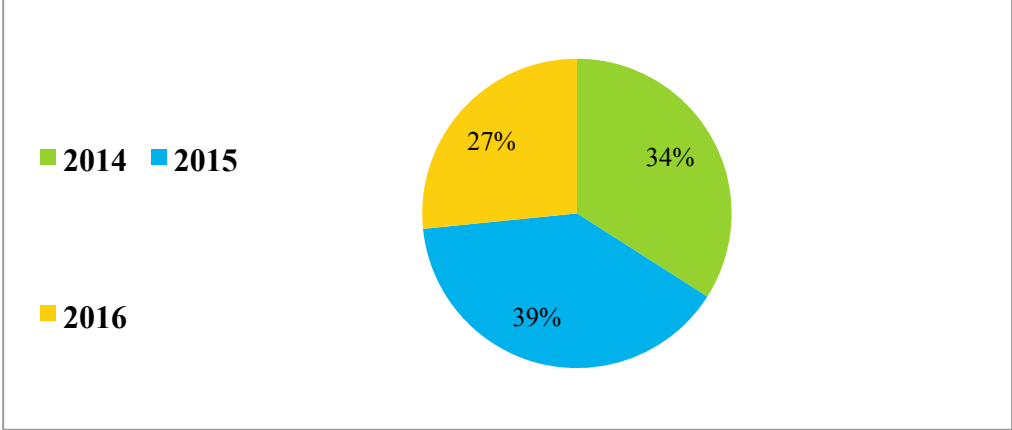
Gráfico 24. Repercusión mediática de la Sala Beckett (2014-2016), por periódicos.



Fuente: Elaboración propia.

En general no se aprecia, una diferencia año a año, sino que ha habido una distribución equilibrada entre los tres años analizados del número total de artículos. (véase Gráfico 25). Aun y así, cabe mencionar que el año corriente solo está en la mitad, con lo cual, proporcionalmente ha recibido más atención mediática, sobretodo debido al traslado de la Sala Beckett a su nuevo local en Poblenou.

Gráfico 25. Repercusión mediática de la Sala Beckett (2014-2016), artículos por año



Fuente: Elaboración propia.

Uno de los principales cambios vivenciados en el siglo XXI ha sido la aceleración del fenómeno digital y su expansión a otro estadio de presencia y potencia en nuestro día-a-día. En el ámbito de las comunicaciones, ha revolucionado en pocos años nuestra manera de relacionarnos unos entre otros y eso ha afectado también a las empresas e instituciones. Hoy por hoy, no se puede diseñar una estrategia de marketing cultural sin considerar las redes sociales, notablemente Facebook y Twitter, las más populares mundialmente. En el caso específico del teatro, su uso supone también un nuevo canal de contacto e interacción entre creadores y espectadores, y entre la sala y sus públicos. Por ello, he decidido extraer algunos datos básicos referentes a la Sala Beckett en dichas plataformas virtuales, como se ve en la Tabla 13.

Tabla 13. La Sala Beckett en las redes sociales: un recorte.

<i>Facebook</i> (datos recogidos el 9/6/2016)	<i>Twitter</i> (datos recogidos el 9/6/2016)
‘Fanes’: 4.541 likes ‘Valoración’: 4,5/5 estrellas (8 evaluaciones) ‘Asistentes’: 2002 personas estuvieron allí	‘Seguidores’: 9.977 ‘Siguiendo’: 958 ‘Tweets’: 6000 ‘Likes’: 1230 ‘Inicio de Actividad’: desde 2011 ‘Audiovisual’: 830 fotos y videos

Fuente: Elaboración propia.

Sin duda, las redes sociales añaden un valor a la comunicación y la difusión de la actividad de la sala y permiten un contacto más constante y múltiple con sus colaboradores y públicos. No obstante, a la luz de estos datos recortados tampoco puedo afirmar que han supuesto cambio significativo en la manera de funcionar del teatro. Sus producciones siguen la línea artesanal antes descrita, simplemente ahora poseen un canal más de reverberación y retorno, lo que es sumamente positivo si se utiliza para tal fin.

Lo que sí es destacable de la estrategia comunicativa vía social media es que no es en absoluto ‘alternativa’, sino que sigue los patrones habituales de la mayoría de los usuarios de *social medias* (sean personas u organizaciones). Un relato visual narrativo constante, con muchos fotos y videos, con la publicación de varios posts al día buscando generar *engagement* con el público virtual. A simple vista, se constata este bombardeo informativo, sobretudo de imágenes acompañadas de texto y enlaces, sin perjuicio de que la calidad del mensaje sea creativa, interesante, innovadora y logre interactuar con un numero elevado de actores en la red. La Beckett también ha utilizado una cuenta en Flickr para publicitar las fotos de su nueva sede, actualizándolas mes a mes, con tal de generar una historia visual. En definitiva, es visible la presencia de la sala en las redes y un uso cada vez mayor de estos

canales para diversos fines. Igualmente, matizo que no he realizado un análisis extenso y exhaustivo de este tema y desconozco la existencia de marcos conceptuales establecidos que den cuenta de abordar el fenómeno con crítica y rigor. Se trata de una mínima aportación ante un hecho novedoso que no podía ser obviado del análisis y de una tendencia que, a mi juicio, crecerá y tendrá cada vez más relevancia en los estudios del valor público y cultural.

La Capacidad Creativa de la SB/OID

Tras exponer, describir y analizar las características principales del caso estudiado, vinculándolo con el marco teórico-práctico del Valor Público es hora de interpretar la SB/OID bajo la óptica de la Capacidad Creativa. En ese sentido, podemos enumerar los principales indicadores relacionados a la vibración artística y observar como la Sala Beckett/OID contribuye para su mejora y donde falla o podría corregir su actuación.

En primer lugar, la **excelencia artística** es una de las ‘marcas de la casa’, una evidencia constatada en la gran cantidad de críticas teatrales positivas al respecto de sus espectáculos y producciones (véase Anexo). Analizando el contenido de las noticias sobre la programación de la sala en las últimas temporadas se observa la existencia de un discurso unánime y reiterativo sobre la eximia calidad artística y el reconocimiento de un ‘patrón Beckett’ fruto de su trayectoria consolidada a lo largo de los años.

En segundo lugar, por lo que concierne a la **estimulación y compromiso de los públicos**, constituye uno de desafíos de la sala puesto que no ha habido un gran interés por conocer y comprometerse con los públicos más allá de ofrecer unos artefactos escénicos de calidad. La incorporación en 2015 de una responsable de comunicación separada de la de prensa es parte del cambio estratégico de la sala de agregar una mirada hacia los espectadores, más participativa, más dialógica, más imbricada, en definitiva, más próxima.

En tercer lugar, se ubica la **innovación y el desarrollo de y la preservación de una expresión artística**, un aspecto fundamental de la SB/OID desde sus inicios en relación a la dramaturgia textual contemporánea. Es innegable la apuesta por una teatralidad donde la palabra es el signo comunicativo primario y prioritario en una disciplina artística donde han aflorado nuevas dramaturgias contemporáneas que priorizan o crean sus artefactos escénicos haciendo hincapié en otros elementos como la imagen, la luz, el sonido, la expresión corporal

o la gestualidad. Asimismo, dentro de la textualidad contemporánea se han proporcionado las condiciones para la experimentación y el florecer de una gran variedad de estilos y obras teatrales, reconocida por la comunidad profesional, los medios de comunicación y la academia.

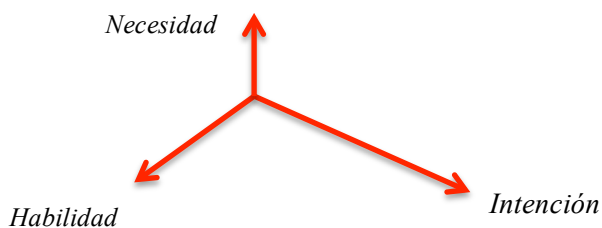
En sintonía con lo anterior, en cuarto lugar, es posible hablar de un importante **desarrollo de artistas**, con la configuración de distintas oleadas generacionales que renuevan el panorama dramático catalán. Hay diversos autores que emergieron o se formaron en el Obrador de la Sala Beckett, otros profesionales consagrados que la han utilizado como laboratorio de creación y reciclaje o compañías jóvenes que tienen oportunidad de estrenar espectáculos o co-producir con la sala. El espacio del OID ha sido de especial relevancia para el aprendizaje, la difusión y la consolidación de artistas de distintos niveles, y en diferentes momentos de sus carreras. Ahora bien, también es cierto que la proporción de hombres es aun superior a la de mujeres en las residencias artísticas, en la dirección de espectáculos y en la difusión de nuevas obras dramáticas. También es posible que haya una cierta elite profesional instalada que se aproveche del espacio y las condiciones que ofrece la Sala Beckett, dando menos espacios a creadores menos conocidos, más jóvenes y que quizá necesitarían más del apoyo y la promoción de un teatro como este. Es criterio de la dirección artística en función de su misión, visión y valores pero también en función de las desigualdades preexistentes y las dificultades enfrentadas en el sector, ponderar las prioridades más urgentes o demandadas en este contexto.

De alguna manera, el desarrollo de artistas incide en parte en la **relevancia para la comunidad**, tanto teatral como general. Para los profesionales de artes escénicas de Barcelona, la Sala Beckett es, sin duda, un referente creativo. La apertura del nuevo espacio en Poblenou puede potenciar el alcance de dicha imagen, sobretodo entre los más jóvenes, aquellos que están empezando y encuentran sumas dificultades de establecerse en el oficio teatral. La SB/OID debería fortalecer su rol de cocina de la dramaturgia catalana, apostando por la ‘cantera’ y conectándola en pie de igualdad de condiciones con la ‘vieja guardia’ del sector teatral. En lo tocante a la relevancia comunitaria en sentido amplio, hay un claro déficit que se debe suplir y que va en paralelo con el mayor compromiso con los públicos. Hacer que la creación dialogue con la ciudadanía. Sin rodeos, una mayor, más fluida y más constante comunicación con los vecinos, con las asociaciones del barrio, colegios

profesionales, universidades, ámbitos científicos, las escuelas e institutos, etc. en definitiva, una relación multilateral, franca y exogámica.

En virtud de lo anterior expuesto, es posible dibujar un modelo IAN (*Intention, Ability, Necessity*) aplicado a la Sala Beckett/OID (véase Esquema 2). El gráfico se compone de la unión de los tres vectores en función de la fuerza atribuida a lo mismos, esto es, cuanto más larga la flecha más importancia relativa y/o desarrollo se ha dedicado al vector.

Esquema 2. Modelo IAN adaptado a la Sala Beckett/OID.



