Durham University

Durham E-Theses

El impacto de la politica teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)

Orozco, Lourdes

How to cite:

Orozco, Lourdes (2004) *El impacto de la politica teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/3099/

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the full Durham E-Theses policy for further details.

Academic Support Office, The Palatine Centre, Durham University, Stockton Road, Durham, DH1 3LE
e-mail: e-theses.admin@durham.ac.uk Tel: +44 0191 334 6107
http://etheses.dur.ac.uk

EL IMPACTO DE LA POLÍTICA TEATRAL EN EL TEATRO DE LA CIUDAD DE BARCELONA (1980-2000)

by

Lourdes Orozco

PhD

A copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without his prior written consent and information derived from it should be acknowledged.

University of Durham

Department of Spanish, School of Modern Languages and Cultures

2004

- 1 SEP 2005

El impacto de la política teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)

Lourdes Orozco

ABSTRACT

This thesis analyses the impact of cultural policy-making in the theatre of Barcelona between 1980 and 2000. It investigates the extent to which cultural policy implemented by governmental bodies has shaped the theatrical landscape of the city, and considers whether these institutions have had a positive role in the development of the city's theatrical life in this period, or whether their impact should be perceived as political intervention, prejudicing principles such as artistic freedom.

The three main institutions that have an effect on the city's cultural sphere (the regional government, the provincial authority and Barcelona City council) are examined in terms of the aims of their policies in relation to theatre and the interaction between them, focusing particularly on issues such as national identity, linguistic policy and the relationship between the public and private sectors. Special attention has been devoted to the development of flagship projects set up during this period (the Teatre Nacional de Catalunya and the Ciutat del Teatre). The study shows that the institutions' cultural programmes have been moulded by specific political agendas and have influenced all areas of theatrical activity, both those managed or controlled by public bodies and in the private sector. The second part of the thesis identifies the specific impact on various aspects of the production of theatre in the city, focusing on theatre companies, playwrights, the private sector, theatre spaces and audiences.

Finally, the study concludes that, on the whole, governmental bodies have had a major impact in the development of Barcelona's theatrical life. Nevertheless, this influence has not made use of the city's natural theatrical resources (creativity, infrastructure and high audience numbers); instead, the institutions have developed their own projects and politicised existing ones in order to exert control over the city's theatrical system.

TABLA de CONTENIDOS

Primer volumen

Declaración

Agradecimientos.

Listado de siglas utilizadas.

Introducción. 001.

PARTE 1. Las políticas teatrales.

1. Capítulo primero: política teatral en España (1982-2000). 012.

1.1 La política cultural: conceptos básicos. 013.

1.2 La política cultural en España después de 1975. 030.

2. Capítulo segundo: nacionalismo e identidad nacional en Cataluña. 052.

2.1 El nacionalismo: definición de términos. 052.

2.2 Breve historia del nacionalismo catalán. 055.

3. Capítulo tercero: la política teatral de la Generalitat de Catalunya. 075.

3.1 Objetivos y formas de actuación. 077.

3.2 El Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. 098.

3.3 El Teatre Poliorama y la Companyia Flotats. 104.

3.4 El Teatre Nacional de Catalunya. 114.

4. Capítulo cuarto: la política teatral del Ajuntament de Barcelona. 133.

4.1 Política cultural y centros de gestión. 137.

4.2 Presupuestos, subvenciones y otras formas de actuación. 147.

4.3 El Mercat de les Flors: primer teatro municipal de la democracia. 158.

4.4 El Festival d'Estiu Grec. 166.

4.5 El Sant Andreu Teatre. 175.

4.6 La Ciutat del Teatre. 177.

5. Capítulo quinto: la política teatral de la Diputació de Barcelona. 185.

5.1 Política cultural de la Diputació de Barcelona. 186.

5.2 El Centre d'Estudis i Recursos Culturals. 193.

5.3 La Oficina de Difusió Artística. 195.
5.4 Los proyectos teatrales de la Diputació de Barcelona. 201.

PARTE II. Los resultados.
6. Capítulo sexto: los espacios teatrales. 216.
6.1 Los teatros públicos de Barcelona. 217.
6.2 Los espacios teatrales privados y las salas alternativas. 226.

7. Capítulo séptimo: el público teatral. 234.
7.1 El público del Estado español en 1998. 238.
7.2 Fluctuación del público barcelonés (1986-2000). 239.
7.3 Impacto de las instituciones públicas en las audiencias teatrales de Barcelona. 245.
7.4 Los índices de audiencia en los teatros públicos de Barcelona. 252.
7.5 El gusto teatral del público barcelonés. 256.

8. Capítulo octavo: los autores teatrales vivos. 260.
8.1 El autor contemporáneo en los teatros públicos de Barcelona. 263.
8.2 El autor contemporáneo en el teatro comercial y las salas Alternativas. 276.
8.3 Los autores más representados y su relación con las instituciones.Josep Maria Benet i Jornet i Sergi Belbel. 280.

9. Capítulo noveno: las compañías teatrales. 290.
9.1 Las compañías de teatro independiente en los años 80 y 90: características generales. 291.
9.2 Las compañías teatrales y su relación con las instituciones. 295.
9.3 La intervención pública en las compañías independientes. El caso de Els Joglars. 303.
9.4 Los desacuerdos y la falta de compromiso. El caso de la Companyia Teatre Lliure. 308.

10. Capítulo décimo: el sector privado: el teatro comercial y las salas alternativas. 314.
10.1 El sector privado. Modos de producción y exhibición. 314.
10.2 La empresa privada en los años 80 y 90. 319.
10.3 Las salas alternativas en los años 80 y 90. 326.
Conclusión. 335.
Bibliografía. 345.
General: libros y artículos. 345.
Documentos oficiales: memorias, presupuestos y estadísticas. 381.
Videografía. 385.
Páginas electrónicas. 385.

Segundo volumen

Apéndice I: entrevistas. 388.
Entrevista 1. Magda Puyo, directora del Festival STI. 388.
Entrevista 2. Javier García Yagüe, director de la Sala Cuarta Pared (Madrid), director y autor teatral. 395.
Entrevista 3. Domènech Reixach, director del TNC. 402.
Entrevista 4. Eli Ribó, coordinadora de COSABA. 412.
Entrevista 5. Sergi Belbel, autor teatral. 420.
Entrevista 6. Ferran Mascarell, director del ICUB. 431.
Entrevista 7. Jordi González, directivo de Focus. 439.
Entrevista 8. Raimon Ávila, director de l'Escola d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. 449.
Entrevista 9. Mingo Ràfols, actor de la Companyia Teatre Romea. 456.

Apéndice II: tablas y gráficas.

Listado de siglas utilizadas en tablas y gráficas. 461.
Tabla 1. Presupuestos generales de la Generalitat. 463.
Tabla 2. Compañías subvencionadas por la Generalitat. 465.
Tabla 3. Empresas de local subvencionadas por la Generalitat. 470.
Tabla 4. Montajes unitarios subvencionados por la Generalitat. 473.
Tabla 5. CDGC: estadísticas y presupuestos. 475.
Tabla 6. CDGC: programación detallada. 480.
Tabla 7. Teatre Poliorama: estadísticas generales. 486.

Tabla 8. Teatre Poliorama: audiencias. 487.
Tabla 9. Teatre Poliorama y Companyia Flotats: presupuestos. 488.
Tabla 10. Teatre Poliorama: programación detallada. 489.
Tabla 11. Teatre Poliorama: estadísticas y presupuestos. 493.
Tabla 12. TNC: programación detallada. 495.
Tabla 13. TNC: programa de giras de espectáculos. 498.
Tabla 14. TNC: audiencias. 499.
Tabla 15. TNC: espectáculos. 500.
Tabla 16. TNC: presupuestos y estadísticas. 503.
Tabla 17. Subvenciones del Ajuntament. 504.
Tabla 18. Festival Grec: audiencias. 510.
Tabla 19. Festival Grec: estadísticas generales. 511.
Tabla 20. Presupuestos generales de cultura de la Diputació. 512.
Tabla 21. Institut del Teatre. 514.
Tablas 22 y 23. Salas alternativas. 517.
Tabla 24. Datos comparativos entre teatros públicos y privados. 520.
Tabla 25. Medias de público en Barcelona. 531.
Tabla 26. Totales de público en Barcelona (por teatros). 532.
Tabla 27. Audiencias comparativas. 535.
Tabla 28. Porcentaje de espectadores y espectáculos. 538.
Tabla 29. Conocimiento del catalán. 539.
Tabla 30. Datos sobre la lengua catalana. 540.
Tabla 31. Espacios teatrales en Barcelona. 541.
Tabla 32. Totales de los presupuestos de cultura institucionales. 546.
Gráfica 1. El público teatral de la ciudad de en Barcelona 1986-1992. 549.
Gráfica 2. El público teatral de la ciudad de en Barcelona 1993-2000. 550.

Apéndice III: encuesta. 551.

DECLARATION

This thesis is the original work of the author except when acknowledged by reference, and no part of the thesis has been previously submitted for a degree in this or any other university.

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without prior written consent, and information derived from it should be acknowledged.

ACKNOWLEDGEMENTS

First of all, I would like to acknowledge a debt of thanks to the School of Modern European Languages and Cultures at the University of Durham for providing me with the financial support and resources to write this thesis. I am very grateful for the help and opportunities that everyone within the Spanish Department has given me in the last four years. Special thanks go to my supervisor Michael Thompson who has always been there when I have needed him and whose intellectual support and guidance have been invaluable.

