

(*Avui/El Punt*), Begoña Barrera (*El País*), Marcel Barrera (*Avui*), Joan-Anton Benach (*La Vanguardia, El Temps*), Jordi Bordes (*El Punt/Avui*), Dani Chicano (*El Punt*), Nel Diago (*Cartelera Turia*), Sergi Doria (*ABC*), Imma Fernández (*El Periódico*), Santiago Fondevila (*Ara, Time Out*), Emili Gené (*Última Hora*), Enrique Herreras (*Levante*), Jordi Jané (*Hamlet*), César López Rosell (*El Periódico*), Marcos Ordóñez (*Babelia de El País*), Iolanda G. Madariaga (*El Mundo*), Francesc Massip (*Avui*), Toni Mata i Riu (*Regió 7*), Javier Matesanz (*Diari de Balears*), Eduard Molner (*Culturas de La Vanguardia*), Antonio José Navarro (*Guía del Ocio de Barcelona*), Joaquim Noguero (*La Vanguardia*), Juan Carlos Olivares (*Ara, Time Out*), Bàrbara Raubert (*Avui*), Maria-Josep Ragué (*El Mundo, Artex*), Francesc M. Rotger (*Diario de Mallorca*), Núria Santamaría (*L'Avenç*) y Carmen del Val (*El País*). Entre los críticos de literatura dramática que se dedican a ella con cierta regularidad, mencionemos los nombres de Carles Cabrera (*Lluc*), Francesc Calafat (*Quadern de El País* en Valencia), Francesc Foguet (*Quadern de El País* en Barcelona), Enric Gallén (*Presència*), Biel Sansano (*Caràcters*) y Miquel Àngel Vidal (*Lluc*).

27. Descartamos un sucedáneo de crítica teatral –muy prodigado en la radio–: el del comentario recomendación, naturalmente gracioso y desenfadado, que ocasiona más daño que servicio a la difusión de las artes escénicas.

28. Sergi SHAAFF (2010): «El teatro a la televisión», *Hamlet*, núm. 3 (15 de abril), p. 73. Nos adherimos a la solicitud de Shaaff respecto a la necesidad de que la televisión –en especial la pública– acerque a los espectadores a la escena catalana.

29. Ernesto SABATO (2011): *La resistencia*, Barcelona: Seix Barral, p. 13.

La institucionalización escénica en Cataluña, la historia de nunca acabar

Guillem-Jordi Graells

Institut del Teatre

Los rasgos fundamentales de esta primera década del nuevo siglo han sido sensiblemente diferentes a aquellos de los periodos anteriores, buscando, quizás, una estabilidad o asentamiento de estructuras que se ha prolongado mucho más allá de lo que era imaginable. Pero ya sabemos que las fechas en cifras redondas nunca responden a la realidad y, por lo tanto, esta «década» en algunos aspectos arranca a finales de los años noventa del siglo anterior y, en estos momentos, quizás todavía no podemos cerrar el presunto periodo que comporta.

En efecto, uno de los debates fundamentales de las dos décadas anteriores había sido la confrontación –tanto conceptual como, sobre todo, de intereses– entre los llamados «teatro público» y «teatro privado». Un debate a menudo viciado de origen por la impropiedad en la definición y el uso de estos términos. Porque resulta que el «teatro público» era a menudo «teatro institucional» pero sin mucha vocación de servicio público, y el «teatro privado» no era propiamente un teatro de empresa mercantil de riesgo sino, como mucho, un «teatro concertado», ampliamente subvencionado en algunos casos, no siempre a través de canales visibles y controlables. Este debate, sin embargo, ha ido perdiendo presencia, y virulencia, a lo largo de la década. Seguramente porque los principales enemigos «institucionales» de alguno de los poderes «privados» con tendencia monopolista han logrado un asentamiento necesario e irreversible a lo largo de la década y, por lo tanto, estos sectores de presión han cambiado la estrategia, ante la inutilidad de sus esfuerzos desestabilizadores.