Fuente: Elaboración propia a partir de Hannah, Langsted, y Larsen (2003)

Siendo así, se observa que la intención de producir artefactos escénicos de excelso valor estético es sumamente elevada en la Sala Beckett. La habilidad técnica responde a una producción artesanal que ha incorporado mejoras a lo largo del tiempo, siendo más eficaz y eficiente en sus resultados. Estos polos representarían el pulso entre el carácter alternativo de las propuestas artísticas y la precariedad laboral y estética que les puede acompañar. En el caso estudiado, se ha podido ponderar con éxito la profesionalización y la experimentación teatral. La tercera variable es la menos 'fuerte', la necesidad social a que responden (o deberían responder) las dos variables anteriores. En otras palabras, se trataría de la relación con los públicos, con la comunidad y con la sociedad en una escala demográfica *in crescendo*. La sala teatral en cuestión, por tanto, presenta un desnivel, un desequilibrio que puede ser solventado direccionando más esfuerzos a las necesidades extrínsecas que a las intenciones intrínsecas, sin menoscabar obviamente la habilidad artística que les caracteriza y ha caracterizado. Adecuar los empujes de ambos vectores y encontrar puntos de encaje, lo que supone que los artistas han de conectarse mucho más con los problemas del mundo, acercándose a otros colectivos y a sus necesidades. Escuchar más.

Dicho lo cual, pasaré enumerar los principales elementos de la capacidad creativa que circundan la realidad de una organización cultural, analizándolos desde la perspectiva de la Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramaturgia. En este ejercicio reflexivo, destacaré

aspectos constructivos que merecen una mención de buenas prácticas y deberían ser mantenidas y ampliadas en la medida de lo posible. Empero, indicaré algunos fallos o menoscabos que pueden ser trabajados y reorientados en el futuro. En algunos casos, la resultante será un abanico de nuevas preguntas e indagaciones que permanecerán en la arena pública, a la espera de nuevas incursiones investigadoras.

- **Claridad de intenciones y compromiso con el riesgo**

Sobre la *claridad de intenciones y compromiso con asumir riesgos*, la misión, la visión y los valores dan a entender de forma clara los objetivos y el compromiso de la Sala Beckett con la dramaturgia catalana contemporánea y, en cierta medida, internacional. En ese sentido, la organización ha sabido defender sus principios rectores y líneas de actuación infranqueables, innegociables, como por ejemplo, la promoción y preservación de la lengua catalana. A su juicio, tratase de un idioma que corre riesgo de supervivencia, y que debe ser mimado. No podría decir hasta qué punto es verosímil el peligro apuntado, pero en la cartelera teatral barcelonesa predominan las producciones en lengua catalana. Así la SB/OID se suma a –o lidera– un patrón ya generalizado en el ecosistema teatral de la ciudad y cuyas raíces remontan a una política cultural y lingüística determinada por parte de las administraciones públicas, como se expuso en el capítulo 4.

- **Relevancia para la comunidad**

La *relevancia para la comunidad* teatral catalana es notable, como bien confirman los expertos locales y la muestra periodística analizada. El renombre y la trayectoria de la Sala Beckett como impulsora de nuevos autores, plataforma de apoyo, escuela de jóvenes creadores, y espacio de encuentro y reciclaje de profesionales ya establecidos es indudable. La Sala Beckett es un referente para esta comunidad y hasta me arriesgaría a afirmar que tiene su reconocimiento y lugar en la comunidad teatral española y europea. Lo que no queda claro es si esta relevancia es extensible a otras esferas comunitarias más allá de las artes y de la cultura. Es decir, para los ciudadanos de Barcelona, en general, ¿la Beckett es un referente? ¿Lo quiere ser? ¿Lo debe ser? ¿Qué puede hacer para serlo? Los programas educativos son todavía tímidos e incipientes. Sin embargo, la experiencia de la colaboración con institutos de enseñanza del entorno ha demostrado el potencial (pedagógico, artístico, social, político) de dichas iniciativas. Por tanto, el teatro debería asumir que la participación ciudadana no es mala para sus objetivos y estándares artísticos, ni le convierte en un *Centro Cívico*, es decir, no se transforma en otra clase de equipamiento municipal. Lo que sí incorpora, desde su

especialidad y desde su misión, visión y principios es una mayor diversidad y capacidad de aportar valor público.

- **Excelencia en la curaduría y capacidad de innovación**

En ese aspecto, los críticos teatrales dan fe de la excelencia artística de la programación de la sala. Aunque no necesariamente se innova o se actualiza, tal vez se haya acomodado en la inercia de su propia historia y recorrido y no tenga tantos estímulos y/o recursos suficientes para emprender cambios más atrevidos. Es cierto que el propio Toni Casares reconoce una cierta pérdida de identidad y desdibujo de la línea artística, homogeneizando o banalizando la oferta y poniendo en cuestión la capacidad creativa de la curaduría. Desde una perspectiva más amplia del arte y su función social y simbólica, se podrá argumentar la necesidad de utilizar la curaduría para hacer acción afirmativa. Eso conllevaría a considerar la perspectiva de género, la diversidad cultural (Lo y Gilbert, 2002) o la justicia intergeneracional como criterios para la selección de proyectos y actividades. Otra posibilidad de innovar es experimentar nuevas formas de definir la programación misma, abriéndola a más voces, por ejemplo.

- **Competencia técnica, habilidad y artesanía**

Los procesos de creación se definen por una elevada artesanía productiva que huye de las lógicas industriales de producción cultural, donde el énfasis no está en el proceso, sino en el artefacto producido. A lo largo de su trayectoria, la sala ha experimentado mejoras en la eficiencia técnica, enfatizando la profesionalidad como condición *sine qua non* para apoyar y garantizar la dignidad laboral, salarial, artística e incluso espiritual de los que trabajan en el sector teatral. Eso ha significado y ejemplificado el paso de la sala de lo alternativo a lo institucional, esto es, la necesidad de mejorar las condiciones operativas de trabajo y funcionamiento. Una evolución muchas veces criticada por aquellos que arguyen que la esencia de lo “alternativo” reside en una cierta precariedad de medios a la cual no se debe renunciar.

- **Capacidad de involucrar a los públicos**

Más allá de una recepción inteligente y algunos talleres de escritura teatral, la Sala Beckett ha fallado estrepitosamente en considerar a los públicos como un elemento más activo de los procesos de creación y exhibición. La recepción espectacular ‘inteligente’ sigue siendo sumamente pasiva y convencional y en ese sentido, poco alternativa. Desde una óptica quizás demasiado elitista no se ha priorizado un contacto más curioso y profundo con las audiencias,

más allá del ritual escénico y de las estrategias típicas y tópicas del marketing cultural (mailing, observación en taquilla, y más recientemente, la interacción vía Facebook y Twitter). En otras palabras, conocer y explorar “*el lado oscuro de la sala*” (Jiménez, 2010) no ha sido una preeminencia ni se han dedicado grandes esfuerzos creativos al respecto hasta la presente fecha. Empero, con la crisis económica y la bajada de afluencia de públicos y (de subvenciones públicas), algunos teatros y salas de exhibición se han ocupado de recuperar el tiempo perdido e implementar innovaciones en la gestión de públicos. En el caso de la SB/OID, sigue siendo uno de los retos pendientes, sino el más grande de todos.

- **Retroalimentación crítica y compromiso con la mejora continua**

En virtud de lo que he podido observar, constatar e investigar, la Sala Beckett centra sus rendimientos de cuentas en los canales formales o directos (responde ante el patronato de la Fundació Beckett, ante el Protectorado de la Generalitat, y las demás administraciones) pero también se retroalimenta de los inputs informales o indirectos (por parte de los artistas, de los críticos, y en última instancia de los espectadores). Tampoco está claro hasta qué punto los cambios fermentados desde adentro, es decir, las mudanzas promovidas por el propio equipo gestor de la sala son capaces de desarrollarse ni de permanecer en el tiempo. El compromiso – al menos retórico- con la mejora continua es palpable, y algunas iniciativas innovadoras apuntan que en esa línea. Ahora bien, la velocidad y la intensidad de los cambios, depende de una serie de circunstancias y factores, pero en gran medida se determina por la voluntad política de los líderes del proyecto y de su legitimidad en el seno de la organización.

Entre los elementos *complementarios* de la capacidad creativa, es relevante comentar el papel de la financiación en forma de capital-riesgo (y las consecuencias de su escasez) y la participación de la Sala Beckett en diferentes telarañas, tanto como protagonista como coadyuvante.

- **Redes de apoyo**

Los dos principales entramados asociativos de los cuales la SB/OID forma parte actualmente son, por un lado, la Asociación de Empresas de Teatro de Catalunya (ADETCA) y por otro, la red municipal de Fábricas de Creación capitaneada por el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB). En la primera, está en contacto con el sector profesional escénico que agrupa la mayor parte de teatros y productoras de Catalunya. Básicamente, constituye una plataforma para articular los intereses de los distintos agentes escénicos y a la vez compartir información

y elaborar estrategias conjuntas acción de cara a las instituciones públicas o la implementación de medidas para ampliar la afluencia de espectadores. La segunda red es un programa pionero del ayuntamiento de Barcelona, que reúne espacios artísticos muy variados estableciendo un entramado cultural urbano que bascula entre la investigación de alto nivel, la proyección internacional y el retorno social de los mismos. No es tarea fácil, y la SB/OID es nueva en este barco, con lo cual queda por ver su evolución en dicha red. Lo que sí está claro, es que una nueva taxonomía administrativa no tiene efectos reales sino viene acompañada de una asignación de recursos mínimamente coherente. También se contabiliza su participación en otros foros y circuitos puntuales, no tan estables pero que implican sinergias de soporte mutuo con otras organizaciones como el Festival Grec o el proyecto europeo Fabulamundi.

- **Suficiente capital-riesgo**

La evidencia encontrada no permite afirmar gran cosa sobre la existencia de capital-riesgo disponible, lo que me induce a inferir su insuficiencia crónica. La constatación de una disminución de las aportaciones públicas se ha hecho notar en la calidad de la programación exhibida por el teatro, haciéndola menos diversa. Con ello puedo decir que los recursos para propuestas más arriesgadas han sido escasos. Asimismo, aprovecho para señalar un déficit de transparencia en la gestión financiera del teatro, puesto que no hace públicos sus presupuestos más allá de rendir sus informes a los órganos oficiales competentes. La información que sí encontré fue por medio de la página del ICUB, donde estaban disponibles para consulta los valores otorgados a en 2015 a diferentes organizaciones culturales de la ciudad. La Sala Beckett figuraba en dos partidas, una de subvenciones por convenio (transferencias corrientes, capítulo 4) de 107.800 € y otra de subvenciones por convocatoria (transferencias corrientes, capítulo 4) de 68.718,5 €. No he podido encontrar más informaciones en otras páginas institucionales. Considerando las herramientas tecnológicas a disposición, sería adecuado y conveniente que la Sala Beckett avanzara en esa dirección, incentivando a otras que hagan lo mismo y publicase una memoria anual completa de ingresos, gastos y resultados de actividades.

Recapitulando...

Para resumir los distintos aspectos analizados, me gustaría reagrupar las informaciones en un cuadro-resumen, recuperando las categorías de la Auditoría Social de Matarasso y Pilling

(1999) adaptada al caso estudiado. No se trata de detallar indicadores cuantitativos, sino expresar el valor público de la Sala Beckett/OID y su capacidad creativa en función cinco dimensiones del teatro: su arte, la(s) comunidad(es), la ciudad, sus cómplices/socios y sus estándares/gestión.

Tabla 14. “Auditoria Social Libre” de la SB/OID.