I would also like to thank the postgraduate community within the School of Modern European Languages since our discussion group and their informal support has provided me with confidence to carry out my research.

My thanks are also due to those who gave me their time and shared with me their opinions, compiled as interviews in the Appendix of this thesis. Special thanks go to Javier García Yagüe, Sergi Belbel, Eli Ribó and Mingo Ràfols for generously sharing with me their experiences in the theatre profession.

I am also indebted to María Delgado and David George who have been extremely supportive of my research and have provided me with ideas and contacts, which have contributed very much to the construction of this thesis.

Finally, my thanks go to my parents Ana and José Manuel for their constant support, love and understanding, to Ferran, to my friends and to my partner Mark Ewing who probably knows more about Barcelona's theatre policy than he ever wished, and for everything he deserves my special gratitude.

LISTADO de SIGLAS UTILIZADAS

AAD	Assamblea d'Actors i Directors.
AADPC	Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.
AAT	Asociación de Autores de Teatro.
ADETCA	Associació d'Empreses de Teatre a Catalunya.
AECB	Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona.
AIET	Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
BIC	Banco Industrial de Comercio.
C33/K33	Canal 33 de la Televisión Pública de Catalunya.
CAT	Centro Andaluz de Teatro.
CDGC	Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
CDO	Centre Dramàtic d'Osona.
CDN	Centro Dramático Nacional.
CDT	Centro de Documentación Teatral.
CDGV	Centre Dramàtic de la Generalitat de València.
CDV	Centre Dramàtic del Vallès.
CERC	Centre de Recursos Culturals.
CIATRE	Associació Independent de Companyies de Teatre Professional de Catalunya.
COSABA	Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona.
CNNT	Centro de Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
CNTC	Compañía Nacional de Teatro Clásico.
Cía.	Compañía.
CIDD	Centre d'Investigació Documentació i Difusió.
CiU	Convergència i Unió.
EAOEF	Entitat Autònoma Organitzadora d'Espectacles i Festes.
ICUB	Institut de Cultura de Barcelona.
IDESCAT	Institut d'Estadística de Catalunya.
IMBE	Institut Municipal de Barcelona Espectacles.
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
IRL	Institut Ramon Llull.
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya.
MOPU	Ministerio de Obras Públicas.
ODA	Oficina de Difusió Artística.
ONU	Organización de las Naciones Unidas.
PP	Partido Popular.
PSC	Partit Socialista de Catalunya.
PSOE	Partido Socialista Obrero Español.
RNTA	Red Nacional de Teatros y Auditorios.
RSC	Royal Shakespeare Company.
SdT	Servei de Teatre.
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores.
STI	Sitges Teatre Internacional.
TNC	Teatre Nacional de Catalunya.
TUB	Teatre Urbà de Barcelona.
TV3	Televisión pública de Catalunya.

UAB	Universitat Autónoma de Barcelona.
UdB	Universitat de Barcelona.
UE	Unión Europea.

INTRODUCCIÓN

> *Hem de combatre, abans que es produeixi la tendència del teatre públic a l'elefantiasi i a la superficialitat en un procés irreversible que tendeix a la degradació del mateix teatre y del públic.* Fabià Puigserver (1987: 117-118).

En los últimos años del siglo veinte, Barcelona ha sufrido una transformación propia de las grandes capitales de la Europa Occidental. Este desarrollo, que se inició con el final de la dictadura en los años setenta, tiene su eclosión en la década de los noventa y, sobre todo, a partir de las olimpiadas de 1992. Pero los Juegos Olímpicos no sólo ayudaron a ubicar a Barcelona en el *mapa mundis*, sino que significaron una prueba esencial para afianzar el carácter de una ciudad que, pese a haber sido testimonio de movimientos culturales a lo largo de los siglos, todavía no había despertado de la pesadilla que fueron casi cuarenta años de dictadura.

Para Barcelona, el año olímpico significó la ocasión de demostrarle al mundo su creatividad y un paso más hacia la oficialización de la cultura, cuya vitalidad no había cesado en los años de dictadura pero se había llevado a cabo de manera extraoficial ya que los órganos de gobierno eran limitadores y no favorecían la expresión de la cultura en libertad.

Desde ese año de 1992, la escalada en el plano cultural de la ciudad ha sido vertiginosa y forjada, en parte, gracias al apoyo de las instituciones públicas. Los cambios han sido tales, y a tal velocidad, que parece inimaginable que estos proyectos sean tan recientes. En la década de los noventa han nacido el Museu Nacional de les Arts de Catalunya y el Museu

d'Art Contemporàni de Barcelona, el nou Liceu y L' Auditori, el Centre de Cultura Contemporània Casa de la Caritat y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, el Teatre Nacional de Catalunya y la Ciutat del Teatre, por citar algunos de los proyectos que más atención han acumulado. Todos ellos son grandes equipamientos culturales que se han convertido en marcadores esenciales de la ciudad, que han contribuido a aumentar el orgullo de los ciudadanos y a atraer la inversión económica en cultura sea ésta pública o privada.

Sin embargo, uno debe preguntarse hasta qué punto esta implicación de las instituciones públicas ha tenido un impacto directo en la cultura en sí, comprobar si los partidos políticos que regentan estas instituciones han tomado decisiones que, condicionadas por su ideología, han afectado a la cultura promovida desde estos centros. Y es que, en un sistema democrático relativamente joven como es el del Estado Español la intervención política no puede descartarse, ya que los puestos públicos de cultura cambian de nombre cuando el gobierno de un determinado partido político llega a su fin. Como asegura un reciente estudio sobre España de la revista *The Economist*, el país:

> Has not had time to develop the dense undergrowth of independent organisations that enrich older democracies – a non partisan press, forthright professional associations, self-confident universities, sceptical non-governmental bodies, outspoken individuals and so on (The Economist, 2004: 4-5).

La intervención de las instituciones públicas en temas culturales se ha hecho evidente en más de una ocasión en la Cataluña democrática y los ejemplos relacionados con el fenómeno teatral han sido muchos y muy notados. No se trata solamente de las polémicas generadas alrededor del Centre

Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Teatre Nacional o la Ciutat del Teatre, que se verán con detalle en esta tesis, sino también de los problemas en el sistema de subvenciones, en la ocupación de salas y en los asuntos lingüísticos, aspectos del fenómeno teatral que se han visto determinados por la influencia política de las administraciones.

El presente estudio se ha centrado además en el caso concreto de la Ciudad Condal por ser concebida, a finales del siglo XX, como la capital teatral del Estado español, al lado de la cual Madrid se percibe como obsoleta y conservadora. La opinión generalizada, en palabras de Wilfried Floeck, es que "Madrid es la ciudad de los teatros privados tradicionales, con una dotación bastante rica y tendencia hacia un cierto convencionalismo e inmovilismo" y, por el contrario, "Barcelona es la ciudad teatral más crítica y experimental, en la que el espíritu del Teatro Independiente se ha mantenido con más fuerza" (1985: 13). Sean o no ciertas estas presuposiciones parecen haber tenido un efecto en el inconsciente del ciudadano barcelonés para quien la situación teatral en la ciudad es "buena" y representativa del talante moderno y cosmopolita que caracteriza a la urbe.[1]

Barcelona representa también un ejemplo curioso en el que los asuntos en materia teatral han sido fuente de polémica discusión cotidiana, raro hecho en estos nuestros días en los que el teatro no parece gozar de gran importancia mediática. La polémica creación del Teatre Nacional de Catalunya y la Ciutat del Teatre y, los desencuentros entre Diputació, Generalitat y Ajuntament son capítulos que han marcado la historia del teatro español del siglo XX y que tienen resonancia en el teatro del nuevo siglo.

[1] Ver Encuesta (Apéndice III: 3).

Por todas estas razones, este estudio pretende analizar el impacto de la política teatral de las instituciones públicas en el teatro de la ciudad de Barcelona, desde 1980 hasta el final del milenio. Para ello, se presenta en el capítulo primero una introducción a los conceptos de cultura y política cultural y una breve explicación de los debates generados alrededor de la incursión del Estado en la cultura y en el teatro en particular. Este primer capítulo también presenta un contexto general de las políticas culturales ejercidas desde el gobierno central, tanto en la etapa socialista como en la del presidente Aznar, ya que pese a la autonomía de la que dispone Cataluña en materia de cultura, éstas han tenido cierto impacto en el teatro de la ciudad.

A medida que evolucionaba mi análisis de las instituciones se hizo patente que existía un elemento en particular que había condicionado el panorama teatral catalán a lo largo de la historia: el catalanismo. Por esta razón, surgió la necesidad de crear un capítulo dedicado a esta ideología, sus orígenes, sus modos de actuación y su influencia definitiva en la configuración del teatro barcelonés. El capítulo segundo, pues, cumple esta función al presentar el contexto político histórico en el que las políticas teatrales, posteriormente analizadas, deben ser entendidas.