La pérdida de virulencia del debate no significa que éste no esté pendiente de re-

anudación desde unas bases más sólidas y transparentes. Las cifras dedicadas por las diversas administraciones a los equipamientos institucionales y públicos han continuado siendo, en comparación, excesivos para los sectores privados que, ya definitivamente, deberíamos considerar desde la óptica de la concertación y no bajo el disfraz del riesgo empresarial y el agravio permanente respecto a las instituciones públicas. Está por hacer, y sería muy revelador, un estudio sistemático de las inversiones que realizan la Generalitat, las diputaciones y los ayuntamientos en el ámbito mal denominado «privado». En cualquier caso, las cifras que le ha destinado el Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC), creado precisamente en el año 2000, son muy importantes pero de dificultosa interpretación por su falta de claridad y transparencia. En la reforma legislativa –más que sospechosa en muchos aspectos– generada últimamente con la llamada Ley Ómnibus, cabe esperar que el ente que lo sustituirá, el Institut Català de la Creació i les Empreses Culturals (ICCEC), tenga un funcionamiento más ejemplar y que no limite –como parece que también se pretende– la actuación del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA), responsable desde su constitución, en marzo de 2009 –a partir de la ley aprobada por el Parlamento en mayo de 2008– de velar por la promoción de la creación artística y cultural, incluyendo las artes escénicas. En cualquier caso, habrá que delimitar con mucha más precisión lo que es «creación» y lo que es «empresa» o «industria», conceptos que también han estado sujetos a interpretaciones y prácticas diversas durante la década y que ahora se pretende clarificar a través de una preponderancia del concepto mercantilista y empresarial, atendiendo sólo el valor económico derivado de la creación.

Pero veamos cuales han sido los rasgos fundamentales de la estabilización del mal llamado sector «público». El Teatre Nacional de Catalunya, tras el trastorno inesperado en su nacimiento efectivo –es decir, el

desistimiento del contrato establecido con su carismático director-fundador, Josep M. Flotats, pocos días después de los fastos inaugurales, en septiembre de 1997– logra una bastante rápida y sólida consolidación con su sucesor, Domènec Reixach, que entró en funciones en junio de 1998, una vez terminada la primera temporada del nuevo equipamiento. A raíz de su nombramiento, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya había sido «integrado» en el TNC: sin ambages, desapareció, sin que nadie levantara la voz para plantear su continuidad. El trabajo de Reixach no era fácil: tenía que lograr el equilibrio con una «Mesa de coordinación» con la patronal de las empresas (ADETCA), las compañías privadas (CIATRE) y la Asociación de Actores y Directores que se improvisó de prisa y corriendo a raíz del conflicto con Flotats –una instancia que nunca pareció que funcionara como tal, y que se fundió despacio como un bolado, pese a que seguramente nunca ha sido abolida– y la necesidad de reformular las directrices programáticas y de funcionamiento del TNC, a partir de su experiencia en el CDGC, y abriendo paso y juego a muchos de los profesionales escénicos que habían sido sistemáticamente desterrados por Flotats.

En los ocho años de su dirección (1998-2006), Reixach consigue una considerable viabilidad del TNC, luchando con los problemas derivados de las aberraciones arquitectónicas perpetradas por el tándem Bofill-Flotats –nunca resueltos, pese a los mil y un parches que se han ido poniendo en la Sala Gran, la que tiene más déficits técnicos–, desarrollando una programación que equilibrara varias líneas –atención, aunque minoritaria, al patrimonio dramático nacional, espectáculos para un gran público cercanos a formatos «comerciales», estímulo a los nuevos creadores, presencia de teatro internacional, etc.–, y sobre todo apaciguando la hostilidad con generosas coproducciones o subrogaciones al sector privado, especialmente con los cabecillas de ADETCA y CIATRE. Al final de su man-

dato, Reixach pudo entregar al nuevo director, Sergi Belbel, un TNC con una plantilla y un presupuesto generosos y consolidados (la mejor herencia de Flotats), un entorno pacificado, una trayectoria artística bastante solvente y la fidelización de un público conseguida con todo tipo de estrategias, incluyendo los famosos «autocares de CiU» provenientes de todas las comarcas para llenar el excesivo aforo de la maldita Sala Gran. La dirección de Belbel, prevista hasta 2013, y a partir de esta base, será mucho más cómoda y podrá profundizar en las diversas líneas según su sensibilidad e intereses, siempre con el problema de rozar la «comercialidad» para asegurar el balance anual de espectadores. También se ha ido produciendo una perceptible menor dependencia de las exigencias del sector «privado», para hacer una programación más autónoma. Una trayectoria, aun así, que se ha visto afectada al final de la década y hasta ahora –y, previsiblemente, en las próximas temporadas– por los recortes presupuestarios. Un mal, sin embargo, que no afecta sólo al TNC sino a todos los sectores.