<i>SB/OID y su arte</i>	<i>SB/OID y sus socios</i>	<i>SB/OID y la ciudad</i>	<i>SB/OID y la comunidad</i>	<i>SB/OID y sus estándares</i>
<ul style="list-style-type: none"> -Reconocimiento histórico -Trayectoria consolidada -Apuesta por la dramaturgia textual contemporánea en lengua catalana -Pequeño formato y “proximidad escénica” (opción ética, estética y económica) -Impulso de residencias artísticas (compañías, autores) -Debería ampliar su espectro o concepción internacional (más allá de lo “europeo-occidental”) -Volver a definir claramente una línea artística clara y coherente 	<ul style="list-style-type: none"> -Fluida relación con las AAPPs -Rol en ADETCA -Programa europeo <i>Fabulamundi</i> -Buenas sinergias con los demás teatros (institucionales, privados y alternativos) -Cooperaciones esporádicas con entidades (<i>SGAE, Institut Ramon Llull, Institut d’Estudis Balears</i>) -Enfatizar aun más el apoyo a productoras y pequeñas y compañías emergentes a través de coproducciones y colaboraciones -Estrategia digital interactiva (<i>engagement</i> en redes sociales) 	<ul style="list-style-type: none"> -Reciente incorporación a la red de Fábricas de Creación de Barcelona -Cobertura mediática razonable -Participación en eventos culturales municipales (<i>Festival GREC, Barcelona Pensa</i>) -Podría haber un posicionamiento más claro y activo en los grandes debates públicos, tanto culturales (Planes Estratégicos), como en otros ámbitos (modelo turístico, políticas urbanísticas, etc.) -Faltaría amplificar su relación con otros sectores no culturales (científicos, profesores, abogados, médicos) 	<p>Comunidad teatral:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Servicios de asesoramiento, consultoría, traducción y divulgación dramática -Cursos y talleres del OID -Revista (Pausa.) -Crear más canales de retroalimentación entre la sala y las escuelas de teatro y los ámbitos académicos afines al arte y la cultura <p>Comunidad en general:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Más proyectos educativos y a largo plazo (<i>EnResidència</i>) -Ambición y afán de innovación social -Mayor apertura e inclusión del barrio en la sala y viceversa -Potenciar el bar como espacio de reunión e intercambio 	<ul style="list-style-type: none"> -Ha habido mejoras sustantivas en aras de una mayor profesionalidad -Caída de recursos presupuestarios y menor calidad artística -Gestión de públicos insuficiente y pendiente - Se requiere incorporar perspectivas de género e interculturalidad tanto en la gestión como en la creación -Mayor publicidad y transparencia financiera -La <i>Nueva Beckett</i> es un proyecto en papel, cabe transformarlo en realidad

Fuente: Elaboración propia a partir de Matarasso y Pilling (1999).

6.3 Desenlace: el fin es apenas un nuevo comienzo...

“En el teatro, alargamos la mano y tocamos el pasado a través de la literatura, la historia y la memoria para poder recibir y aclarar cuestiones humanas que son significativas para el presente, y que luego pasamos a las generaciones futuras. Esta es nuestra función; ésta es nuestra tarea.”
 Anne Bogart

Este capítulo ha tratado de construir un caso de estudio válido tanto para las ciencias políticas, económicas y administrativas como para los saberes culturales, artísticos y

humanísticos, a partir de una investigación igualmente interdisciplinaria y reflexiva. En resumen, la Sala Beckett es como un reflejo del ecosistema teatral barcelonés y en parte, de la política cultural catalana. Nace de la mano de una compañía teatral experimental, se establece como espacio de exhibición escénica, fue líder del movimiento de salas alternativas y desertora del mismo años después. Incorporó el Obrador a su nombre y pasó a ser la casa de los autores, impulsando una gran cantidad de dramaturgos catalanes y una prolija creación textual contemporánea. Vivió las consecuencias de la burbuja inmobiliaria en su propia piel, con una amenaza de desahucio y un largo litigio judicial que desembocó en la conquista de un nuevo espacio renovado y la posibilidad de reinventarse, crecer y refrescar su propia *raison d'être*.

En este punto se circunscribe la Nueva Sala Beckett, un proyecto ambicioso fruto de una larga epopeya y que a partir de septiembre de 2016 ya será el nuevo epicentro de la dramaturgia contemporánea en Barcelona. Es un proyecto que comporta un serie de certezas y obstáculos; de perspectivas y viejo retos; algunos cambios y muchas continuidades. Sin lugar a dudas, configura una ventana de oportunidad única para descubrir maneras diferentes, *alternativas*, de mirar, de pensar, de entender el mundo. Según el programa estratégico de refundación de la SB/OID (un documento interno elaborado por una comisión ad hoc formada por cinco expertos del ámbito teatral y de la gestión cultural), el nuevo teatro se estructurará a partir de cuatro ejes transversales y complementarios que alimentarán la programación, las actividades y la gestión del recinto. Son ellos la *creación*, la *formación*, el *intercambio*, *pensamiento y debate* y los *servicios a la autoría*. La reestructuración organizativa procura situar en el mismo nivel de relevancia a los cuatro pilares para ponerse al servicio de una sociedad más exigente y potencialmente más implicada y participativa a través de ellos. El reencuentro de una nueva personalidad artística coherente con un discurso nítido y la conexión con la comunidad en sentido amplio y su incorporación paulatina en los procesos creativos son las claves para el éxito de la Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramaturgia del futuro.

El valor cultural histórico (y por ende, público) de la sala se hizo muy visible con la nostálgica despedida que se realizó a lo largo de los últimos meses de actividad en la sede antigua en Gràcia, cuando realizaron lecturas dramatizadas de espectáculos memorables de la sala (con los mismos actores y directores de la producción original), cuya selección se hizo mediante consulta a los públicos. Uno de los grandes desafíos de la Sala Beckett es saber capitalizar todo su know-how artístico y su peso simbólico en el imaginario teatral de la

ciudad para conectar con un público más amplio y buscar situarse en un lugar distinto al que se ha puesto hasta ahora, de cierta opacidad, elitismo y distancia. En esta recolocación, las ideas y postulados del valor público y de la capacidad creativa ofrecen una serie de instrumentos y prácticas para contribuir en su renovación.

Para terminar este caso de estudio, propongo una última reflexión teórico-práctica recopilada abajo (véase Tabla 15). Son los valores de la Nueva Gestión Pública (Torrens, 2015), las 10 Es, pensadas para la sala de teatro alternativo analizada. ¿Cómo ha promovido o puede promover la eficacia, la eficiencia, la equidad, la excelencia, la educación, el emprendimiento, el esfuerzo, la ética, la estética y la estrategia la SB/OID?

Tabla 15. Las 10 Es para la Vieja/Nueva Sala Beckett/OID.

<i>Eficacia</i>	Obtener los mejores resultados, a partir de los objetivos propuestos y cumpliéndolos con flexibilidad y rigor.
<i>Eficiencia</i>	Procurar que la producción de obras con menores de costes sea por vocación y no por falta de financiación.
<i>Equidad</i>	Imprimir acciones que fomenten una igual libertad considerando las diferencias previas existentes en la sociedad.
<i>Excelencia</i>	Visar un nivel de alta calidad en todos los ámbitos que ofrece servicios o artefactos.
<i>Educación</i>	Seguir ofreciendo una buena oferta dramaturgica formativa accesible y constructiva para el propio teatro.
<i>Emprendimiento</i>	La capacidad de innovación creativa es un factor transversal al proyecto como un todo y a toda y cada una de sus partes.
<i>Esfuerzo</i>	El valor del trabajo arduo en condiciones dignas repercute en una motivación y productividad más elevadas.
<i>Ética</i>	Promover y aplicar la lógica de la justicia distributiva, tanto interna como externamente.
<i>Estética</i>	Continuar con la valorización de lo bello, generando piezas singulares.
<i>Estrategia</i>	Gestionar proactivamente el pasado, el presente y el futuro de la sala, desde un diseño cognitivo que englobe de forma equilibrada lo racional y lo emocional.

Fuente: Elaboración propia a partir de Torrens (2015).

De adalid de las alternativas a fábrica de creación, la Sala Beckett se ha caracterizado por ser una gran defensora de la financiación pública de las artes, un discurso que encuentra embates con la retórica liberal del *laissez-faire* mercantil, se enfrenta a la inercia burocrática neoliberal de reducción del gasto público y tampoco agrada a los activistas culturales de base popular que integran BCNenComú -el actual partido que gobierna la alcaldía de Barcelona- que ponen énfasis en la dimensión más antropológica y popular de las expresiones culturales. El debate

de la financiación está relacionado al valor público, no solo por una cuestión instrumental o de justificación burocrática sino por que es una cuestión de ética política, de responsabilidad y promoción del bien común.

En definitiva, el objetivo de este estudio de caso (y del TFM entero) es poner de manifiesto la constatación de un mapa teatral más complejo, maduro y plural que requiere un sinfín de transformaciones simbólicas y materiales y que por tanto, reivindica (u obliga) un replanteamiento de las políticas culturales, desde el nivel local al (inter)nacional.

7. DISCUSIONES (Y ALGUNAS REFLEXIONES)

“Theatre doesn’t change the world. I have no illusions that a play of mine will lead to mass demonstrations or the overthrow of governments. However, I do believe that if the battleground is the imagination, then the theatre is a very appropriate weapon in the armoury of resistance.”
David Greig (2008: 219)

Este séptimo capítulo, como indica su nombre se destina a ampliar el debate-diálogo establecido lo largo de todo este trabajo exploratorio. Básicamente, se estructura en torno a cuatro propósitos: retomar los principales debates teóricos y elucidar su vigencia (o no) tras el estudio de caso; en concreto las nociones del valor público y la capacidad creativa, para pensar y señalar futuras líneas de investigación; debatir el lugar y el momento de las salas teatrales alternativas su relación (o falta de) con las políticas culturales; hacer autocrítica metodológica y finalmente, reavivar algunas últimas reflexiones sobre la cultura y el teatro.

¿La Sala Beckett es una sala alternativa? Según ellos mismos, ya no. Es otra cosa. Indeterminada. Provisoriamente ha acogido la etiqueta de fábrica de creación. ¿Cuál es la diferencia real entre unas y otras? ¿Porqué el Teatre Tantarantana no está en el programa del ICUB y la Nau Ivanow sí (siendo que ambos forman parte de la RTA)? Las “nuevas salas alternativas” –Flyhard, Fènix, Atrium, Akadèmia, Porta4- surgidas tras la salida de la Sala Beckett de la COSABA (y la consiguiente disolución de la misma plataforma), seguirán (o podrán seguir) los mismos pasos que la SB? ¿La tendencia es que se incorporen a una red de redes?

¿Qué categoría (y recursos) quedan para los equipamientos que apuestan por una línea dramaturgica contemporánea no textual como el Antic Teatre o la Sala Hiroshima? ¿Y qué

decir de aquellos espacios-laboratorio no incluidos en las estadísticas oficiales pero que hacen “teatro alternativo” como el Teatro de los Sentidos o la Cia. Sargantana y tantos otros espacios anónimos, underground, marginados, fuera del radar? Son cuestiones sin respuesta clave evidente. Las elijo adrede para enlazar con la importancia cabal de las políticas públicas/culturales/teatrales. Las taxonomías deben servir para expresar la complejidad creciente del ecosistema escénico de la ciudad y la capacidad (creativa) de los gestores públicos de dar respuestas apropiadas (y presupuestos adecuados) a las distintas demandas y realidades.