Los tres capítulos siguientes están dedicados a examinar las políticas teatrales de la Generalitat de Catalunya, el Ajuntament y la Diputació de Barcelona. El orden de análisis responde al nivel de influencia que la institución tiene sobre la ciudad, el cual es directamente proporcional a su poder político y económico. Los capítulos tercero, cuarto y quinto pretenden explicar de manera detallada cuáles son los métodos que la administración utiliza para ejercer su influencia en el sistema teatral de la ciudad. Por ello, los capítulos se detienen en el análisis de los programas de ayuda a la captación

de público, las subvenciones, los presupuestos dedicados a teatro y, finalmente, en los centros de producción y exhibición que son, en definitiva, la oportunidad de poner en práctica las políticas teatrales. Tras la presentación de las propuestas teóricas de cada institución, estos capítulos se dedican a examinar los teatros públicos a lo largo de los años ochenta y noventa, y su papel en el sistema teatral barcelonés. Así, se presenta un estudio de la creación de los primeros teatros públicos, el Teatre Romea y el Mercat de les Flors, la génesis del primer teatro nacional catalán en el Teatre Poliorama, el nacimiento de proyectos más recientes como el Teatre Nacional de Catalunya, el Sant Andreu Teatre o la Ciutat del Teatre y la única escuela pública dedicada a la pedagogía de las artes escénicas: el Institut del Teatre. Aspectos como la programación, los presupuestos y el funcionamiento general de estos centros teatrales desvelan, en muchas ocasiones, las intenciones reales de las instituciones públicas en materia teatral, las cuales no siempre son equivalentes a los objetivos teóricos presentados por los documentos oficiales.

Finalmente, se trataba de ver si estas políticas teatrales han tenido impacto alguno en el sistema teatral barcelonés y, para ello, se presenta una segunda parte dedicada a los posibles resultados que éstas han podido producir. El objetivo de la segunda parte que, en algunos casos, se adentrará en el estudio detallado de los casos más representativos, es demostrar que el teatro está directamente relacionado con las decisiones políticas de las instituciones públicas ya que, como aseguraba Adolfo Marsillach, tanto el teatro público como el privado subvencionado "son teatros dirigidos de una manera u otra por las administraciones públicas, y no existe en estos momentos en Barcelona, un teatro totalmente libre de intervención" (1985: 31).

La segunda parte está dividida en cinco capítulos centrados en los diversos aspectos que conforman el fenómeno teatral. El capítulo sexto se adentra en el examen de los espacios teatrales públicos y privados, y su relación con las instituciones. Una de las líneas de análisis pretende averiguar si el crecimiento en el número de espacios teatrales ha sido determinado en modo alguno por la política teatral de la administración.

El capítulo séptimo es un acercamiento al público teatral barcelonés. Tras una breve presentación de la situación del público en el Estado Español, el capítulo describe las fluctuaciones del número de espectadores en los teatros de la ciudad y establece relaciones de causa efecto con las propuestas de las instituciones, intentando averiguar si se produce algún tipo de influencia.

El caso de los autores teatrales se atiende en el capítulo octavo, cuya intención es esclarecer el tratamiento que los autores vivos han recibido en los teatros de la ciudad y averiguar cómo ha sido su inclusión en las políticas teatrales públicas. En este capítulo se examina además el ejemplo específico de los dos autores más exitosos, en cuanto a público y repercusión mediática se refiere, de la segunda mitad del siglo veinte: Josep Maria Benet i Jornet (1940) y Sergi Belbel (1963). Sin embargo, el estudio no pretende adentrarse en un análisis de estilo de la obra de estos dramaturgos sino que el énfasis se concentra en las razones por las cuales su trabajo ha conseguido tal nivel de popularidad en detrimento de otros autores dramáticos.

El siguiente capítulo centra su atención en uno de los aspectos más internacionalmente reconocidos del teatro catalán: las compañías independientes, las cuales pese al adjetivo que las califica, presentan, en su mayoría, una dependencia notable para con las instituciones. Uno de los aspectos que el capítulo intenta esclarecer es la progresiva disminución del

nacimiento de compañías en los años noventa, cuyas razones se encuentran nuevamente en la normativa impuesta desde las políticas culturales. Adicionalmente, el capítulo noveno incluye un estudio más detallado en dos de las compañías independientes más representativas del teatro catalán: Els Joglars, dirigida por Albert Boadella desde 1962, y la Companyia Teatre Lliure, que nació con el teatro del mismo nombre en 1976. Las razones por las que mi atención se ha centrado en estas dos compañías son diversas. En primer lugar, es de sobras conocida la difícil relación que Els Joglars han mantenido con las instituciones públicas a lo largo de sus más de cuarenta años de labor teatral. Su teatro, las más de las veces enmarcado dentro de la sátira política que se alimenta de la realidad contemporánea de Cataluña y ridiculiza los pilares maestros de la identidad nacional catalana, no ha sido siempre bien acogido por el gobierno autonómico. La incómoda relación con las instituciones se ha materializado en diversos aspectos que afectan a la compañía, los cuales se presentan con detalle en este capítulo. Por su parte, la Companyia Teatre Lliure ha llamado mi atención por sus peculiares características estructurales en cuanto a que es la única compañía que se ha mantenido como cooperativa y una de las que más ha luchado para mantener su independencia. Sin embargo, con el nacimiento del Teatre Nacional y la ampliación del Teatre Lliure la compañía ha sufrido cambios que han puesto en peligro su estabilidad. Me refiero, por ejemplo a las críticas dirigidas a Lluís Homar y Anna Lizarán, actores de la compañía, por trabajar en el TNC, o el abandono de algunos de sus fundadores como Domènec Reixach (también para trabajar en el TNC) o Lluís Pasqual. Para muchos miembros de la profesión teatral, la muerte de Fabià Puigserver en 1991, fue el inicio de una

nueva etapa del Lliure que se distancia de la idea original, y que se acerca más al concepto de teatro público defendido desde las instituciones públicas.[2]

Para finalizar, el capítulo décimo agrupa a la empresa privada y las salas alternativas bajo el título de sector privado. El apartado presenta una breve descripción de la evolución del sector privado durante los años ochenta y noventa, la cual se ha producido paralelamente a la del sector público pero, en raras ocasiones, en colaboración con él. Por lo que se refiere al caso específico de las salas alternativas, el capítulo pretende hacerse eco de la polémica relación que las salas han mantenido con las instituciones, especialmente en la década de los noventa. En esos años, la administración hizo públicas declaraciones alrededor de la inviabilidad económica de estos espacios teatrales demostrando nuevamente su desinterés por mantener proyectos en cuyo origen no ha estado directamente involucrada.

Finalmente, este estudio concluye con un apartado que pretende aglomerar todas las consecuencias experimentadas por el sector teatral a manos de las políticas teatrales públicas para poder así establecer una valoración del impacto de las mismas.

Los apéndices recogidos al final de esta tesis pretenden arrojar datos sobre la realidad teatral de la ciudad de Barcelona en los años escogidos para este análisis. En primer lugar, el Apéndice I tiene como objetivo ceder un espacio a aquellos profesionales teatrales que, de un modo u otro, se han visto involucrados en la relación entre teatro e instituciones. Estas nueve entrevistas han intentado recoger las opiniones de todos los sectores del sistema teatral y tienen como objetivo contrastar los presupuestos teóricos con la realidad teatral de la ciudad de la mano de aquellos que la han vivido. En el

[2] Ver entrevista con Jordi González (Apéndice I: 58).

caso particular de Javier García Yagüe, director y autor teatral ubicado en Madrid, su colaboración se justifica por ofrecer el testimonio de una compañía teatral madrileña que ha visto mermadas, durante muchos años, sus oportunidades de integrarse en el circuito teatral catalán y que, finalmente, lo consiguió en el año 2000. Su testimonio es además significativo por demostrar que las relaciones entre teatro y administración en Cataluña también tienen su paralelo en la Comunidad Autónoma de Madrid.

El Apéndice II es un intento de recoger una serie de datos objetivos relacionados con los diferentes aspectos que se tratan en la tesis. Cabe señalar que los datos han sido cuidadosamente recogidos y reproducidos en la medida en que se encuentran a disposición del investigador. Muchos de ellos han sido transformados, es decir se han realizado las operaciones adecuadas, para arrojar luz sobre un determinado aspecto. Sin embargo, no todos los datos requeridos para el presente análisis han sido encontrados, sobre todo aquellos correspondientes a los años ochenta en los que las administraciones no parecían inclinadas a archivar datos relacionados con las artes escénicas y los anuarios estadísticos dedicaban poca atención al teatro. Esta situación ha cambiado a partir de los años noventa, y se ha transformado por completo entre finales de esa década y la entrada en el nuevo milenio hasta el punto de que, actualmente, todos estos datos desde 1998 son accesibles en la red. Sin embargo, la carencia de datos de los años anteriores también revela algunos aspectos significativos de la actitud de las instituciones ante el teatro, entre los cuales se destaca la falta de interés por proporcionar datos adecuados, coherentes y regulares sobre temas como presupuestos, público o programaciones. En este sentido se debe agradecer la gran labor llevada a cabo por la revista *El Público* y, en especial, por Jaume

Melendres, quien ha dedicado gran parte de su trabajo a este desagradecido aspecto de la realidad teatral que, paradojicamente, tanto nos informa sobre la misma.

Para concluir, el Apéndice III recoge una encuesta informal realizada por mí misma en la ciudad de Barcelona con el objetivo de capturar las ideas espontáneas del espectador teatral.

Finalmente, quisiera afirmar que esta tesis se presenta como la necesidad de un acercamiento al sistema teatral muchas veces olvidado por la profesión académica y del cual, por lo tanto, no existen demasiados antecedentes. Como ya se ha señalado la labor de *El Público*, se situó muchas veces en parámetros similares pero desafortunadamente cesó en 1992. Algunos trabajos, como el de Bonet (1991) y el del Ajuntament de Barcelona (1998) han llevado a cabo un análisis similar del sistema teatral pero se han limitado a la publicación de datos objetivos, el primero, y a un examen superficial del tema, el segundo. Sin embargo, la mayoría de la atención dedicada a estos aspectos del fenómeno teatral se encuentra en artículos dispersos que, pese a proporcionar información detallada e interesantes análisis, no se han adentrado por completo en el sistema teatral de una ciudad o un país.