El otro equipamiento considerado «público», el Teatre Lliure, experimenta durante la década cambios considerables. De entrada, sin embargo, hay que recordar que esta es la única empresa a la cual se puede aplicar propiamente la denominación de «teatro público» o, si se prefiere, «teatro privado de gestión pública», al menos según el concepto clásico del término, que no debe confundirse ni asimilar, como se hace rudamente, con el de «teatro institucional». En todo caso, el Lliure inicia la década con un enésimo conflicto, de raíces inmediatamente anteriores: Lluís Pasqual, que había sido nombrado por el alcalde Maragall comisionado del proyecto Ciutat del Teatre en mayo de 1997 y posteriormente codirector del Lliure desde septiembre de 1998,¹ presenta el proyecto que se le había encargado en noviembre de 1999, pero, como resultado de las desavenencias constantes con el regidor de cultura, Ferran Mascarell, pre-

senta la dimisión como director del Lliure en julio de 2000, a pesar de que el equipo se mantiene en funciones hasta finales de año. Paradójicamente, pese a la visible hostilidad del regidor, y por sorpresa, el mes de marzo anterior el alcalde Clos había asumido pública e íntegramente el contenido del proyecto, y se nombró gerente para desarrollarlo a Josep Montanyès. Pero, a efectos prácticos, el proyecto no sólo no se ha desarrollado sino que, finalmente, la Ciutat del Teatre apenas ha acabado siendo un letrero que designa una zona concreta de Montjuïc-Poble Sec donde, sin dotarla de ningún sentido especial, se produce la vecindad del Mercat de les Flors, la nueva sede del Institut del Teatre –inaugurada el 30 de octubre de 2000– y la nueva sede del Lliure.

En octubre de 2000 fue nombrado director del Lliure Josep Montanyès, que entró en funciones el 1 de enero siguiente. Montanyès no lo tuvo nada fácil. Las obras de la nueva sede en el Palau de l'Agricultura, iniciadas en febrero de 1996, avanzaban lentamente pero, caso único, sin provocar aumentos significativos en su coste. En paralelo, sin embargo, la concreción del contrato-programa y el presupuesto para el funcionamiento ordinario no se concretaba, de forma que Montanyès acabó dimitiendo en abril de 2001, a medio año de la apertura del nuevo equipamiento, y así desbloqueó las negociaciones. Pese a tener una dotación insuficiente, el Teatre Fabià Puigserver se inauguró el 22 de noviembre siguiente, con el director convencido de que la fuerza de la realidad obligaría a revisar las dotaciones económicas previstas. Pero no lo consiguió y lo pagó con la vida. Las dos administraciones controladas por los socialistas – Montanyès era miembro del partido desde siempre–, Ayuntamiento y Diputación, paradójicamente, le sembraron el camino de obstáculos, quizás porque tenían otros designios sobre quien querían al frente del Lliure. Pero Montanyès, terco y convencido, continuó con la dirección del teatro y del proyecto, y todavía tuvo que asumir otras

funciones en paralelo. Es necesario abrir un paréntesis.

En la misma vecindad, el 30 de octubre de 2000, se había abierto la nueva sede del Institut del Teatre, el proyecto más ambicioso de la dirección de Pau Monterde, contando con el apoyo del presidente de la Diputación, Manuel Royes. El traslado coincidía con una reorganización de las enseñanzas, en una fase muy avanzada en la revisión de los planes de estudios y la adecuación de éstos a las perspectivas de futuro. Aun así, y por razones complejas y que ahora no viene al caso detallar, un sector del profesorado empezó a manifestar su descontento y a generar un clima cada vez más enrarecido, que fue haciéndose inviable hasta el punto de que en julio de 2002 Monterde fue destituido, y Royes pidió a Montanyès que se hiciera cargo interinamente de la dirección del Institut (ya lo había sido entre 1980 y 1988) para organizar un relevo sosegado y eficaz. Simultaneó durante unos meses la triple dedicación, capeando la hostilidad manifiesta y a menudo virulenta de sus compañeros de partido, hasta que su corazón dijo basta el 10 de noviembre siguiente, dejando a todo el mundo consternado y unos cuantos vacíos difíciles de cubrir.