El poder público tiene la posibilidad de estar en la vanguardia de la innovación ciudadana, y por tal razón me remito a las preguntas de investigación del principio (Barbieri, Partal y Merino, 2011). ¿Las salas alternativas ayudan a crear identidades colectivas y un sentido de comunidad? En parte sí, pero no lo suficiente y se aderezan a una pertenencia comunitaria, por lo general, monocultural. ¿Las salas alternativas impulsan la participación ciudadana y colectiva? Como ritual, el teatro tiene ese componente implícitamente, pero falta más empeño por parte fomentar redes más amplias de cooperación y colaboración. ¿Las salas teatrales alternativas se inmiscuyen en la construcción de política más democrática? Deberían empezar justamente, predicando con el ejemplo, empleando pequeños cambios en su microcosmos e irradiar esos valores hacia otros puntos de la urbe. ¿Las salas teatrales alternativas fomentan la creatividad y la innovación social, económica y artística? Desde luego que sí, pero queda mucho camino por trillar y se puede aprender mucho de las sinergias compartidas. ¿Las salas teatrales alternativas potencian nuevas centralidades culturales y la revitalización de sus entornos? En la medida de lo posible, pero para ello suelen depender de *partners* con más recursos, en general administraciones públicas, inscribiéndose en planes más amplios de transformación urbana (como la Nueva Beckett en Poblenu).

La cultura es el bien más esencial que tenemos y lo damos por supuesto –hasta que lo perdemos. La valoración de la cultura por la opinión pública está envuelta por una neblina, una inconsciencia social que pone en duda constantemente la financiación pública de las actividades artístico-culturales. Es imprescindible que las concepciones del valor público de la cultura sirvan de inspiración y modelo para discursos renovados y prácticas innovadoras de democracia cultural, que fomenten la participación y la entiendan como fenómeno complejo:

“Culture, in its relationship with society, is moving from a focused and hierarchical model to a diffuse and shared one. The issue of participation involves the testing of a dual hypothesis.

The first is that of radical transformation of the hierarchical model which implied a lack of power on the part of the public to decide on the content of whatever it attended. The second hypothesis speculates of the extent to which it is now possible to consider a new mode of participation overcoming such hierarchies” (Bonet y Négrier, 2015: 2).

En fin, ¿qué se hizo y qué se dejó de hacer? Esto es, cuales han sido los posibles aciertos metodológicos de esta investigación (creatividad, interdisciplinariedad, humildad) y cuales han sido los fallos y aspectos mejorables o que quedaron desatendidos. El estudio puede ser considerado novedoso en su campo ya que no se han hecho estudios extensos sobre las salas alternativas y su capacidad de generar valor público. Puede considerarse como una investigación humilde –o no pretenciosa-, en el sentido que no perseguía declarar grandes hallazgos empíricos ni ratificar hipótesis científicas de forma infalible.

Pese a inscribirse en el dominio académico de la gestión de la cultura, ha habido una estrategia intencionada por parte del investigador de nutrirse, inspirarse y aprender atravesando saberes y áreas de *expertise* diversas para la consecución de esta Tesina. Desde la historia a la ecología, de la literatura a la economía, de la ciencia política a la poesía, pasando por la filosofía, las matemáticas, la sociología y la geografía, entre otras. Las fronteras del conocimiento son cada vez más difusas y es de suma riqueza el diálogo y la permuta entre sapiencias humanas. Además, este trabajo congrega inquietudes personales y experiencias profesionales, integrándolas en la construcción misma del estudio de caso. Un trabajo honesto deontológicamente en tanto que no amaga la subjetividad intrínseca de cualquier creación y toma partido en el campo moral y ético. Empero, se guía por el imperativo de objetividad crítica exigido en cualquier análisis serio y competente.

La autocrítica es esencial para proseguir y seguir aprendiendo. He mencionado algunos puntos que considero constructivos de mi trabajo para ahora indicar mis propios errores. A nivel general-global, opino que la definición del objeto de estudio y la consecuente estrategia de investigación se han concretado demasiado tarde. La gestión de los tiempos y plazos es un aspecto francamente mejorable de cara a otros trabajos en el porvenir. Atribuyo estas faltas a una todavía poco madura y excesivamente soñadora joven intelectualidad.

El tema es interesante, aunque restricto. La elección del caso estudiado es criticable, así como el método empleado para su análisis. Podría haberse escogido a otra sala, más alternativas,

menos institucionalizada, más marginal⁸¹ o desconocida. O bien, optar por un análisis más amplio incluyendo a más salas, realizando más entrevistas (o incluso cuestionarios). Tal vez tener más voces discordantes entre sí (expertos, gestores, artistas, políticos, espectadores) o hacer una comparativa entre dos espacios similares desentrañando estrategias, destinos y valores públicos distintos.

Esta es una tesina que cuestiona determinadas etiquetas o rótulos, pero evidentemente obvia o ignora a otras. No se puede luchar en todas las trincheras, infelizmente. Con todo, no se ha renunciado a la crítica y a la responsabilidad del científico ante la sociedad ni ante el arte. Está dotada de un armazón teórico considerable y plural para las dimensiones del trabajo. Aunque quizás, a ratos, se habla de demasiadas cosas a la vez y se tergiversa el enfoque - confundiendo al lector.

Respecto a los contenidos, arguyo que ha faltado poner más énfasis en la necesidad de saber qué piensan y como actúan los “públicos” o participantes de las salas alternativas, aunque ello supondría una cantidad de trabajo y recursos que exceden los objetivos de esta tesina. Conocer a las audiencias es una tarea pendiente y sumamente compleja que incumbe, en primer plano, a los proyectos y organizaciones culturales emprender medidas en esa dirección.

El impacto negativo de los últimos años de crisis económica, políticas fiscales regresivas y ajustes presupuestarios “austericidas” han hecho mella en el sector cultural de forma inequívoca. En el ámbito escénico, los recortes en las subvenciones ha mermado la oferta, lo que se tradujo en una caída del número de espectáculos, producciones, estrenos, y a la postre han supuesto un agravio a la diversidad, la pluralidad y la calidad artística. La mencionada subida del IVA cultural, sumada a la pérdida de poder adquisitivo de las clases medias y bajas ha repercutido en la demanda. La vitalidad del sector depende también de los espectadores que han disminuido, aunque en las últimas dos temporadas muestran signos de aparente recuperación.

Por lo que hace a la SB/OID, muchas “ventanas” quedaron cerradas y pueden ser abiertas en próximas investigaciones. Por un lado, un análisis más pormenorizado de las diferentes áreas internas (Comunicación, Producción, Dirección Artística, Técnica, etc.), enfocando en la

⁸¹ Por ejemplo, no se menciona el movimiento *okupa* de Barcelona, cuyo casales ocupados son también centros *alternativos* o de contra-cultura u otros espacios de resistencia cultural y política.

relación con las compañías, las productoras y/o los medios de comunicación. o realizar un estudio comparado del impacto mediático de diferentes salas alternativas. Asimismo, se deberían investigar e incidir más enérgicamente en las intersecciones entre proyectos teatrales y las demás dimensiones del sector cultural y con otros universos de la ciudad. Enfatizar y ampliar, también desde una vertiente experimental o intuitiva, los proyectos educativos, las colaboraciones con el entorno cercano (asociaciones, vecinos, escuelas, hospitales, Centros Cívicos, colectivos, ONGs, tiendas, empresas, colegios profesionales, universidades, grupos artísticos amateurs, etc.). Acaso ese sea el real carácter alternativo hoy día. Asumir como natural la responsabilidad pública de un proyecto privado y trabajar creativamente en la generación de valor público. Y hacer presión a las administraciones públicas, los medios de comunicación y otros foros desde ese lugar, desde esa legitimidad democrática ampliada y renovada (Holden, 2006). Las salas – o fábricas, es igual como se llamen- y no solamente ellas tienen el potencial y la obligación moral de convertirse en espacios de experimentación política y artística, donde la esfera pública se haga presente y tenga un valor genuino (institucional, cultural, social, público).

Quizás, el porqué más sincero del surgimiento y resurgimiento de espacios teatrales que buscan ser alternativa a algo tiene que ver con el valor público de contestar las desigualdades sociales, culturales, políticas y económicas vigentes. El *theatrón* –del griego, sitio de contemplación- es un espejo donde se enseñan y se ensañan nuestros vicios y virtudes. Cada vez que la sociedad sucumbe ante su propia complejidad, las artes representativas responden.

8. CONCLUSIONES

“Se debería tratar el teatro como una casa que ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es realmente indispensable. Pero aun no queremos creer que lo que queda del teatro son ruinas. Por lo tanto, de alguna manera aún puede funcionar.”
Jerzy Grotowski

Primeramente, llego al final de este trabajo con la convicción todavía más firme acerca del papel de la cultura (y sus inúmeros prismas polifacéticos) para el desarrollo humano y el bienestar social y ecológico de nuestras sociedades. Sin caer en una visión demasiado naïve o utópica de que las políticas culturales son la solución mágica para todos los ingentes problemas públicos a los cuales no enfrentamos en la actualidad. Empero, con la absoluta certeza de qué la valorización de lo cultural es parte vital de algunas de las respuestas.

Una cultura adjetiva, cultural, plural, multitud de culturas en encuentro y desencuentro, dialogando colindantes. **Cultura** que es también **política**, que influye en la misma en lo simbólico y se subordina a ella en lo fáctico. Cultura que nos remite a una noción sociológica y a la vez se balancea e interactúa con otra concepción, la antropológica (Botelho, 2010). Cultura que se hace más relevante que nunca, en la guerrilla de las ideas, en la lucha por la significación, construcción y destrucción de relatos sociales, en la pugna por la creación de los imaginarios colectivos y compartidos, “*en el intento de reformular los problemas mismos, vale decir, en modificar el marco ideológico en el cual los problemas se han percibido hasta el momento*” (Žižek, 2005). Asimismo, Vich (2014), también menciona la necesidad de *desculturizar la cultura*, esto es, arrancarla de su presunta autonomía y neutralidad y canalizarla para engendrar e intervenir en el cambio social, simbolizando lo político y democratizando lo simbólico.

“Culture should be defended as a human right, as a space of critical thinking, as a right to dignity and dissent, as a space of debate of core social values, as the guardian of societies’ past- a past they sometimes risk, or would like to, forget”. (IETM, 2016)

Las artes son un exponente cardinal de los fenómenos culturales y sus valores se explicitan de distintas formas. De lo intrínseco a lo instrumental, pasando por el valor institucional, es posible describir y consensuar las capacidades de creación de valor de las artes y las culturas. Medirlas, eso sí, es un quehacer más enmarañado y discutible.