La falta de estudios de estas características ha sido uno de los motivos principales por el que este estudio se ha llevado a cabo ya que, desde la profesión teatral, se ha sentido la necesidad de cubrir un hueco en los aspectos políticos y económicos del sistema teatral.[3] Uno de los campos más prolíficos en este tipo de análisis, y que ha proporcionado el marco teórico del

[3] Ver artículos recogidos en Oliva (2002).

presente trabajo, ha sido el de Cultural Economics pero, desafortunadamente, no ha producido estudios sobre las artes escénicas dedicados al caso español.

Para concluir, se debe recordar que las conclusiones a las que llega esta tesis están estrechamente relacionadas con el contexto histórico, político y social de Barcelona entre el año 1980 y 2000, el cual ha experimentado cambios significativos con el reciente cambio de gobierno autonómico, el primero desde el restablecimiento de la democracia y que tendrá, sin lugar a dudas, un impacto en las políticas teatrales y el futuro teatro de la ciudad.

CAPÍTULO PRIMERO: LA POLÍTICA CULTURAL EN ESPAÑA (1982-2000)

En su acercamiento al fenómeno dramático, la crítica, en general, ha tenido siempre en cuenta el contexto histórico en el que éste se desarrollaba, pero no ha considerado analizar con detalle las relaciones causa-efecto que se producen entre la política teatral de la administración pública y el teatro de un país. La política teatral puede ejercer influencias tan concretas como los cambios provocados por la Constitución de 1978 y los Estatutos de Autonomía de 1979, los cuales hicieron realidad el traspaso de competencias culturales; o el efecto que la política lingüística de la Generalitat de Catalunya tiene en la programación de los teatros públicos. Estos son ejemplos que se tratarán detenidamente en el presente estudio centrado en el caso complejo de la ciudad de Barcelona y los distintos niveles de gobierno que en ella actúan.

En este primer capítulo se pretenden introducir los aspectos básicos de la política cultural, cuyo desarrollo ha sucedido básicamente en el siglo XX, haciendo referencia brevemente a los conceptos de cultura, teatro y sociedad. Paralelamente, se ofrecerá un breve acercamiento a los debates que han surgido sobre algunas de las áreas de la política cultural en relación con la intervención pública en la cultura y las diferencias entre sector público y privado. Seguidamente, se ha creído necesario presentar una sinopsis de la política cultural ejercida desde el gobierno central en la etapa democrática, teniendo en cuenta los cambios de gobierno sucedidos hasta el año 2000.

1.1 La política cultural: conceptos básicos

El concepto moderno de política cultural parte de la idea de que la cultura es beneficiosa para el ser humano, ya que le capacita para participar activamente en una sociedad democrática.[1] La cultura se entiende como manifestación de los hábitos, actitudes, creencias y valores de una colectividad, cuyo resultado se conoce como producto cultural o lo que Geertz denomina "webs of significance" (1975: 5).[2] Estos productos tienen que ver con aspectos intelectuales, morales y artísticos de esa comunidad y serán legislados y controlados por las leyes que rigen la misma. Por otro lado, conviene reconocer aquí un acercamiento menos idealista al concepto de política cultural, el cual consiste en la convicción de que la política cultural se puede utilizar con fines políticos para defender ciertas opiniones, suprimir otras, y apoyar ciertos modos de gobierno, esto es, una política cultural que sea más beneficiosa para el gobierno que para los ciudadanos.

Si se considera la política cultural como el conjunto de leyes y estructuras administrativas que rigen la gestión de la cultura y los productos culturales, se generan un conjunto de cuestiones alrededor de temas legales y económicos que son recogidos por el campo de estudio de la economía cultural, cuyos hallazgos no pueden pasarse por alto en el presente estudio.

---

[1] Para una evolución del término 'cultura' ver Williams (1977: 11-20). Williams ofrece una definición que ha establecido la base para la crítica de finales del s. XX. El autor presenta una definición tripartita: la ideal, la documental y la social. Ver Williams (1981). Vogel realiza estas afirmaciones al campo específico de las artes escénicas considerando que "traditional theatre, opera [...] undeniably enrich the surrounding society, making it more interesting, more spiritually invigorating, and more 'human'" (2001: 326).

[2] Otras definiciones similares del término "cultura" se encuentran en Giner (1996: 74), Lewis (2001: 13) y Geertz (1975: 47-48).

Este campo de investigación parte de la importancia que los valores económicos tienen en la sociedad moderna y afirma la relación de la cultura con los mismos. Esta disciplina propone un acercamiento a la cultura como otro de los sectores económicos de la sociedad pero defiende tratamientos diferentes dependiendo de si es una cultura protegida por la administración pública o el sector privado. Según David Throsby "there are clear economic dimensions to activities such as the arts [...] and this fact is reflected in the extent to which governments actually do make economic interventions in these areas" (2001: 139). La economía cultural también ha producido debates interesantes sobre la viabilidad de la intervención pública en la cultura, que se presentarán posteriormente.

En cuanto a una clasificación de los distintos tipos de políticas culturales, Vitányi ofrece una tipología desarrollada a través de la historia, que va desde la política feudal-autocrática a la heurística-democrática. El autor defiende tres tipos básicos de política cultural que, al mismo tiempo, requieren tres tipos de líderes políticos y tres tipos de relaciones entre estado y cultura. De entre las tres, Vitányi destaca la heurística-democrática como aquella capaz de incluir todos los aspectos de la cultura en la sociedad contemporánea, además de estar "desprovista de todo carácter de mando" y ser "respetuosa del principio de libertad de creación y de asimilación" (1983: 110). Por lo contrario, tanto la política cultural autocrática como la liberal se limitan a la protección de microprocesos culturales, aquéllos que benefician a la clase que está en el poder (1983: 109-110).

Así como la economía y la legislación de los países evolucionan a lo largo de los años, la política cultural también experimenta cambios para adaptarse a las características de la sociedad en la que es creada. La actual política cultural de occidente debe considerarse heredera de los conceptos de cultura surgidos a partir de la Segunda Guerra Mundial y de los debates sobre el valor cultural surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Desde un punto de vista social demócrata, se percibe la cultura como medio de transformación de las sociedades y, por lo tanto, el Estado tiene el deber tanto de proporcionarla como de apoyarla. Como asegura David Throsby, "we might hypothesize that governments are simply acting on the belief that voters share their view that the arts are good for society and that there is a proper role for the public sector in supporting them" (2001: 139).[3]

La tendencia hacia la protección de la cultura por parte de los gobiernos democráticos se consolida en un momento tan decisivo como el final de la Segunda Guerra Mundial, en el que la cultura se percibe como un elemento necesario que contribuirá a la reconstrucción de Europa. Progresivamente la cultura se va consolidando dentro de los programas políticos de los gobiernos democráticos y pasa a ser concebida como un derecho humano por las Naciones Unidas. Más adelante, en la conferencia de la UNESCO (*Cultural Policies for Development*. Estocolmo, 1998) se reconoce que el desarrollo económico y el crecimiento cultural son interdependientes, enfatizando el valor de la cultura en la sociedad contemporánea.[4]

---

[3] Opinión compartida por Jack Lang (1983: 73).
[4] Ver Kleberg (1983).

Con la creación del estado de bienestar en Occidente, en la década de los cincuenta y sesenta, el concepto de cultura ve ampliados sus horizontes, pasando de la elite a las masas. En los años setenta, el acercamiento a la cultura toma un matiz más pragmático y funcional, debido, especialmente, a que el papel que tanto las instituciones públicas como las empresas privadas juegan en el campo de la cultura ya no consiste, únicamente, en ser agitadores del cambio en la sociedad sino también en agilizar la economía, es decir, se han convertido en mecanismos de producción cultural y, aun más, en productoras de capital (Throsby, 2001: 145).

A principios de los noventa, el carácter económico de la cultura está plenamente establecido y toma forma en grandes proyectos culturales que buscan el beneficio económico. Como ejemplo, se encuentran las películas de Hollywood, las exposiciones de los grandes artistas de la pintura universal o los musicales de Broadway o del West End londinense. La política cultural pública y la de la empresa privada han sufrido, además, los efectos de la homogeneización que se han percibido en otros aspectos de nuestra sociedad y, sobre todo, han experimentado la influencia de la cultura estadounidense.[5]

En su desarrollo a partir de la Segunda Guerra Mundial la cultura ha sufrido las consecuencias de tres cambios significativos que deben tenerse en cuenta en la medida en que constituyen una pieza clave para entender tanto el fenómeno artístico y la construcción de las políticas culturales.[6] El primer cambio se percibe en el nacimiento de un nuevo concepto de cultura que deja de ser

[5] Para el tema de la globalización ver King (2000) y Lewis (2001).
[6] Los tres cambios son presentados por Throsby (2001), Frey (2000) y Whithers (1979).

exclusivo a una determinada clase social y se desarrolla en un entendimiento más inclusivo del fenómeno cultural, al cual tienen acceso las clases sociales anteriormente eludidas. El cambio genera un nuevo concepto de valor cultural basado más en la participación que en el valor artístico del arte por el arte, cuyo objetivo es apelar a un consumidor más allá de la elite o de los especialistas y, consecuentemente, se avanza hacia el multiculturalismo.[7]

El segundo cambio se produce en el traspaso de poder del sector público al privado. Esto es una consecuencia producida por cambios que tienen lugar en el seno de las instituciones públicas, como la progresiva disminución de los presupuestos dedicados a cultura y el desinterés creciente por temas culturales; y también por el descubrimiento, por parte del sector privado, de una fuente de beneficios económicos en el campo de la cultura.[8] En la actualidad, por ejemplo, los grandes impulsores de la cultura se sitúan dentro del sector privado, lo cual ha supuesto la mercantilización de la misma.