En un primer momento, el patronato de la Fundació Teatre Lliure ofreció la dirección a Lluís Pasqual, que pidió unos meses para elaborar un proyecto al cual debían comprometerse las administraciones. Pero incluso antes de entregarlo, Pasqual renunció con el argumento de que no podía creer en la buena voluntad de los políticos con los que no había podido entenderse dos años antes. Ante esto, la Fundación optó por el relevo generacional de forma radical y propuso como nuevo director a uno de los miembros del equipo formado por Montanyès, el más joven, Àlex Rigola. Pese al riesgo que suponía su todavía escasa experiencia se quiso optar por una renovación a fondo. A lo largo de dos mandatos consecutivos (2003-2011), Rigola, con un equipo de dirección artística que compartía deci-

siones y línea, ha replanteado muchas de las líneas tradicionales del Lliure, cerró la sede de Gràcia por problemas de seguridad —y luchó para reabrir la con todas las garantías, cosa que logró al iniciar su última temporada, el 30 de septiembre de 2010—, buscó nuevos referentes europeos y apostó por la creación contemporánea tanto en los espectáculos de los creadores residentes como, sobre todo, impulsando el ciclo anual Radicals Lliure. Cuando en la primavera de 2010 ratificó que dejaría la dirección al final del segundo mandato, un amplio sector de la Fundación propone nuevamente a Lluís Pasqual como sucesor, éste acepta, las administraciones se muestran ahora encantadas y puede empezar a planificar la temporada 2011-2012 con un nuevo equipo y con la voluntad de recuperar algunos rasgos históricos del Lliure sin hacer, sin embargo, un continuismo estricto de etapas anteriores, más bien marcando la voluntad de desarrollar nuevos planteamientos.

En cuanto a los otros dos equipamientos de la *non nata* Ciutat del Teatre, con la muerte de Montanyès, fue nombrado director provisional del Institut, Jordi Font, que posteriormente se presentó candidato a la elección y ha continuado en el cargo hasta la actualidad. En esta institución el hecho más destacable del final de la década ha sido la adecuación a los criterios de Bolonia respecto a los estudios superiores y el inicio de la impartición de los grados correspondientes. En cuanto al Mercat de les Flors, la inauguración del Lliure de Montjuïc planteaba, una vez más, la necesidad de reformular los objetivos. El proyecto de Pasqual para la Ciutat del Teatre preveía fórmulas de programación conjunta con el Lliure, pero el Mercat mantiene una línea errática tanto bajo la dirección de Joan Maria Gual (1995-2003, al cesar sustituyó a Montanyès en la gerencia del consorcio Ciutat del Teatre, hasta su disolución) como con el regreso de Andreu Morte (2003-2006). Finalmente, se llega a la fórmula de especializarlo como Mercat de les Flors-Centre de les Arts del Moviment, a través

de un consorcio que se constituye en mayo de 2006 entre el Ayuntamiento y la Generalitat, con el apoyo económico del Ministerio de Cultura. Francesc Casadesús será el director de esta nueva etapa, con una voluntad de especialización y de apoyo a la danza en todos sus géneros, hecho que comporta en paralelo una disminución perceptible de la programación de danza en otros equipamientos.

La cuarta pieza, temporal, de la Ciutat del Teatre, el Teatre Grec, ha continuado centrando las actividades del festival veraniego de Barcelona al que da nombre, bajo las direcciones sucesivas de Borja Sitjà (2000-2006, que la simultaneó con la dirección del Festival de les Arts del Fòrum de les Cultures 2004) y el argentino Ricardo Szwarczer (2007-2011), oscila a lo largo de la década en la habitual dinámica acordeón, con años expansivos y otros de contracción, sin haber logrado nunca una fórmula realmente dinamizadora de la producción local, a media altura entre la simple programación de espectáculos extranjeros existentes y la promoción de acontecimientos efímeros. Las nuevas perspectivas económicas obligarán sin duda al nuevo director, Ramon Simó, a un ejercicio de posibilismo que atienda, además, la gran asignatura pendiente del Grec barcelonés: llenar algo más que una programación veraniega, ser un factor articulador y positivo en el entramado del teatro público y concertado de la ciudad y del país.