Tantos son los valores como los impactos posibles (e imposibles) de la cultura, como los estudios e investigaciones que se han hecho al respecto. La mayoría con el intuito de buscar, evidenciar o contradecir las puentes existentes entre lo cultural y lo social. En esa estela tan noble, he querido contribuir a estos fructíferos e importantes debates desde la perspectiva del Valor Público de la Cultura (o Valor Cultural). El Valor Público es una teoría y una filosofía de actuación para mejorar la gobernanza y los servicios públicos. Aplicar este enfoque de la Nueva Gestión Pública a las salas alternativas de teatro ha sido al mismo tiempo un desafío y un júbilo. Aunque también aprovecho para resaltar que el valor público puede ser creado o destruido, no siempre es positivo sino que también implica efectos negativos sino se obra con claridad y ética.

“Value and values are closely linked. Seen through the lens of public value, the ethos and values of any public organisation, service provider or profession must be judged by how

appropriate they are to the creation of value: better outcomes, services and trust. Inappropriate values may lead to the destruction of public value” (Kelly, Mulgan y Muers, 2002:4)

Las salas teatrales alternativas son un fenómeno internacional de largo recorrido y “especímenes” variopintos. En el fondo, es más un ideal, una aspiración que un modelo o fórmula prefijada. Un laboratorio de pequeñas utopías escénicas en constante dilema retórico de transformar una sociedad, asimismo cambiante, revolucionaria y conservadora a la vez.

En Barcelona, la Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramaturgia ha sido una de las representantes más destacadas de dicho movimiento, izando la bandera de un grupo de espacios que nacen como alternativa al teatro comercializado y al teatro institucionalizado... Con el tiempo, fue mutando y actualmente ha pasado a un nuevo estadio, una etapa advenida, etiqueta mediante: es fábrica, ¡y de creación! Pero su legado artístico ha dejado huellas en el ecosistema teatral barcelonés. Ha sido y es una plataforma impulsora de la dramaturgia catalana contemporánea. Ésta es parte constituyente de su Valor Público. Y es la fianza que garantiza la expansión del proyecto y su reciente traslado a una nueva y colosal sede. No obstante, la sala necesita compaginar su metamorfosis a una nueva relación con la sociedad (en sentido amplio) y con la comunidad (del entorno más cercano). Imprimir su capacidad creativa de innovación artística a otros niveles, a las demás vertientes de su organización. Menos endogamia elitista, más permeabilidad social. Este teatro tiene la oportunidad de oro de ser pionero en este campo, convirtiéndose en un paladín para otros espacios escénicos. El liderazgo histórico de la SB/OID puede y debe ser capitalizado hacia una visión más democrática de espacio cultural, más rica, más legítima y más plural. Y a la postre, *alternativa*, una vez más.

La sociedad reclama a los dramaturgos sus habilidades y talentos, ya que se percibe un clamor por la elaboración de discurso, de pensamiento crítico, de narrativas alternativas. La dramaturgia es la ciencia de construcción de fábulas comprensibles y reconocibles, hilando la infinitud de cosas-información que pululan sin orden aparente en nuestra noosfera. Crear relatos con. Conjuntamente.

9. EPÍLOGO

*“Olho em volta, certifico-me que o mundo ainda me cerca. Como o mar.
O fim da travessia. E o início.”*
Wolff Rothstein

Este último epígrafe bien podría titularse “La Tragedia del Café”. No, no me refiero a la hecatombe del modelo económico-agrícola de mi *Terra Brasilis*. Estoy hablando del estúpido e inusitado infortunio que me sucedió el jueves pasado –cuatro días antes de la entrega final de este tesina-, cuando derramé una taza del líquido negro de lleno encima de mi laptop. Por suerte, tomo mis bebidas sin azúcar, sino el estrago hubiera estado más drástico. ¡Un terrible accidente! Entré en pánico, después me puse colérico, depresivo, luego desesperado: había perdido mitad de mi trabajo, fuera el ordenador. Tras dos días de angustia y parsimonia, de intentos frustrados y contratiempos nada resolutivos, logré recuperar mis datos. Cuando ya había perdido la fe y estaba calculando el *damage containment* que tendría que aplicar, el destino me volvió a alumbrar. Por ello quiero empezar este capítulo saludando a Ouadalid, el técnico que me devolvió la esperanza, ¡*Shukram!*

Este trabajo llega a su fin con todos los *coups de théâtre* esperados e inesperados que añadieron tensión, dramatismo y adrenalina en la recta final. Como decía en el prólogo, se trata de un manuscrito redactado por una persona pero en el fondo es una obra colectiva, en tanto que su autor ha recibido el apoyo de diversas otras figuras, a las cuales me gustaría citar y homenajear en estas última líneas.

En primer lugar, quiero recordar a mi padre y madre, Fabián y Patricia, como baluartes de muchos de mis logros y conquistas, tanto personales como profesionales. Sé que suena a cliché, pero yo debo (a fondo perdido) a mis progenitores, educadores y promotores gran parte de mi carácter ético, mis valores e ideales y de mi auto-estima. No puedo concebir el adulto en que me he convertido sin vincularlo a la apuesta firme y decidida de ellos por una formación crítica, libre y de calidad. *Fora todo o resto, é claro!* También quiero hacer un guiño especial a Mariana, mi única y querida hermana, cuyo amor incondicional siempre ha sido un faro de luz y aprendizaje, incluso en los momentos más oscuros. Y así, extendiendo mi saludo “saudoso” a toda mi enorme, híbrida y “*barulhenta*” familia, sin excepciones, mando un abrazo a todos mis primos y primas, tíos y tías, abuelos y abuelas, agregados y agregadas, amigos y amigas, etcéteras y afines.

En segundo lugar, mas no por ello menos importante, quero agradecer *de coração* à Madi, *meine liebe Freundin: vielen, vielen, vielen Dank für alles!* Es mi compañera, mi consejera, mi amiga, mi amante, mi equilibrio, mi Schatzi. Me resulta sumamente difícil desglosar en palabras todas las cosas por las que me siento afortunado de estar a tu lado. En el ínterin, me has escuchado; inspirado; criticado; nutrido; compartido; animado; ayudado; apoyado; corregido; enseñado; seguido; frenado; demostrado; sorprendido; abrazado; comentado; arropado; distraído; seducido; soñado; espabilado; preterido; aguantado; calmado; divertido; sonreído; alegrado; amado... ¡y tantos otros participios más! En definitiva, me has transformado en un hombre más humilde, un politólogo más competente y una persona mejor. Y este trabajo, es una pequeña muestra de todo ello. Gracias.

En tercer lugar, quisiera mencionar a mis mentores académicos. A Anna Villarroya le quiero agradecer su inmensa dedicación, rigor, precisión y generosidad. Ha sido una tutora excelente y exigente a lo largo de esta caminata. ¡Muchísimas gracias! También haré mención a Xavier Torrens, por haberme dado la oportunidad de practicar ciertas vocaciones desconocidas y familiares al mismo tiempo. Ser profesor me ha hecho crecer, reflexionar sobre la necesidad del método y la importancia de la transmisión-recepción de conocimientos. Con lo cual, aprecio y valoro aun más la labor de mis maestros, y por ende, envío recuerdos a los docentes del Máster en Gestión Cultural (UB) que también tienen su porción de responsabilidad sobre el resultado que aquí presento. Also, many thanks to François Matarasso por haberme facilitado tan amable y prontamente un documento que no lograba encontrar en ningún lado.

Tanmateix, faré al·lusions a en Toni Casares, a tot l'equip de la Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramatúrgia i al Consell de Redacció de (Pausa.) per haver-me donat la possibilitat de mirar per una "finestreta" i analitzar més de prop un projecte tan ric i complex en les seves contradiccions i conviccions. Espero que s'impregnin de les idees del Valor Públic i la Capacitat Creativa i tinguin molt succés en les seves futures i ambicioses fites teatrals.

Para acabar, quiero lanzar un mensaje de alegría, una oda a la felicidad porque la vida es demasiado efímera y preciosa para derrocharla con preocupaciones y remordimientos. Como diría Eduardo Galeano, (2010: 71), “*de tanto estar tristes, ¿somos tristes? Estamos jodidos. Pero, ¿somos jodidos? ¿Es un destino, el bajón? O es un desafío?*” Pienso que tiene toda la razón, hay que enfrentarse los retos presentes y futuros reivindicado el derecho a la alegría, con “*coragem de ser feliz*”, como decía Augusto Boal. ¡Hasta la vista!

*El adjetivo y el nombre,
Remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
y el Ayer que es Todavía*

Antonio Machado (1968)

10. REFERENCIAS

- ADETCA (Informe de las temporadas comprendidas entre 2002 y 2015)
http://www.adetca.cat/media/docssites/31325/01_059_00034840/Resum1415_NR.pdf
- Alonso de Santos, J. A. (1989) “Principio y fin del teatro independiente”, revista *Campus*, n°31 Abril, 1989
<http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm>
- Anuario de las Artes Escénicas y Musicales INAEM (2015). Cuenta Satélite de la Cultura en España (CulturaBASE)
<http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t22/p22b&yO=culturabase&yN=&yL=0>
- Anuario SGAE 2015
<http://www.anuariosgae.com/anuario2015/home.html>
- Appadurai, A. (1996) *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Bailey, J. (2009) *Meaningful Measurement: A Review of literature about measuring artistic vibrancy*, Australia Council for the Arts. Disponible en línea:
http://www.australiacouncil.gov.au/workspace/uploads/files/research/literature_review_-_artistic_v-54e17ad081a2a.pdf
- Ballard, J. (1997) *The Independent Theatre Movement in Europe and the influence of Henrik Ibsen*. Dissertation, ULCC
- Barba, E. (1976) *Tercer Teatro*, International Theatre Information, Paris: UNESCO
- Barbieri, N. (2012) Cultura, política pública y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural, *kultur*, Vol. I, n° I, 2012
- Bauman, Z. (2003) *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bauman, Z. (2012) “Times of Interregnum”, *Ethics and Global Politics*, Vol. 5, 1 pp. 44-56
- Belfiore, E. (2006) “The social impacts of arts – myth or reality?”. En: Mirza, M. (ed) (2006) *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?*, London: Policy Exchange.
- Benhamou, F. (1997) *La economía de la cultura*, Montevideo: Trilce.
- Benedicto, S. (2009) “Mesurant l’impacte econòmic i social de la cultura”. *Metodologies, Fulls de Cultura i Comunicació*, n. 3.
Disponible en línea:
http://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxiu_gt/metod_03_impacte_economic_social_cultura.pdf
- Boal, A. (2009) *La Estética del Oprimido*, Barcelona: Alba.