El tercer cambio viene producido por el fenómeno de la globalización. La movilidad del capital, la creación de mercados globales, el desarrollo de nuevas tecnologías y medios de comunicación han concluido en la homogeneización de la cultura y en la creación de símbolos reconocibles en todos los rincones del planeta. Sin embargo, un fenómeno tan complejo como el de la globalización ha provocado la reacción opuesta: una promoción de las culturas locales que se alzan ante el peligro de verse avasalladas por una gran cultura globalizadora. La promoción y el apoyo recibido por las culturas autonómicas dentro del Estado

[7] Ver Williams (1977).
[8] Ver Janne (1983).

español es un ejemplo de la coincidencia de este hecho con factores como lo es la construcción del nuevo estado federal en los años en los que se centra este análisis.

En el acercamiento a la política cultural, llevada a cabo por los órganos de gobierno que rigen la ciudad de Barcelona, será imprescindible tener en cuenta estos tres factores que han marcado claramente la evolución de la política cultural de la ciudad.

Por las razones arriba mencionadas, los estados democráticos se han visto obligados a crear sus propias políticas para así legislar y regularizar los productos culturales, cuyo objetivo se dirige a "establish objectives, create structures and secure adequate resources in order to create an environment conducive to human fulfilment" (Throsby, 2001: 143).[9] Se trata de proteger a la cultura de las distintas comunidades y redactar documentos que expliquen el porqué de las decisiones tomadas por el Estado. En este sentido, las políticas y las estadísticas culturales deben ser utilizadas, tanto por los estudiosos como por los gobernantes, para diagnosticar el estado cultural de un país y establecer las necesidades en materia cultural, ser capaces de aprender de los errores del pasado y potenciar los aciertos.

En términos generales, David Throsby resume los objetivos ideales de la política cultural en los siguientes: formar parte de la política de desarrollo de un país (ciudad); promover la creatividad y la participación del individuo en la vida cultural de los países (ciudades); asegurar la política y la práctica de la cultura, y promover la industria cultural a la vez que proteger y mejorar el patrimonio

[9] Objetivo muy similar al que ofrece Kleberg (1983).

cultural; promover la diversidad cultural y lingüística; crear ayudas económicas y logísticas para el desarrollo cultural (2001: 144).

El resumen de Throsby proporciona además los elementos básicos necesarios para el análisis del fenómeno teatral en Barcelona, ya que éste tiene en cuenta los factores de: producción, infraestructura, público, dramaturgos/creadores, textos teatrales, subvenciones y política lingüística, recogidos en los documentos dedicados a la política teatral.

Uno de los mayores problemas de las políticas culturales en general, y teatrales en particular, es encontrar un equilibrio entre el deber de satisfacer las demandas individuales y por otro lado satisfacer no sólo el gusto de la mayoría, sino tener en cuenta los valores colectivos de libertad, justicia, no-discriminación, seguridad y cohesión social. Una política teatral que sólo tenga en cuenta las demandas individuales puede ser tachada de elitista y, sin embargo, aquélla dirigida únicamente a satisfacer a las masas puede ser criticada de exceso de populismo y falta de protección a la creación e investigación artística. Aquí es donde entra en juego uno de los conceptos más subjetivos que las políticas culturales tienen que afrontar: el valor artístico de los productos y el beneficio social de los mismos.

Como se ha afirmado, el concepto de valor artístico es altamente subjetivo, sin embargo, el campo de la economía cultural ha intentado definir el término para así poder analizar las actitudes de las instituciones en el campo de la cultura. En primer lugar, dentro del valor de un producto artístico se debe señalar una división entre el valor cultural y el valor económico de ese producto. Para Throsby, por ejemplo, una política cultural apropiada debe centrarse en maximizar tanto los

valores económicos como los culturales. En términos generales, una política cultural en la que el valor económico prevalezca al cultural tenderá a producir una pérdida de calidad artística, mientras que una política favorecedora del valor artístico se decantará hacia el déficit económico. El objetivo principal de una política cultural deberá ser el de encontrar el difícil equilibrio entre ambas tendencias (Throsby, 2001: 149).

El valor económico se define como la capacidad que ese producto tiene de ser rentable, no únicamente con respecto a los ingresos de taquilla sino también con referencia a la creación de empleo, el apoyo a la educación y una influencia positiva en la sociedad en la que se realiza.[10] No obstante, el valor cultural de un producto es de definición más problemática. En el intento de conceptualización de éste se mezclan cualidades estéticas relacionadas con el placer y con lo que los especialistas definen como canon de valores culturales. Sin embargo, el postmodernismo desafía la existencia de un valor cultural absoluto y lo redefine como concepto heterogéneo y relativo, lo cual ha derivado en una definición imprecisa y altamente subjetiva (Throsby, 2001: 27).

Throsby parte del hecho de que el valor cultural de una obra de arte es "various and variable" y, por esa razón, el estudioso tiene la posibilidad de acercarse a la valoración de una pieza artística siguiendo el sistema de valores que Throsby ofrece en su estudio (2001: 28). Se trata de los valores estético, espiritual, social, histórico, simbólico y auténtico de un producto artístico, todos ellos contribuyentes a formar lo que se conoce como valor cultural. Se entiende

[10] El valor económico de los productos culturales ha pasado a ser, en la actualidad, el modo de evaluar su éxito (Lawson, 2003: 23).

por valor auténtico el grado de originalidad que se le atribuye a un producto, pese a que el mismo autor admite que el valor auténtico no conformaría un valor por sí mismo, pero obtiene sentido cuando es parte del resto de los valores arriba listados (2001: 29).

Uno de los objetivos del presente estudio será analizar cómo las políticas culturales han resuelto el difícil dilema generado por estos dos acercamientos distintos al valor cultural. La redacción de una política cultural es un asunto complejo que debe encontrar la vía media con la que satisfacer tanto a los creadores como a los consumidores. De la política teatral, por ejemplo, depende el panorama teatral de un país, en ella se decide indirectamente qué piezas se van a llevar a escena y qué compañías van a formar parte de la temporada, qué salas van a continuar activas y cuáles van a tener que cerrar sus puertas. Los cinco objetivos enumerados anteriormente forman los criterios que decidirán los colores del paisaje teatral de una nación cuya existencia depende, directa o indirectamente de la política teatral de las instituciones públicas.

En un principio, la intervención de las instituciones públicas en la cultura se considera necesaria, no sólo por parte de las mismas instituciones sino también por parte del público consumidor y los practicantes del arte teatral. Sin embargo, esa intervención y su puesta en práctica se pueden cuestionar, como también se pueden poner en duda las razones por las que es ejercida.

La intervención de las instituciones públicas en la cultura, y por extensión en el teatro, es un tema de polémica discusión entre políticos, teóricos y profesionales del ámbito cultural. El asunto no es trivial y ha afectado a la cultura española desde los inicios de la democracia. La cuestión es compleja y de ella

surgen varios aspectos que requieren mención. La tradición liberal ha producido la convicción de que el Estado, en representación de todos los habitantes de un país, tiene como deber proteger, promocionar y promover la cultura mediante la creación de una política cultural. Bruno S. Frey es partidario de esta teoría ya que "on the whole it was taken for granted that the public should subsidize the arts, as they produce [...] positive external effects on the society at large" (2000: 2-4).[11]

Frey añade los distintos valores que las artes contienen y que las hacen merecedoras de la atención pública: "Existence value" (valor existencial) – como la cultura "existe" en nuestra sociedad, toda persona que así lo quiera puede beneficiarse de ella. El autor defiende que incluso aquellas personas que no participan directamente en la cultura se benefician de ella de manera indirecta, ya que ésta tiene el poder de transformar la sociedad que la rodea.[12] "Option value" (valor opcional) – los miembros de la sociedad se benefician de la posibilidad de participar en un acto cultural. "Bequest value" (legado) – la cultura y sus representaciones se mantienen para las próximas generaciones que podrán beneficiarse de ellas. "Innovative value" (valor innovador) – la cultura proporciona a la sociedad los ingredientes para desarrollar el pensamiento creativo que estimula la evolución de la sociedad en sí.[13]

Frey apunta que existen otras razones por las cuales la cultura y el arte deben gozar de intervención pública entre ellas por ser, en el sentido más práctico, un elemento dinamizador de la economía, no sólo por ser generadora

[11] La cita se refiere a los primeros movimientos en el campo de Cultural Economics en los años 30.
[12] Para Williams, la cultura tiene también una función ordenadora de la sociedad (en Hall, 1981: 55). Ver también Lewis (2001: 123).
[13] Ver Frey (2000: 102). A estos valores Vogel añade el "prestige value" que explica el prestigio adquirido mediante la producción y el consumo de productos culturales (2000: 326).

de capital, sino porque al mismo tiempo, promueve la inversión. De hecho, cabe mencionar que, en Occidente, el arte y la cultura gozan de mayor salud en aquellos países donde la economía es más fuerte y estable. En el caso del Estado español, son las ciudades con mayor movimiento económico las que presentan una vida cultural más estable y regular, contrariamente a lo que sucede en las zonas de economía precaria.[14] Por otro lado, Frey señala que la cultura y el arte atraen al turismo, generando no sólo capital sino propiciando el intercambio cultural. El turismo cultural es un fenómeno que presenta un progresivo crecimiento a finales del siglo XX y se mantiene en el nuevo siglo. El título de capital cultural, promovido por la UE, los años temáticos que celebran el centenario de un representante del mundo de las artes, como el año Lorca (1998), el Gaudí (2000) o el año Dalí (2004) son fuentes generadoras de turismo y de sus efectos económicos y sociales.