Muy al contrario, el festival gerundense Temporada Alta, creado modestamente en 1992, no ha parado de crecer desde 1999, año que consolida su voluntad de ser un festival de otoño a nivel catalán e internacional. Bajo la dirección de Salvador Sunyer, en el 2006 logra el título de Festival de Tardor de Catalunya, cuando ya se había convertido en una pieza fundamental por su política de coproducciones con compañías y creadores catalanes, papel que se ve reforzado el año siguiente al ser el marco donde inicia las actividades El Canal-Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona, pri-

mera pieza radicalmente nueva de una necesaria y siempre aplazada descentralización. Este papel de reequilibrio y dinámica de efectos sensibles se refuerza todavía en el 2009 cuando se crea la Escena Catalana Transfronterera, conjuntamente con el Théâtre de l'Archipel de Perpiñán, un equipamiento con proyecto arquitectónico de Jean Nouvel, dirigido por Domènec Reixach, que debe desarrollarse a partir de la inauguración de este teatro norte-catalán el 10 de octubre de 2011. Todo ello, pues, prefigura un «polo norte» escénico, totalmente autónomo de la capital barcelonesa, que se refuerza además con el establecimiento de varias compañías teatrales y de danza en comarcas gerundenses y algún festival menor especializado, como el PNRM Panorama de Olot desde el 2002.

De hecho, a mitad de la década parecía que, finalmente, se iban a consolidar las primeras piezas –de larga tradición pero de realidad estadiza– de una articulación escénica territorial que, en algún caso, ya se había definido más de treinta años antes. Así, en el 2005 inicia sus actividades el Centre d'Arts Escèniques de Reus (CAER), integrando la programación de los teatros Fortuny y Bartrina, a los cuales se añaden en el 2008 los festivales Cos y Trapezi. Dirigido por Ferran Madico (2005-2009) y César Compte (desde el 2009) inicia también una política de coproducciones, cuyo alcance ha quedado limitado en las últimas temporadas. En diciembre del propio 2005 se firmaba el convenio creando el Centre d'Arts Escèniques de Terrassa (CAET) y se nombraba director a Oriol Broggi. Era la entidad continuadora del Centre Dramàtic del Vallès, que había ido languideciendo, pero la realidad inmediata no fue nada halagüeña: Broggi dimitía después de un año y tras unos meses de bloqueo, en febrero de 2007 era nombrado director Pep Pla, que iniciaba una etapa de consolidación, con la incorporación del ciclo TNT (Terrassa Noves Tendències), y que ha logrado un hito con la reapertura del teatro Principal de Terrassa el 24 de marzo de 2011. El balan-

ce de la «descentralización», sin embargo, continúa siendo muy pobre: sólo hay que repasar, por ejemplo, los *Documentos de estudio sobre la ordenación del teatro en Cataluña*, publicados por el Institut del Teatre en 1977, para comprobar que en el tercio de siglo transcurrido apenas se han logrado la mitad de las previsiones que se hacían. No se ha hecho nada serio en Lleida o en Mataró y plazas potencialmente preparadas como Vic –con el embrión que suponía el Centre Dramàtic d'Osona– o Granollers han sido abandonadas al esfuerzo municipal o privado.

Esta carencia queda mínimamente compensada con la existencia de algunos festivales que, por un breve periodo de tiempo, comportan actividad y protagonismo descentralizados. No es necesario subrayar el papel fundamental en el arranque anual de la temporada que desempeña la Fira de Teatre al Carrer, en Tàrrrega, desde hace treinta años, y para formatos de espectáculo que van más allá de su especialización nominal. Además, se ha consolidado la Mostra, feria de teatro infantil y juvenil de Igualada, iniciada en 1990 por el movimiento Rialles y auspiciada desde 1995 por la fundación Xarxa de l'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, que desde el 2006 absorbe la que se celebraba en Cerdanyola del Vallès y que se ha convertido en el mercado básico de este sector. También, en Manresa, desde 1998, se organiza la Mediterrània. Fira d'Espectacles d'Arrel Tradicional, abierta a todo tipo de formatos de teatro, música y danza, tanto los ya existentes como los de nueva creación. Por otro lado, la cantidad de festivales, más o menos especializados, que han proliferado en todo el territorio es muy notable, a pesar de que la mayoría son de alcance bastante limitado y basados en la programación intensiva. Este balance positivo queda contrarrestado con la desaparición a lo largo de la década de festivales de tanta tradición e impacto como el de Sitges o el de Teatre Visual i de Titelles –apenas suplido por el TOT-Festival de Titelles i Teatre d'Objectes, en el Pueblo Es-

pañol–, además de la no consolidación de iniciativas como el NEO (Noves Escenes Obertes) –a pesar de que será retomado el próximo año, en el Lliure, en sustitución del ciclo Radicals.