- Boal, A. (1998) *Legislative Theatre*, New York: Routledge.
- Boal, A. (1984) *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Boerner, S. y Jobst, J. (2013) Enjoying theater: The role of visitor's response to the performance, *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 7:4, 391:408.
- Bogart, A. (2008) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona: Alba.
- Bonet, L. (2007) "Aproximación al análisis económico de la oferta y la demanda cultural", en: Rubio Arostégui; J. A. (coord. ed.) *Fundamentos de Ciencias Sociales aplicados a la gestión cultural (artes escénicas)*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Bonet, L. y Négrier, E. (2015) Participation in Arts & Heritage and its Policy Implications. Preliminary Reflections.
- Bonet, L.; Villarroja, A. (2008), "The performing arts sector and its interaction with government policies in Spain", C. Smithuijsen (ed.), *State on Stage. The impact of public policies on the performing arts in Europe*, Amsterdam: Boekman Foundation, p. 171-184.
- Bourdieu, P. (1978) *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- Botelho, I. (2001) *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas, São Paulo em perspectiva*, vol. 15, nº2, pp. 73-83
- Bradford, G.; Gary, M. y Wallach, G. (eds.) (2000) *The Politics of culture: policy perspectives for individuals, institutions, and communities*, New York: New Press; Washington, D.C.: The Centre for Arts and Culture.
- Brecht, B. (1972) *Política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- Brisset, D; Edgley, C. (1990) *Life as Theater: a dramaturgical sourcebook*, 2ª ed, New York: Aldine de Gruyter.
- Brown, A. S. y Novak-Leonard, J. L. (2013) Measuring intrinsic impacts of a live performance, *Cultural Trends*, 22:3-4, 223-233.
- Brown, A. S. y Ratzkin, R. (2012) "Understanding the Intrinsic Impact of Live Theatre: Patterns of Audience Feedback across 18 Theatres and 58 productions", en: Lord, C. (ed.) *Counting New Beans: Intrinsic Impact and the Value of Art*, San Francisco: Theatre Bay Area, 67-164.
- Castells, M. (2000) *The rise of the network society*, Oxford: Blackell
- Chauí, M. (2006) *Cidadania cultural: o direito à cultura*, São Paulo: Perseu Abramo.
- Chauí, M. (1995) Cultura política e política cultural, *Estudos Avançados*, 23(9), 71-84.

Chapell, M. y Knell, J. (2012) *Public Value Measurement Framework and Investing in the Arts-Towards a New Approach*, Government of Western Australia, Department of Culture and the Arts. Disponible en: <http://www.dca.wa.gov.au/research-hub/public-value/>

Cohen-Cruz, J.; Schutzman, M. (eds.) (2006) *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural policies*, New York: Routledge.

Colomer, J. (2006) *La gestió de les arts escèniques en temps difícils*, ed. Gescénic, Barcelona.

Compendium Política Cultural Catalunya, (2011) Ericarts, Generalitat de Catalunya. <http://bd.ub.edu/grups/ccd/informe-sobre-la-politica-cultural-de-catalunya-seguint-la-metodologia-del-compendium-cultural>

Consejo de Europa/ERICarts, "Compendio de Políticas y Tendencias Culturales en Europa, 17ª edición, 2015 Disponible en: [http:// www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net)

Crane, D. et al (2000) *Globalization, media and culture*, New York: Routledge.

DeCultura. Dades Culturals de la Generalitat de Catalunya (analizados los años 2009-2015) http://dadesculturals.gencat.cat/ca/fulls_decultura/

Duvignaud, J. (1966) *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, México: Fondo de Cultura Económica

Filipetti, S. (ed.) (2009) *Le goût du théâtre*, Mercure de France

Florida, R. (2002) *The rise of the creative class*, New York: Basic Books.

Fo, D; Rame, F. (org.) *Manual mínimo do ator*, São Paulo: Senac.

Freire, P. (1992) *La educación en la ciudad*, Barcelona: Siglo XXI

Fukelman, M. (2015) El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 160-171 http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_14.pdf

Galeano, E. (2010) *Ser como ellos y otros artículos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

García-Canclini, N. (1983) Las políticas culturales en América Latina, *CHASQUI Revista Latinoamericana de Comunicación*, N° 7 Julio-Septiembre de 1983

Greig, D. (2008) ‘*Rough Theatre*’. *Cool Britannia: British Political Drama in the 1990s*. Ed. Rebecca D’Monte and Graham Saunders. Basingstoke, UK: Palgrave. 2008, pp.208-221.

Grimson, A. (2011) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Grotowski, J. *Respuesta a Stanislavski*. Dossier: Grotowski, *Estudis Escènics*, p. 327-337 (en línea):

<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253349/340115>

Hannah, K. Langsted, J. y Larsen, C. R. (2003) *Evaluation of Artistic Quality in the Performing Arts*, Aarhus University. Disponible en: <http://projekter.au.dk/en/grdummy/present/>

Harvie, J. *Theatre & the City* (2009), Foreword by Tim Etchells, London: Palgrave Macmillan

Heilbrun, J. y Gray, C. M. (2001) *The Economics of Art and Culture*, Cambridge University Press.

Hewison, R. (2012) The benefits of the valuing of culture debate, 2003-2011, *Cultural Trends*, 21:3, 209-210.

Holden, J. (2008) *The Ecology of Culture*, London: AHCR <http://www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/the-ecology-of-culture/>

Holden, J. (2008) *Democratic culture: opening the arts to everyone*, London: Demos, (en línea): http://www.demos.co.uk/files/Democratic_Culture.pdf?1240939425

Holden, J. (2006) *Cultural value and the crisis of legitimacy*, London: Demos, (en línea): <http://www.demos.co.uk/files/Culturalvaluweb.pdf>

Holden, J. (2004) *Capturing Cultural Value: How culture has become a tool of government policy*, London: Demos, (en línea): <http://www.demos.co.uk/files/CapturingCulturalValue.pdf>

Hopenhayn, M. (2001) “Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura”. En: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: CLACSO.

ICEC. Generalitat de Catalunya:

http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/icec/serveis/subvencions/arts_esceniques/

IETM Report (2016) *Valuing the Arts*, disponible en: <http://www.ietm.org>

Jiménez, L. (2010) *El reto de llenar la sala. Un enfoque desde la experiencia*, Observatorio de Comunicación, Cultura y Artes, México, 2010.

Kelly G., Mulgan, G. y Muers, S. (2002) *Creating Public Value: An analytical framework for public service reform*, Strategy Unit UK Cabinet Office; disponible a : http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20100416132449/http://www.cabinetoffice.gov.uk/media/cabinetoffice/strategy/assets/public_value2.pdf (consultado el 27 de marzo 2016)

Klamer, A. (2004) “Social, cultural and economic values of cultural goods”. En: Rao, V. y Walton, R. (ed.) (2004) *Cultural and Public Action*, Stanford University Press. Disponible en:

<http://www.klamer.nl/index.php/subjects/art-culture/179-social-cultural-and-economic-values-of-cultural-goods-formerly-titled-cultural-goods-are-good-for-more-than-their-economic-value-cultural-economics-japanese-association-for-cultural-economics-3-3-17->

Klamer, A. (ed.) (1996) *The Value of Culture: on the relationship between economics and art*, Amsterdam University Press.

Kliksberg, B. (2006) *Más ética, más desarrollo*, Madrid: INAP.

Knell, J. y Taylor, M. (2011) *Arts Funding, Austerity and the Big Society*, Royal Society of Arts (RSA). Disponible en:

https://www.thersa.org/globalassets/pdfs/blogs/rsa-pamphlets-arts_funding_austerity_bigsociety.pdf

Landry, C. (2008) *The creative city : a toolkit for urban innovators* , London: Earthscan.,

Landry, C.; Bianchini, F.; Maguire, M. y Worpole, K. (1993) *The social impact of the arts. A discussion document*, Stroud: Comedia.

Lehmann, H. (2006) *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge

Lewis, T. (2012) “*The Relationship Between Evaluation Tools and Public Value in Ohio*”. Master Thesis of the Graduate Program in Arts Policy and Administration of The Ohio State University, Advisor: Dr. Margaret J. Wyszomirski. Disponible en:

https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1337718070/inline

Lingayah, S.; McGillivray, A.; Raynard, P. (1999) *Creative accounting: beyond the bottom line*, Stroud: New Economics Foundation, Comedia.

Lima, L.; Ortellado, P. (2013) Da compra de Produtos e Serviços Culturais ao Direito de Produzir Cultura: Análise de um Paradigma Emergente, *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 56, nº2, pp. 351 a 382

Lo, J.; Gilbert, H. (2002) Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis, *TDR, Vol. 46, nº 3, 2002, p. 31-53*

Machado, A. (1968) *Los complementarios*, Buenos Aires: Losada

Mamet, D. (2011) *Manifiesto*, Barcelona: Seix Barral.

MAPSI (2016) *Managing Art Projects with Societal Impact*. Lifelong Learning Project EU.

Matarasso, F. y Landry, C. (1999) *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*, [Strasbourg]: Council of Europe Publishing.

Matarasso, F. y Pilling, A. (1999) *The Belgrade Theatre. A first social audit 1998-99*, (estudio financiado por Arts Council of England), Stroud: Comedia.

Matarasso, F. (1997) *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, London: Comedia.

Menger, P. (2010) *Cultural policies in Europe: from a state to a city-centered perspective on cultural generativity*, Tokio: National Graduate Institute for Policy Studies

McGuigan, J. (2004) , *Rethinking cultural policy*, Maidenhead: Open University.

Miller, T. y Yúdice, G. (2004) *Política cultural*, Barcelona: Gedisa.

Miralles, A. (1999) “*Aproximación al teatro alternativo*”, Conferencia de Alberto Miralles, 1 de diciembre de 1999.

<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145599/248633>

Miralles, A. (1973) *nuevos rumbos del teatro*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona: Salvat.

Moore, M. (1998) *Gestión estratégica y creación de valor en el sector público*, Barcelona: Paidós.

Nun, J. (2014) “El sentido común y la construcción discursiva de lo social”. En: Grimson, A. (comp.) (2014) *Culturas políticas y políticas culturales*, Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.

Nussbaumer, G. (org.) (2007) *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*, Salvador: Edufba.

Observatorio de Datos Culturales del ICUB (analizados los años 2010-2015)

<http://barcelonadadescultura.bcn.cat>

Oficina de Difusió Artística (ODA), Diputació de Barcelona

<http://www.diba.cat/web/oda/default>

Ordine, N. (2013) *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona: Acantilado.

Orozco, L. (2007) *Teatro y Política en Barcelona: 1980-2000*. Serie Debate, nº 12. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Osborne y Plastrik (2003) *Herramientas para transformar el gobierno*, Barcelona: Paidós.

Pascual, I. (1997) Teatro Alternativo: un intento de panorámica, *El teatro: Género y espectáculo*. Nº 601-602, Enero/Febrero 97.

http://insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20601-602.htm

Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.