El autor enfatiza, además, la importancia de la intervención estatal en las artes en cuanto a que proporciona a los profesionales de la cultura la posibilidad de dedicación completa a su labor y, como consecuencia, promueve la experimentación y el desarrollo artístico.

Finalmente, el prestigio será una de las razones por las cuales el autor considera que el Estado debe intervenir en las artes, ya que, como ocurre con las empresas privadas, el Estado se beneficiará muy positivamente de participar en la promoción artística.[15] Es significativo subrayar que, para Frey, ese prestigio viene dado por el hecho de que un Estado interventor en el mundo de la cultura

[14] Ver Heilbrun (1992).
[15] Esta idea se debe relacionar con el "prestige value" teorizado por Vogel (2001: 153).

es percibido, por la población y por los demás estados, como un Estado que defiende y promueve la identidad nacional de un país. De este modo, el Gobierno británico, por ejemplo,, deberá hacer todo lo posible para hacer llegar al mundo la figura emblemática de Shakespeare, que se convertirá en un símbolo del espíritu nacional, del mismo modo que sucede con Cervantes en España o Victor Hugo en Francia. Según Frey, el Estado aumenta su prestigio a través de la cultura ya que ésta representa un símbolo de identidad nacional:

> Artistic and cultural institutions often have a prestige value attributed to them by non-users [...]. This applies even to people not interested in art at all and who never exert any respective consumption activity themselves. [...] The reason is that such institutions preserve and promote the feeling of national identity (2000: 102).

Baumol y Bowen, en su trabajo fundacional sobre la economía de las artes escénicas también señalan el prestigio como una de las ventajas para el apoyo gubernamental de las mismas, juntamente con el desarrollo económico a las que éstas pueden contribuir y a los beneficios educacionales para las generaciones presentes y las venideras (1966: 382-3).

Por otra parte, la intervención pública en la cultura se convierte, como asegura Vogel, en una necesidad debido a su carácter deficitario. Según el autor, la continuidad de las artes escénicas depende de los subsidios, ya sean institucionales o privados, ya que son intrínsecamente incapaces de generar beneficios.

> The performing arts traditionally generate more psychic than pecuniary income and they operate under somewhat different economic assumptions

[...]. In fact, many organisations in this segment are non-profit requiring for their very existence substantial subsidisation (2001: 317).

No obstante, también existen argumentos en contra de la intervención estatal en la cultura. Para los teóricos James Heilbrun y Charles M. Gray, por ejemplo, la intervención del Estado presenta elementos negativos (1993). Enlazando con el último argumento de Bruno S. Frey aquí presentado, Heilbrun y Gray consideran que la defensa de la identidad nacional y la creación de símbolos que la respalden son algunos de los pecados de nuestra sociedad contemporánea, ya que han sido la causa de desastres como la Segunda Guerra Mundial y otros conflictos entre naciones. Para los autores, el orgullo y la identidad nacional son "unworthy of support" y no deberían beneficiarse de las ayudas públicas (1993: 206).[16]

Uno de los peligros que puede surgir del apoyo financiero por parte del gobierno, es el dirigismo, es decir, el interés, no sólo en apoyar económicamente a las artes escénicas sino en poder ejercer, al mismo tiempo, influencia sobre ellas. Por ejemplo, existe la posibilidad de que un gobierno con tendencias centralizadoras dirija sus esfuerzos económicos y su política teatral a favorecer el teatro en la capital del país, así como se puede producir la excesiva protección de los teatros nacionales y públicos en detrimento de los gestionados por la empresa privada o el apoyo a una determinada estrella. Bowen y Baumol señalan que la intervención pública puede provocar un estado de letargo en las artes escénicas, aplacando su vitalidad y su poder creativo mediante una política de subvenciones inadecuada.

[16] Argumento apoyado por Throsby y Whithers (1979)

> While government assistance may not circumscribe the freedom of the arts in any direct sense, it can effectively dampen their vitality. If support is channelled exclusively to old, established organizations, it can discourage experimentation and make for general stagnation (1966: 375-376).

Pese a que Heilbrun y Gray consideran, en general, positiva la protección estatal de la cultura, ya que la mantiene ajena a los vaivenes del libre mercado, los teóricos presentan dos argumentos de gran interés a favor de un Estado no intervencionista. El primero de ellos concierne a la creencia de que la cultura tiene el poder de transformar positivamente a la sociedad y dota a sus miembros con la capacidad de pensar y tener un punto de vista crítico sobre la misma. Creencia que, pese a ser muy generalizada, es imposible de constatar (1993: 208).

Existe además otro factor a tener en cuenta, es lo que Bowen y Baumol llaman "la prueba del mercado" (the market test): si el público no es suficiente para mantener las artes escénicas, la deducción inmediata es que la sociedad en general no consume esas artes y, por lo tanto, es éticamente erróneo utilizar los fondos públicos para el mantenimiento de los hábitos de una minoría:

> If we accept the sovereignty of the public – the fundamental principles that in a democracy choices are to be made by the citizens of the community – an appeal for the sanctity of the arts simply will not suffice (1966: 378).

Los valores democráticos tienen como objetivo asegurar las necesidades de la mayoría de la sociedad, con lo cual la subvención pública de las artes escénicas se puede concebir como el subsidio del hobby de una minoría. Sin

embargo, la réplica a este argumento de carácter pragmático se sitúa en los márgenes de la espiritualidad. Para Baumol y Bowen:

> The proper response [...] cannot be given on a materialistic level. Rather, it must be phrased in terms of finer and less tangible concepts: the inherent value of beauty and the ineffable contribution of aesthetic activity (1966: 377).

Por otro lado, podría argumentarse que la falta de audiencia para las artes escénicas se debe más a la falta de información o de costumbre provocada, parcialmente, por la falta de interés real de los gobiernos en promocionar las artes escénicas. Según Baumol y Bowen, las personas "can be deprived of opportunities by phenomena other than poverty or ignorance, and if the government wishes to improve the situation as far as the arts are concerned, it may have to help in the provision of opportunities" (1966: 379).

El segundo de los argumentos se deriva de la convicción de que la protección estatal de la cultura facilita la creación de la cultura y el arte experimental, lo cual significa el desarrollo y progreso de la cultura en sí. Heilbrun y Gray consideran que la actuación del Estado es equivalente a la de la empresa privada, cuya máxima preocupación es la solvencia del producto artístico. Cuando el Estado invierte su tiempo, reputación y capital económico en un producto cultural, corre el riesgo de fracasar. Por esta razón, en opinión de Heilbrun y Gray, el Estado no tomará el riesgo que conlleva una cultura o arte experimental aunque éste signifique un paso hacia adelante en la historia de los mismos.

> One cannot assume that much of the available public subsidy would be used to encourage innovation and experiment. Grant giving bodies have a strong inclination to play it safe by shunning experimentation, perhaps for sound political reasons (1993: 209).

Otro de los argumentos, presentados por Heilbrun y Gray, que cuestionan la intervención estatal en las artes, es el hecho de que consideradas éstas un bien público protegido por el Estado al que tienen derecho todos los ciudadanos y por el que ellos mismos pagan, nunca se ha dado la oportunidad de comprobar realmente hasta qué punto los ciudadanos están de acuerdo con esta intervención. Desde el Estado, no se contempla la posibilidad de llevar a cabo un referéndum que determine la reacción de los votantes ante la creación de un teatro o un museo. Si, como opinan Heilbrun y Gray, James Redmund, John Allen y Ernest van den Haag, el público consumidor de arte está primordialmente formado por un sector de la sociedad: la clase media, el apoyo estatal a las artes y la cultura, representa una utilización injusta del capital del contribuyente para saciar los hábitos de una minoría. Van den Haag resume sus razones en los tres puntos siguientes:

> a) There is no good sociopolitical reason for the government to compel taxpayers to subsidize government selected art. b) To do so compels all classes to subsidize the middle class. c) To do so is more apt to harm than to help in the creation of actual, valuable art (en Heilbrun y Gray, 1993: 221).

John Allen, por su parte, presenta un análisis sobre el proceso de creación y desarrollo de las subvenciones públicas en el arte llevadas a cabo por los

países de Europa Occidental. En su artículo coincide con los autores arriba mencionados en que el dinero público dedicado a las artes no hace más que consolidar las costumbres de las clases sociales acomodadas (1979: 208).