En cuanto al conjunto del territorio y a temas ligados a la descentralización de la producción y la exhibición, no podemos olvidar la existencia, quizás más nominal que realmente efectiva, de la Red de Teatros Públicos de Cataluña, un consorcio con sede en el ayuntamiento de Reus, integrado dentro del Sistema Público de Equipamientos Escénicos y Musicales de Cataluña, creado por el gobierno el 24 de marzo de 2009, y que celebró un primer foro de teatros y auditorios en diciembre de 2010 en Reus. Hasta ahora, sin embargo, no se han notado demasiado los efectos de esta nueva estructuración, en la cual continúan destacando determinadas piezas muy activas, algunas con capacidad de coproducción con compañías profesionales o centros públicos, como por ejemplo el Atrium, de Viladecans; el Teatre Auditori, de Sant Cugat del Vallès; el Kursaal, de Manresa; Zorrilla, de Badalona y un considerable etcétera. Una red, sin embargo, que todavía da la impresión de estar poco articulada y engrasada, además de depender excesivamente en su programación de la oferta de algunos grandes grupos empresariales «privados». Aun así, hay que subrayar que se ha suavizado a lo largo de la década la dependencia absoluta que llegó a tener respecto a la cartera de espectáculos de Focus, por poner el caso más evidente, que se había hecho cargo directamente, y en buena lógica *pro domo sua*, de las responsabilidades programadoras de un buen número de teatros municipales. Esto ha favorecido la diversificación en la oferta, matizada últimamente por las rebajas que afectan a las finanzas municipales, que están rarificando la presencia de teatro en muchas programaciones y comportan, en muchos casos, el recurso a compañías de forofos o semiprofesionales locales para rellenar fechas.

Este rápido repaso al sector institucional

o público de las artes escénicas de Cataluña quedaría cojo sin una mención, al menos, al Gran Teatre del Liceu, protagonista de un cambio de titularidad bastante significativo como consecuencia del incendio que sufrió el 31 de enero de 1994. Con una celeridad y unos medios económicos inusuales y sintomáticos, el teatro se reinauguraba el 7 de octubre de 1999 y lo hacía bajo una mayor dependencia del consorcio de las administraciones públicas, en el cual la sociedad de propietarios había pasado a ejercer un papel más bien simbólico. Siempre bajo la dirección artística de Joan Matabosch, los cambios más significativos, a compás de las variaciones políticas, se producen durante la década en la dirección general: Josep Caminal (1993-2005), Rosa Cullerell (2005-2008) y Joan-Francesc Marco (desde el 2008), éste tras haber pasado de manera fulgurante, desde la presidencia de la comisión de Cultura de la Diputación, por los cargos de consejero delegado del Teatre Nacional de Catalunya y la dirección del proyecto Ciutat de la Música, de Sabadell. Y es que quizás hay que hacer un repaso, ni que sea sumario, a la farándola frenética de cargos políticos y técnicos que afectan al sector de las artes escénicas durante esta década para tener un panorama exacto o, como mínimo, un *dramatis personae* político que explica muchas cosas, en positivo y en negativo.

En la Generalitat de Cataluña, la década se iniciaba con Jordi Vilajoana como consejero y Vicenç Llorca como director general de Promoción Cultural, mientras en el Ayuntamiento de Barcelona Ferran Mascarell era el regidor de cultura y Jordi Martí el director del ICUB. Las elecciones a la Generalitat del 2003 produjeron un cambio de gobierno, el primer tripartito, con Caterina Mieras como consejera socialista, Gemma Sendra como secretaria general y Assumpta Bailac como directora general. Pese a la catastrófica gestión de la primera, no fue sustituida hasta abril de 2006, cuando el tripartito se convirtió en bipartito, y Ferran Mascarell fue nombrado para el cargo,

a pesar de que resultó efímero, puesto que en las elecciones de aquel mismo año un nuevo tripartito daba el cargo al republicano Joan Manuel Treserras, mientras el secretario general era Lluís Noguera. En el área de cultura municipal, y después de un breve periodo con Carles Martí de regidor, quien se consolidaba en el cargo como delegado del alcalde era Jordi Martí, con Marta Clari dirigiendo el ICUB. Finalmente, las elecciones que acaban con el segundo tripartito, y con el regreso de CiU al gobierno, proporcionan la sorpresa de reencontrar a Ferran Mascarell en la consejería, con Xavier Solà en la secretaría general. Y después de las elecciones municipales de mayo de 2011, tanto el Ayuntamiento como la Diputación pasan también a ser gobernados por CiU, con Jaume Ciurana de regidor. Todo este baile de nombres todavía podría verse aumentado con los otros directores generales, coordinadores y cargos diversos que dan una idea de una cierta inestabilidad en las directrices que, aun así, ha afectado relativamente a las instituciones y actividades escénicas. Quizás sea por lo de que los políticos y los tecnócratas pasan y los artistas y creadores continúan haciendo su trabajo...