Pérez de Olaguer, G. (2004) Reportatge: *Sales Alternatives: necessàries i deficitàries*, B-MM, nº 63, Hivern-Primavera, 2004

http://www.publicacions.bcn.es/b_mm/bmm63/84.pdf

- Perinelli, R. (2014) Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables. *Cuaderno 50, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2014), pp. 81-90*
<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n50/n50a09.pdf>
- Pessoa, F. (1980) *O Eu profundo e os outros Eus: seleção poética*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Piketty, M. (2014) *Capital in the Twenty-First Century*, Harvard: Belknap.
- Piscator, E. (2001) *El teatro político y otros materiales*, Hondarribia: Hiru.
- Pla Estratègic de la Cultura: nous accents* (2006). Ajuntament de Barcelona:
<http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/castella/index.html>
- Radbourne, J. et al (2013) “Knowing and Measuring the Audience Experience”. En: Radbourne et al (ed.) *The Audience Experience: A critical analysis of audiences in the performing arts*, Bristol, UK and Chicago: Intellect, 1-13.
- Ragué Arias, M. J. (1996) *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.
- Reason, M. (2013) “The Longer Experience: Theatre for Young Audiences and Enhancing Engagement”. En: Radbourne et al (ed.) *The Audience Experience: A critical analysis of audiences in the performing arts*, Bristol, UK and Chicago: Intellect, 1-13.
- Reeves, M. (2002) *Measuring the economic and social impact of the arts: a review*, London, Arts Council of England
- Ridout, N. (2009) *Theatre & Ethics*, New York: Palgrave Macmillan.
- Rius-Ulldemolins, J. et al. (2015) Urban Development and Cultural Policy “White Elephants”: Barcelona and Valencia, *European Planning Studies, 2015*. Disponible en:
<http://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E150218.pdf>
- Rius, J. y Sánchez-Belando, M. V. (2015) Modelo Barcelona y política cultural: usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local, *EURE, vol. 41, n° 122, enero 2015, pp. 103-123*
- Rius Ulldemolins, J., Rodríguez Morató, A. y Martínez Illa, S. (2012) El sistema de la política cultural en Cataluña: Un proceso inacabado de articulación y racionalización. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, 11(3), 173-204*. En
<http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1023>
- Rodríguez Morató, A. R. (2008) *La sociedad de la cultura*, Barcelona: Ariel.
- Rosa Lériida, J. (2015) *Las salas alternativas de teatro en Sevilla*, Trabajo Final de Grado (TFG) de Periodismo, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla. Tutora: Dra. Pilar Bellido Navarro. Disponible en:
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/29479/TFGlasalasalalternativasdelarosalerida.pdf?sequence=1>

Rothstein, P. (2014) “Política cultural: Las fábricas de creación de Barcelona. ¿Una iniciativa cultural incipiente y elitista o una política pública innovadora con afán de transformación social?”. Treballs Finals de Grau (TFG) de Ciència Política i de l'Administració, Facultat de Dret, Universitat de Barcelona, Curs 2013-2014, Tutor: Dr. Xavier Torrens. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/65335>

Rothstein, W. (2013) *A trajetória dos corpos*, São Paulo: Dracaena

Rubio Arostegui, A. y Rius-Ulldemolins, J. (2015) “Cultura y políticas públicas después del diluvio: las ciencias sociales y la refundación de la política cultural”, *Política y Sociedad*, Vol. 52, Núm. 1 (2015): 27-52

Sánchez, J. A. (ed.) (1999) *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal.

Sassen, S. (2012) Culture and its many spaces. Foreword. En: Anheier, H. K. y Isar, Y. R. (eds.) (2012) *Cultures and Globalization, Series 6: Cities, Cultural Policy and Governance*, London: SAGE.

Spinella, S. (2013) El mapa teatral porteño. *Territorio Teatral*, 9, 5.
http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_05.html

Stanley, D. (2006) Introduction: The Social Effects of Culture, *Canadian Journal of Communication*, Vol. 31, N°1, 2006.

Stuart Mill, J. (1970) (2009) *Sobre la libertad*, Prólogo de Isaiah Berlin, Madrid: Alianza.

Subirats, J.; Fina, X. et al (2008) *El retorn social de les polítiques culturals*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat (en línea):
http://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxius_gt/estudi_11_c.pdf

Teixeira Coelho (2012) *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*, 2ª ed., Sao Paulo: Iluminuras.

Throsby, D. (2001) *Economía y Cultura*, Cambridge University Press.

Throsby, D. (2002) “Cultural capital and sustainability concepts in the economics of cultural heritage”. En: de la Torre, M. (ed) (2002) *Assessing the Values of Cultural Heritage*, Los Angeles: Getty Conservation Institute.

Throsby, C. D.; G. A. Withers (1979) *The Economics of the Performing Arts*. New York: St. Martin's.

Torrens, X. (2015) “Gestión pública estratégica”. En: Caminal, M. ; Torrens, X. *Manual de Ciencia Política*, Madrid: Tecnos

Urfalino, P. (1996) *L'Invention de la politique culturelle*, Paris: La Documentation française

Williams, R. (1984) *Culture*,

Vich, V. (2014) *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Villares, R. y Bahamonde, A. (2001) *El mundo contemporáneo: siglos XIX y XX*, Madrid: Taurus.

Yúdice, G. (2004) *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Žižek, S. (2005) “Some Politically incorrect Reflections on Violence in France and Related Matters”, disponible en: <http://lacan.com/zizfrance.htm>

11. ANEXO

Muestra de noticias de prensa 2014-16

EL PAÍS

La Nova Sala Beckett. 30 de marzo de 2016

http://cat.elpais.com/cat/2016/03/30/cultura/1459354966_319118.html

Els actors reivindiquen una feina digna en el Dia Mundial del Teatre. 27 de marzo de 2016

http://cat.elpais.com/cat/2016/03/18/catalunya/1458314568_978882.html

La Sala Beckett ‘empaqueta’ 28 obres emblemàtiques. 3 de marzo 2016

http://cat.elpais.com/cat/2016/03/03/cultura/1456959814_148565.html

Mestre de dramaturgs 17 de junio de 2015

http://cat.elpais.com/cat/2015/06/17/cultura/1434492815_978592.html

Partit a la Sala Beckett. 6 de junio de 2015

http://cat.elpais.com/cat/2015/06/06/cultura/1433613003_467030.html

‘Teatral’, una excursió recreativa a Nàpols. 1 de mayo de 2015

http://cat.elpais.com/cat/2015/05/01/cultura/1430469553_335169.html

Al teatre li han abaixat els fums. 8 de febrero de 2015

http://cat.elpais.com/cat/2015/02/05/cultura/1423160219_914166.html

La Lliga de Teatre omple sales i bars. 9 de diciembre de 2014

http://cat.elpais.com/cat/2014/12/05/cultura/1417774986_126915.html

Teatre a 1,5 euros. 11 de noviembre de 2014

http://cat.elpais.com/cat/2014/11/11/cultura/1415732706_030906.html

EL PERIÓDICO

El gran obrador de la dramaturgia catalana. 2 de marzo de 2016

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/sala-beckett-sergi-belbel-sanchis-sinisterra-4942891>

La Beckett se despide de Gràcia. 2 de marzo de 2016

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/sala-beckett-traslado-sanchis-sinisterra-toni-casares-4943413>

'hISTÒRIA', la búsqueda de la verdad. 3 de febrero de 2016

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/historia-sixto-paz-sala-beckett-4856661>

Carole Fréchette: «La rebeldía es necesaria para cambiar las cosas». 8 de Julio de 2015

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/carole-frechette-rebeldia-necesaria-para-cambiar-las-cosas-4337228>

'Blau', vidas a la deriva. 8 de mayo de 2015

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/tele/blau-vidas-deriva-4167454>

El océano de los traumas infantiles. 8 de mayo de 2015

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/oceano-los-traumas-infantiles-4080876>

Carol López: «Somos una sociedad que se droga» 6 de febrero de 2015

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/carol-lopez-somos-una-sociedad-que-droga-3913665>

La Beckett rejuvenece. 16 de enero de 2015

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/beckett-apuesta-por-teatro-joven-con-els-malnascuts-3855634>

Inquietante cuento de Marc Artigau. 28 de noviembre 2014

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/inquietante-cuento-marc-artigau-3729313>

La antigua Cooperativa Pau i Justícia de Poblenou acogerá la Sala Beckett. 15 de octubre de 2014

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/antigua-cooperativa-pau-justicia-acogera-sala-beckett-3602334>

En los laberintos de la memoria. 2 de Julio de 2014

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/los-laberintos-memoria-3346270>

«No se acaba el mundo si un grupo tarda en sacar disco». 11 de marzo de 2014

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/acaba-mundo-grupo-tarda-sacar-disco-3174312>

ARA

2016

L'any que la Sala beckett es trasllada al poble nou. 05 de enero de 2016

http://www.ara.cat/cultura/Lany-Sala-Beckett-trasllada-Poblenou_0_1499250097.html

De què parlarem el 2016? 10 de enero de 2016

http://www.ara.cat/cultura/que-parlarem_0_1501649890.html

Bona història sobre com escrivim la història. 21 de enero de 2016

http://www.ara.cat/opinio/Bona-historia-sobre-escrivim_0_1508849150.html

Pau Roca: “M’agradaria poder fer teatre sempre d’una manera digna”. 29 de enero de 2016

http://www.ara.cat/play/Pau-Roca-Magradaria-teatre-manera_0_1513048768.html

Així serà la nova Sala Beckett. 2 de marzo de 2016
http://www.ara.cat/cultura/Aixi-sera-nova-Sala-Beckett_0_1532846752.html#

El comiat de Gràcia, entre la nostàlgia i la il·lusió. 2 de marzo de 2016
http://www.ara.cat/cultura/comiat-Gracia-nostalgia-illusio_0_1532846772.html

El sector teatral carrega contra la precarietat laboral. 17 de marzo de 2016
http://www.ara.cat/cultura/sector-teatral-carrega-precarietat-laboral_0_1541846016.html

Llegir teatre: Més títols, nous descobriments. 26 de abril
http://www.ara.cat/cultura/LLEGIR-TEATRE-Mes-titols-descobriments_0_1565843426.html

Joves d'avui atrapats entre els somnis i el 'reality'. 29 de abril de 2016
http://www.ara.cat/play/Joves-davui-atrapats-somnis-reality_0_1567643244.html

2015

Dilemes al voltant de la trentena. 7 de enero de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Dilemes-al-voltant-trentena_0_1280871958.html

UN REPTE PENDENT. Com atreure els joves al teatre? 15 de enero de 2015
http://www.ara.cat/cultura/REPTE-PENDENT-atreure-joves-teatre_0_1285671488.html

Un, dos, tres i llestos: el teatre jove s'enlaira a la Beckett. 25 de enero de 2015
http://www.ara.cat/cultura/llestos-teatre-jove-senlaira-Beckett_0_1292270807.html

Toni Casares: "La gent de la cultura hem de recuperar la confiança: som la solució". 1 de febrero de 2015
http://www.ara.cat/suplements/diumenge/gent-cultura-recuperar-confianca-solucio_0_1295870408.html

La Sala Beckett acull 'L'efecte', una recerca sobre el misteri de l'amor. 4 de febrero de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Lefecte-lamor-experiment-Beckett_0_1297670470.html

Coses de la política cultural que costen d'entendre. 10 de febrero de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Coses-politica-cultural-costen-dentendre_0_1301869813.html

Qualitat, feina i públic: l'objectiu de les noves subvencions al teatre. 31 de marzo de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Qualitat-public-lobjectiu-subvencions-teatre_0_1330667006.html

El nou 'fill' de la Beckett: Ferran Joanmiquel. 8 de abril de 2015
http://www.ara.cat/cultura/nou-fill-Beckett-Ferran-Joanmiquel_0_1335466514.html

10 anys no haurien de ser tan poca cosa. 24 de abril de 2014
http://www.ara.cat/suplements/anys-haurien-tan-poca-cosa_0_1345665459.html

'Locus Amoenus' a la Sala Beckett: entre el paradís i una generació desenganyada. 11 de mayo de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Sala-Beckett-paradis-Locus-Amoenus_0_1355264665.html

Radiografia de la jove i ganuda La Calòrica. 10 de julio de 2015
http://www.ara.cat/play/Radiografia-jove-ganuda-Calorica_0_1391260883.html