Entre los argumentos escépticos a la intervención del Estado en la cultura, se encuentran las opiniones tajantes de Álvaro Delgado-Gal, quien apunta las razones por las cuales el Estado debería mantenerse al margen del ámbito cultural y dejarlo en manos del libre mercado (2000: 12-3). En primer lugar, el autor opina que la política cultural representa un instrumento más mediante el cual los partidos intentan atraer a los votantes, pero que no infiere verdaderas intenciones de desarrollo y cambio. En un momento en que el Estado, según Delgado-Gal, actúa cada vez más siguiendo el modelo de la empresa privada la política cultural no es más que un instrumento con el que dar color a los tediosos programas electorales.

> El proceso democrático y el aumento de la riqueza han convertido a los partidos políticos en máquinas redistributivas que compiten entre sí por ver quién ofrece más al votante. Su lenguaje concuerda más al que emplean las empresas comerciales en un mercado abierto que a la oratoria sacra de las organizaciones elitistas de ideologizadas de otros tiempos (2000: 12).

Siendo España un país que, aunque de creciente desarrollo económico, todavía se sitúa a la cola de la mayoría de los países europeos, el autor del mencionado artículo se plantea: "¿por qué destinar parte del presupuesto a la satisfacción de unas necesidades – las culturales – que los presuntos beneficiarios no experimentan como tales?" (2000: 12).

En conclusión, el tema de la intervención estatal en las artes y la cultura es, sin duda, complejo. Sin embargo, de los párrafos anteriores se pueden deducir tres tipos de postura: la capitalista es la que presenta más argumentos en contra de la intervención y defiende una cultura que participe del libre mercado. Y, por otro lado, encontramos, como John Allen destaca, a los países de la Europa Occidental que siguen una política liberal demócrata, en la que se destaca la creencia por proteger y promover los ideales y principios culturales (1979: 228). Esta ha sido la posición tomada por España, país cuyo gobierno ha tenido en cuenta el valor de la cultura desde perspectivas políticas muy distintas, a lo largo de todo el siglo XX y hasta nuestros días. Finalmente, existe una posición de cariz socialista/social demócrata desde la cual se apunta que la subvención estatal de la cultura no hace más que utilizar los medios económicos del contribuyente para subvencionar los hábitos culturales de la clase media, la cual es una acusación muy compleja que tiene el peligro de ser trivializada.

1.2 La política cultural en España después de 1975

Para entender con claridad el funcionamiento, los objetivos y los resultados de la política teatral en el caso español y, más concretamente, el caso particular de la ciudad de Barcelona, se debe conocer la estructura política del Estado español y ser consciente de quién toma las decisiones en materia teatral, qué organismos provee el Estado para la regulación del teatro y cómo los organiza.

La estructura política del Estado español sufre cambios radicales a partir de la muerte del General Franco, ya que con la consecuente llegada de la

democracia se establece un gobierno democrático y la libre creación de partidos políticos. Dejando atrás las ideas franquistas de una España única, la nueva España democrática se prepara para abrir los ojos a la realidad multicultural del Estado que se demuestra con la aprobación de los Estatutos de Autonomías.[17] Ya en el Capítulo III de la Constitución se relatan los derechos, entre los que se reconoce el derecho al autogobierno de acuerdo con los Estatutos de Autonomías, los deberes y características de las Autonomías, a la par que la lista de sus competencias.[18]

Después de años de negación, el Estado admitió la necesidad de reconocer la diversidad lingüística y cultural de España. A Galicia, Cataluña y Euskadi, que ya habían sido consideradas regiones autónomas en la Constitución de 1931 durante el gobierno de la Segunda República, se añaden, en 1978, catorce comunidades más y, así, el mapa de España queda subdividido en diecisiete Autonomías que disponen de órganos de gobierno autonómico.

El Estatuto aceptado en 1979 ha evolucionado a lo largo de los años, en lo que concierne a la relación de dependencia entre el gobierno central y los gobiernos autonómicos, y se ha perfilado, cada vez más, un modelo que se encuentra en los límites de un Estado federal.

Uno de los aspectos en que el Estatuto de Autonomías ha sido perfeccionado es el de las competencias. Existen, según la Constitución, tres tipos de competencia: exclusiva, en la cual la Comunidad Autónoma legisla y

[17] Ver el Artículo 2 de la Constitución Española (1978) en el que se asegura que ésta "reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas (1999: 19).
[18] El apartado dedicado a este tema se extiende del Artículo 143 al 158 (1999: 92).

ejecuta; compartida, en la cual la Comunidad Autónoma y el gobierno central legislan juntos y la autonomía ejecuta; y un tercer tipo de competencia en la que legisla el Estado y ejecutan las autonomías. Dentro de las competencias exclusivas se encuentra la cultura, la cual incluye fundaciones y asociaciones de carácter docente, cultural, benéfico y artístico, y medios de comunicación. En cambio, como ejemplo de competencia compartida se encuentra la Sociedad General de Autores y Editores, que se encarga de regularizar los aspectos referentes a la propiedad intelectual.

El proceso de transferencias en materia de teatro finaliza en 1986, pero en Cataluña el proceso se cierra ya en 1981. Con él, Cataluña consigue la competencia de cultura para el gobierno autonómico. El caso de Cataluña es particular, por cuanto a que es una Comunidad Autónoma de "techo alto", lo cual significa que además de las competencias exclusivas se encarga de la financiación de la sanidad y la educación. Este hecho ha proporcionado a Cataluña la oportunidad de recuperar una identidad nacional a través de la cultura y la lengua catalanas, pero también ha provocado un progresivo distanciamiento del resto del Estado español.

La creación de las autonomías trajo cambios positivos como la descentralización de la cultura dentro del Estado español. En el caso particular del teatro, la transferencia de competencias culturales llevó a la caída de Madrid como capital teatral del Estado y el desarrollo de otros centros de producción teatral en ciudades como Barcelona, Sevilla, Valencia o Bilbao. La descentralización, cuyo desarrollo se produce a lo largo de la década de los 90, dio origen a los centros dramáticos de las autonomías que han favorecido, en

gran medida, la actividad teatral. No obstante, los centros dramáticos de las autonomías, creados sobre el modelo del CDN y de funcionamiento, según Juan Antonio Hormigón, bastante mimético, han terminado siendo formas de centralización en las mismas autonomías y, como veremos en el caso de Barcelona, se benefician de grandes cantidades económicas en los presupuestos institucionales (1995: 22-23). Los tres centros dramáticos más productivos del Estado, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y el Centro Andaluz de Teatro, fueron creados en 1981, 1987 y 1988 respectivamente. Sin embargo, todavía existen deficiencias en el sistema de giras y de coproducciones, concluyendo en muy poca comunicación y colaboración entre los distintos centros.

La creación de las Comunidades Autónomas y la transferencia de competencias, señalada anteriormente, no significa que el gobierno central haya perdido todo su poder sobre éstas, sino que, como Javier Solana afirmaba en 1986, éste adquiere un papel estructurador del Estado español.

> La existencia de los servicios estatales no sólo no menoscaba las funciones autonómicas, sino que tiene la virtualidad de coordinar, complementar, estimular, así como de asumir unas funciones que sólo pueden ser representadas por una institución estatal (en Ministerio de Cultura, 1986: 8-9).

El Estado español ha optado, a lo largo del siglo XX, por una política de intervención cultural, pese a que dicha política haya tomado matices distintos a lo largo de los años. Durante la dictadura franquista, por ejemplo, el principal objetivo del régimen residía en que la cultura, y por lo tanto el teatro,

representara los valores sociales defendidos por éste y en eliminar toda manifestación artística disidente. Esto se conseguía mediante la subvención directa a los autores y empresarios teatrales que apoyaban la ideología del régimen y ejerciendo la censura sobre toda forma opositora al mismo.[19]

En los años de gobierno del dictador, el teatro se caracterizaba, fundamentalmente, por los tres aspectos que siguen: una estructura económica mayoritariamente privada, el funcionamiento de un sistema estricto de censura y la concentración del fenómeno teatral en las ciudades de Madrid y Barcelona. Esto producía un teatro de marcado carácter comercial y precios demasiado altos para el ciudadano medio. Como señala Floeck, sólo con la apertura del régimen, en los años sesenta, se produjo la aparición de grupos independientes y disidentes de la política oficial (1995: 3).

La política cultural del régimen franquista tuvo efectos inmediatos en el panorama teatral de la España de esos años, en los que realidad política y teatral fueron, más que nunca, de la mano. Durante los años de la transición el debate sobre la intervención estatal en la cultura y, más específicamente en el teatro, constituye un problema añadido a los de la reconstrucción del Estado. Las expectativas de cambio inmediato tras la muerte del dictador, respaldadas por el establecimiento de un sistema teatral público, que ya había tenido lugar en otros países europeos, no llegaron a cuajar por diversas razones. Entre ellas, se encuentran la falta de infraestructura teatral como consecuencia de muchos años de abandono, la carencia de un compromiso real por parte del Estado y una

[19] Ver Huertas Vázquez en Rubin (1994: 783).

reacción paradójica a la pérdida del enemigo político que se manifestó en el descenso de público.[20]

Alberto de la Hera, Director General de Teatro durante el gobierno de la UCD, explica que la situación teatral en la transición estaba dominada por la ultrarregulación y el estancamiento y, sobre todo, por el debate sobre la legitimidad de una intervención pública en el sector (en Garrido, 1999: 48). Fue durante el gobierno de la UCD cuando se tomaron decisiones vitales para la reanimación del teatro. Se crea, dentro del Ministerio de Cultura, la Dirección General de Teatro, desde la que se realiza una política teatral democrática que intenta paliar los efectos politizantes de los años anteriores. Las subvenciones del Estado propulsaron la creación del CDN (1978) con sede en el Teatro María Guerrero, la inauguración del Teatro Español como teatro público, el desarrollo del CDT (fundado en 1971), y, finalmente, la ayuda institucional salvó de la desaparición a las revistas teatrales *Primer Acto* y *Pipirijaina.*[21] Como factor negativo, en esos primeros años de la democracia, se debe subrayar el alto grado de centralización, heredada del régimen dictatorial y, hasta cierto punto, tolerada tanto por la UCD como por el gobierno socialista.[22]

La llegada al poder del PSOE, en 1982, significa para España el inicio de la consolidación de la democracia. Dado al éxito obtenido por el partido que lideraba Felipe González, las expectativas de su gobierno fueron muchas y no todas tuvieron el final esperado. Los años de mandato socialista, sin embargo, se

[20] Es el fenómeno del "desecanto" que teoriza Vilarós (1998).
[21] La política teatral de la UCD fue publicada en *Pipirijaina* (01/09/1976). Veáse Gortari (1976: 37-39).
[22] Ver Van Maanen y Wilmer (1998: 548).

iniciaban con una intención patente de claridad y apertura, lo cual llevó al partido no sólo a hacer públicos sus programas sino a defenderlos con orgullo.