En conclusión, durante la primera década de este siglo parece que se han consolidado algunos elementos de la institucionalización, en lo referente a los grandes equipamientos, su especialización y funciones, pero en cambio se ha avanzado relativamente poco en el otro gran punto: la descentralización y el asentamiento de una red de funcionamiento efectivo más allá de la pura distribución. El primer aspecto ha hecho superar el debate estéril e interesado entre los sectores, supuestamente, «público» y «privado», para ir configurando un sistema de dependencia de las ayudas institucionales en la que, en un grado u otro, una amplísima parte de la actividad escénica es «concertada» con las diversas administraciones, a partir de unas reglas de juego que son manifiestamente mejorables en su dotación, tramitación y transparencia.

Por primera vez ha surgido un núcleo potente no barcelonés de producción y programación, el complejo Canal-Temporada Alta y, muy pronto, la Escena Catalana Transfronterera, a la vez que más modestamente se consolidan el CAEREus y CAETerrassa. Y finalmente, en plena conmoción por la existencia por primera vez en la historia de la coalición nacionalista en la mayoría de administraciones del país queda abierta la posibilidad de una sistematización en el ámbito institucional que no fue posible en circunstancias parecidas bajo el tripartito y que ahora topa con las complicaciones derivadas de la crisis económica, y quizás algún problema añadido, atribuible a la idiosincrasia de algunos *animales políticos*.

Notas

1. El otro codirector era yo mismo. Espero que esto no me inhabilite para hacer esta exposición. Más bien al contrario, quizá soy un testimonio bien situado para hacerla. Eso sí, el lector debe tenerlo en cuenta.



Apuntes en torno a la arquitectura teatral en Cataluña: 2000-2010

Antoni Ramon, Guillem Aloy e Iván Alcázar

Observatorio de Teatros en Riesgo

A falta de una búsqueda más profunda, y sin duda necesaria, este artículo quiere ofrecer algunos datos y valoraciones en torno a los espacios teatrales de los últimos años; pero, sobre todo, quiere dar pautas de cómo aproximarse a ello. El análisis que proponemos no se limita a la crítica de cómo la arquitectura resuelve los requerimientos técnicos, funcionales y formales, sino que amplía el campo de visión al ámbito del te-

rritorio y la ciudad, trata la implantación de los lugares teatrales y se concentra en los espacios escénicos y la relación que estos generan entre la obra teatral y los espectadores.

1977-2000

Antes de llegar al año 2000, y en lo referente al teatro en Cataluña, hay que tener en cuenta dos etapas importantes, aunque fueron de corta duración. La primera, que abarcaría la década de los ochenta, significó un progresivo despliegue de nuevas salas y la rehabilitación de salas históricas. Durante la segunda, ya en los años noventa, se llevaron a cabo las grandes operaciones institucionales del Teatre Nacional de Catalunya, de la reconstrucción y modernización del Gran Teatre del Liceu y de las nuevas sedes del Institut del Teatre y el Teatre Lliure en Montjuïc.

En 1977, la reinstauración de la Generalitat de Cataluña había establecido unas condiciones nuevas en cuanto a la política de construcción y reforma de los teatros, puesto que los entendía como un equipamiento público que toda población de dimensión mediana debería tener. Más o menos en paralelo con la política del Ministerio de Obras Públicas,¹ la Generalitat, con el apoyo del Institut del Teatre, emprendió un inventario de teatros de Cataluña que acabó siendo un primer paso para redactar el Plan Territorial de Teatros.² Siguiendo este planteamiento, y en función de las necesidades y prioridades, algunos ayuntamientos fueron tomando la iniciativa de reformar las salas existentes o de construir nuevos teatros municipales. En la mayoría de los casos se trataba de obras relativamente modestas que, aun así, contribuyeron a reestructurar el mapa teatral de Cataluña; un mapa que se caracterizaba por la presencia del poso de los teatros de ateneos y entidades de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX.³

En aquel conjunto de realizaciones, los