Creix el gruix cultural de Barcelona respecte a Madrid. 8 de agosto de 2015

http://www.ara.cat/premium/Laportacio-IEstat-cultura-cau-anys_0_1408659282.html

La Calòrica rebenta els límits de la sàtira en un 'late show'. 21 de agosto de 2015
http://www.ara.cat/premium/Calorica-rebenta-limites-satira-show_0_1416458388.html

La Sala Beckett 'apadrina' tres companyies joves. 17 de septiembre de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Sala-Beckett-apadrina-companyies-joves_0_1432656791.html

Joan Yago: "La meva generació està farta de ser la dels emergents". 25 de septiembre de 2015
http://www.ara.cat/play/Joan-Yago-generacio-farta-emergents_0_1437456261.html

Teatre a 1,5 euros: torna el Dia de l'Autor de la SGAE. 3 de noviembre de 2015
http://www.ara.cat/cultura/espectacles-dia_de_l-autor-teatre_0_1460854070.html

Les sales independents estrenen per Nadal. 18 de diciembre de 2015
http://www.ara.cat/cultura/sales-independents-estrenen-Nadal_0_1487851234.html

Un Sergi Belbel poc exigent i fora de to. 27 de diciembre de 2015
http://www.ara.cat/cultura/Sergi-Belbel-poc-exigent-fora_0_1493850642.html

2014

Les arts escèniques, després del miracle. 8 de enero de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/arts-esceniques-despres-del-miracle_0_1062493743.html

'Pulmons' explora el dilema de tenir un fill en l'època de la por. 9 de enero de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/Pulmons-explora-dilema-fill-lepoca_0_1063093717.html

Llum d'alerta a la Sala Beckett. 27 de enero de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/Llum-dalerta-Sala-Beckett_0_1073892623.html

Les set vides de les perles teatrals. 17 de febrero de 2014.
http://www.ara.cat/premium/cultura/set-vides-perles-teatrals_0_1086491427.html

La cartellera teatral barcelonina es renova després de Sant Jordi. 24 de abril de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/cartellera-teatral-barcelonina-Sant-Jordi_0_1126087422.html

La Beckett convida els espectadors a decidir el final de vuit obres. 19 de mayo de 2014
http://www.ara.cat/cultura/Sala_Beckett-CroquisBCN_0_1141086145.html

Dramaturgs i superherois. 2 de junio de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/Dramaturgs-superherois_0_1149485075.html

Teatre Jove a la Sala Beckett. 12 de junio de 2014
http://criatures.ara.cat/blog/2014/06/12/teatre-jove-a-la-sala-beckett/?_ga=1.141153716.769182729.1408099502

El teatre adolescent arrela a la Sala Beckett. 17 de junio de 2014
http://www.ara.cat/cultura/teatre-adolescent-lloc-Sala-Beckett_0_1157884333.html

Els fantasmes esperen l'obertura de la nova Beckett. 8 de septiembre de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/fantasmes-esperen-lobertura-nova-Beckett_0_1208279206.html

Els cartutxos de les sales petites. 17 de septiembre de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/cartutxos-sales-petites_0_1213678694.html

Els nous autors s'aixopluguen en les alternatives, exiliats del TNC. 25 de septiembre de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/autors-saixopluguen-alternatives-exiliats-TNC_0_1219078157.html

La Sala Beckett, nova Fàbrica de Creació de Barcelona. 14 de octubre de 2014
http://www.ara.cat/barcelona/Sala-Beckett-Fabrica-Creacio-Barcelona_0_1229877282.html

La nova Sala Beckett estarà en funcionament a finals de 2015. 14 de octubre de 2014
http://www.ara.cat/cultura/Sala-Beckett-estara-funcionament-finals_0_1229877203.html

La nova Sala Beckett estarà acabada a finals del 2015. 15 de octubre de 2014
http://www.ara.cat/premium/cultura/Sala-Beckett-estara-acabada-finals_0_1230476996.html

Els propers dijous, el teatre d'autors d'aquí valdrà 1,5 euros. 11 de noviembre de 2014
http://www.ara.cat/cultura/propers-dijous-teatre-dautors-valdra_0_1246675581.html

FILOSOFIA #ARAPENSEM Neix el Barcelona Pensa: un festival de filosofia a l'abast de tothom. 16 de noviembre de 2014
http://www.ara.cat/premium/tema_del_dia/Neix-Barcelona-Pensa-festival-filosofia_0_1249675066.html

La companyia Hongaresa celebra 20 anys amb 'Serenata per a un país sense serens'. 31 de diciembre de 2014
http://www.ara.cat/cultura/companyia-Hongaresa-celebra-Sonata-serens_0_1276672462.html

LA VANGUARDIA

2016

La Beckett s'acomiada de la seu de Gràcia amb un espectacle juvenil amb l'Institut Moisès Broggi. 30 de mayo de 2016
<http://www.lavanguardia.com/local/barcelones-nord/20160531/402181774685/la-beckett-s-acomiada-de-la-seu-de-gracia-amb-un-espectacle-juvenil-amb-l-institut-moisès-broggi.html>

83 centres obriran gratuïtament aquest dissabte per celebrar la Nit dels Museus. 18 de mayo de 2016
<http://www.lavanguardia.com/vida/20160518/401879346052/83-centres-obriran-gratuitament-aquest-dissabte-per-celebrar-la-nit-dels-museus.html>

La Beckett de Poblenou obrirà con Benet i Jornet. 4 de mayo de 2016
<http://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20160504/401542005571/la-beckett-de-poblenou-abrira-con-benet-i-jornet.html>

La Beckett se inunda. 29 de marzo de 2016
<http://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20160329/40723174521/la-beckett-se-inunda.html>

La Nueva Sala Beckett asombra. 22 de marzo de 2016
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20160322/40604181714/nueva-sala-beckett-asombra.html>

El 73% de los actores no pueden vivir del teatro según un estudio del sector. 21 de marzo de 2016
<http://www.lavanguardia.com/vida/20160321/40597058310/el-73-de-los-actores-no-pueden-vivir-del-teatro-segun-un-estudio-del-sector.html>

El primer espectáculo de la Sala Beckett de Poblenou será en septiembre. 29 de febrero de 2016
<http://www.lavanguardia.com/vida/20160229/40101242935/el-primero-espectaculo-de-la-sala-beckett-del-poblenou-sera-en-septiembre.html>

Catalunya: La Sala Beckett enaltece el amor y el compromiso con HISTÒRIA de Sixto Paz. 19 de enero de 2016

<http://www.lavanguardia.com/vida/20160119/301515986787/catalunya-la-sala-beckett-enaltece-el-amor-y-compromiso-con-historia-de-sixto-paz.html>

2015

Vecinos del Poblenou protestan por el retraso en la reforma de Pere IV. 09 de marzo 2015

<http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150309/54428863565/protesta-poblenou-retraso-obras-pere-iv.html>

"L'Efecte": cuando el amor es una droga. 25 de marzo de 2015

<http://www.lavanguardia.com/ciencia/ciencia-cultura/20150325/54429225422/efecte-carol-lopez-depresion-sala-beckett.html>

Julio Manrique: Las verdades del autista y las mentiras del teatro 28 de marzo de 2015

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150328/54428524996/julio-manrique-verdades-autista-mentiras-teatro.html>

Treinta compañías y salas de teatro recibirán 9,9 millones. 30 de marzo de 2015

<http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150330/54428563662/30-companias-y-salas-teatrales-tendran-una-financiacion-estable-durante-tres-anos.html>

L'inconscient, la solitud i les dificultats per comunicar-se protagonitzen 'Blau' a la sala Beckett. 7 de abril de 2015

<http://www.lavanguardia.com/local/girona/20150407/54429722714/l-inconscient-la-solitud-i-les-dificultats-per-comunicar-se-protagonitzen-blau-a-la-sala-beckett.html>

Atresbandas busca el paraíso en la Sala Beckett con "Locus Amoenus". 11 de mayo de 2015

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150511/54431174494/atresbandas-busca-el-paraiso-en-la-sala-beckett-con-locus-amoenus.html>

"Todo el teatro es político, incluso el más banal". 23 de mayo de 2015

<http://www.lavanguardia.com/escenarios/20150523/54431403807/teatro-politico-banal.html>

Sala Beckett abre la temporada con tres obras de compañías emergentes. 15 de septiembre de 2015

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150916/54435303719/sala-beckett-abre-la-temporada-con-tres-obras-de-companias-emergentes.html>

La última hora de Stefan Zweig llega al teatro. 31 de octubre de 2015

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20151031/54438510182/la-ultima-hora-de-stefan-zweig-llega-al-teatro.html>

La sala Beckett se despedirá de la sede de Gràcia con sus espectáculos más emblemáticos. 2 de diciembre de 2015

<http://www.lavanguardia.com/barcelona/20151202/30542139417/sala-beckett-despide-sede-gracia-lecturas.html>

Sergi Belbel dirige una obra de Tabares sobre la descomposición de Europa. 17 de diciembre de 2015

<http://www.lavanguardia.com/cultura/teatro/20151217/30872999887/sergi-belbel-tabares.html>

2014

El triángulo de la memoria. 10 de Julio de 2014

<http://www.lavanguardia.com/escenarios/20140710/54411738551/triangulo-memoria.html>

Marc Rosich lleva a la Sala Beckett la soledad y la locura del soldado Woyzeck. 16 de septiembre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20140916/54416021503/marc-rosich-lleva-a-la-sala-beckett-la-soledad-y-la-locura-del-soldado-woyzeck.html>

Marc Rosich: "El mundo de la nana es terrorífico". 26 de septiembre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/escenarios/20140926/54416248568/marc-rosich.html>

La Sala Beckett preveu que les obres de la nova seu de Poblenou acabin a finals de 2015. 10 de octubre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/local/barcelones-nord/20141014/54417914422/la-sala-beckett-preveu-que-les-obres-de-la-nova-seu-de-poblenou-acabin-a-finals-de-2015.html>

Sala Beckett, nova Fàbrica de Creació. 14 de octubre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/mon-barcelona/20141014/54417120385/sala-beckett-fabrica-de-creacio.html>

La nueva Sala Beckett en Poblenou mantendrá la apariencia de la antigua fábrica y estará lista en 2015. 14 de octubre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20141014/54417103928/la-nueva-sala-beckett-en-poblenou-mantendra-la-apariencia-de-la-antigua-fabrica-y-estara-lista-en.html>

Fábricas que producen arte y transforman la ciudad. 29 de octubre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20141029/54418374681/fabricas-producen-arte-transforman-ciudad.html>

La campaña Día del Autor SGAE ofrecerá entradas de teatro por 1,5 euros cada jueves. 11 de noviembre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20141111/54419192122/la-campana-dia-del-autor-sgae-ofrecera-entradas-de-teatro-por-1-5-euros-cada-jueves.html>

Hombre invisible busca mujer con vestido naranja. 21 de noviembre de 2014

<http://www.lavanguardia.com/escenarios/20141121/54420055414/hombre-invisible-vestido-naranja.html>

Un Sant Martí més dinamic. 23 de noviembre

<http://www.lavanguardia.com/mon-barcelona/20141123/54419629643/sant-marti-auditori.html>