La situación del teatro español, cuando el PSOE llegó al poder, era crítica en diversos aspectos: el teatro sufría las consecuencias de un largo periodo de infravaloración, tanto social como económica; las infraestructuras teatrales eran del todo insuficientes, con un gran número de teatros en condiciones deplorables, cerrados o convertidos en cines o bingos; los beneficios, nunca bastantes, generados por los teatros en funcionamiento no se proyectaban en el edificio en sí, sino que se dividían entre el empresario de compañía y el empresario teatral, con lo cual apenas se realizaban renovaciones en la infraestructura; no existía el concepto de teatro público o concertado como en el resto de los países europeos, y el panorama teatral del país se encontraba en las manos de los teatros comerciales y de la voluntad incansable del teatro independiente por hacerse un hueco en los espacios de actuación; el 80% de la programación tenía lugar entre Madrid y Barcelona, dejando al resto del país con una nimia producción teatral y, finalmente, la normativa de subvenciones, víctima del periodo anterior, era rígida, lenta y arbitraria.[23]

Para enfrentarse a tan precaria situación, el PSOE crea el INAEM, órgano dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, y afronta la mejora de la estructura teatral española en los siguientes términos. Un acuerdo con el MOPU inicia la reconstrucción de espacios teatrales, se firma un compromiso con el BIC para que proporcione ayudas dirigidas a la producción y promoción teatral y,

[23] Ver Garrido (1999: 53-57).

finalmente, se crea en España la RNTA con la intención de facilitar una política de giras y la interacción entre los teatros.

El INAEM es, además, responsable de dos compañías: el CDN (1978) y la CNTC (1986), las cuales tienen sede en el Teatro María Guerrero y el Teatro de la Comedia, respectivamente; dos teatros, el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Real, dedicados, aunque no exclusivamente, al género musical y a la ópera; y finalmente, alberga al CDT (1983) y al Museo del Teatro (1989). Durante diez años tuvo bajo su responsabilidad el CNNTE (1984-1994), con sede en la Sala Olímpia, que acabó por cerrarse por falta de presupuesto.[24] El CDT publicó, hasta 1992, la revista *El Público*, la única publicación que contiene con regularidad datos socio-económicos sobre el teatro español contemporáneo, la Guía Teatral de España, donde se recoge el censo de la profesión teatral, y el Anuario Teatral. La inmediata deducción que surge de estos datos es la voluntad que el PSOE tuvo de estructurar una verdadera intervención estatal en el campo del teatro. Desde el gobierno, se creó una infraestructura administrativa que fuera capaz de regular la intervención en el medio teatral, con lo cual se entrevé un verdadero intento de crear un sistema estatal justo, que estimulara la creación teatral y que originara un repertorio estable de autores, compañías y salas en el Estado español. Sin embargo, la labor más importante del INAEM es su sistema de subvenciones. En principio, las contribuciones económicas del INAEM se pueden resumir en las siguientes: ayudas a compañías y teatros; ayudas a producciones, giras e infraestructura; ayudas a asociaciones culturales que

[24] Como se verá posteriormente, éstas son un tipo de iniciativas muy similares a las que se llevarán a cabo desde las instituciones catalanas.

realizan actividades teatrales; ayudas a autores y creadores; ayudas a festivales y conferencias; ayudas a la promoción del teatro español en el extranjero; ayudas a proyectos que conlleven la preparación de técnicos y gestores, y ayudas dedicadas a la RNTA y al sector privado.

La reforma propuesta por el PSOE fue, sin lugar a dudas, un gran avance para la situación del fenómeno teatral. No obstante, dado el estado de anormalidad en el que éste se encontraba, los hallazgos y esfuerzos fueron positivos, pero obligados y esperados. En 1986, el Ministerio consideraba que "era preciso sacar al teatro de la eterna crisis [...] en la que, al decir de los críticos, se encontraba" y, para ello, se paró el proceso de cierre de teatros y "el teatro privado [...] ha podido contar con la ayuda de la Administración; se han normalizado los estrenos de autores españoles, clásicos y contemporáneos" (en Ministerio de Cultura, 1986: 8).

Es significativo observar cómo en las palabras anteriores del responsable de cultura se encuentran los puntos esenciales de la política teatral socialista y los elementos que han caracterizado al teatro de los últimos años del siglo XX. Las propuestas, que pretendían "sacar al teatro de la eterna crisis", no cuajaron en acciones duraderas. Estableciendo de antemano la convicción de que el teatro está en crisis, la mejora que éste experimentó durante los años ochenta se percibió con excesivo triunfalismo, lo cual generó un estado de falsa euforia que, en realidad, no se consolida más allá de esa década.[25] El amiguismo, el despilfarro y la corrupción afectaron al teatro tanto como a otras vertientes de la

[25] Triunfalismo que se ve reflejado en las palabras del anterior Director General de Teatro, Alberto de la Hera: "España ha sido siempre primera potencia mundial en el teatro" en Garrido (1999: 48)

política socialista. No se puede negar la evolución positiva del teatro español en la década de los ochenta, sin embargo, el cambio se consigue, sobre todo, con una importante inversión económica que establece un listón difícil de mantener a largo plazo. Prueba de ello son las ondulaciones en los presupuestos, los cuales parecen depender de hechos totalmente ajenos al fenómeno teatral. Los recortes presupuestarios planeados para el año 1992 llegaron a un 24,5% en beneficio de lo que iban a ser las celebraciones del V Centenario, la capitalidad cultural de Madrid y los Juegos Olímpicos en Barcelona, lo cual provocó una huelga del sector profesional y la redacción de un manifiesto que contiene los pilares esenciales sobre los cuales construir la realidad cultural de la España democrática.[26] Una de las críticas principales es la que se cita a continuación:

> Los dogmas de la economía neoliberal, con su retroceso hacia formas de capitalismo salvaje entre las que destaca la sacralización obsesiva e imperativa del mercado, no pueden concebir la cultura sino como una mercancía más, valorada exclusivamente en función de los beneficios que pueda reportar, de la coartada que proporcione o de la imagen que construya (Sarasola, 1992: 123-124).

La comercialización del hecho teatral, de la que se acusó al PSOE, es común a todas las instituciones públicas lo cual pone de manifiesto el carácter determinante del factor económico en la intervención pública. Por otro lado, ciertos aspectos del teatro español, como las salas alternativas, la situación del autor español contemporáneo, los grandes presupuestos del teatro público, o la

[26] Ver Sarasola (1992: 123-124).

creación de una campaña de defensa y promoción del teatro para la creación de público no han sido nunca encarados eficazmente.

En segundo lugar, el gobierno socialista se enorgullece de haber devuelto a España edificios teatrales y de construir una red de teatros que genera la producción teatral en las provincias. Sin embargo, el déficit económico de esos teatros públicos, provocado por una política teatral planificada a corto plazo que no ha sido capaz de mantener los niveles de inversión de los primeros años, es también obvio. Lluís Bonet clarifica que el gasto dedicado a teatro disminuyó en un 30% en el periodo comprendido entre 1987 y 1997 (1998: 551). Así mismo, los datos de *El Público* ponen de manifiesto la congelación sufrida por las ayudas públicas dedicadas al teatro. El presupuesto general de teatro es de 547 millones en 1982, de 2.900 en 1985 y, sin embargo se mantiene en 2.976 en 1991. Mientras que el presupuesto musical del mismo centro ha subido a 9.750 millones en 1991 (Toro y Floeck, 1995: 15). Como dato curioso se debe señalar que no se haya publicado una política cultural desde la editada en 1986, en la cual se presentaba con una retórica optimista un plan que, como demuestran los datos anteriores, no dio los resultados deseados.

En tercer lugar, al PSOE se le puede acusar de utilizar al teatro como herramienta para obtener un cierto prestigio derivado del apoyo a las artes escénicas. Como Hormigón señala, los socialistas utilizaron al teatro como imagen más que como medio de expresión de contenidos (1995: 2).

Paralelamente, Wilfried Floeck asegura que la política teatral de los centros teatrales regidos por la administración pública, no es más que la oportunidad para alcanzar cierta dosis de prestigio público. Para Floeck, los

centros públicos tienden al teatro-espectáculo como "escaparate de la política teatral del Estado o como fábrica pública de éxitos teatrales que diese prestigio social a sus mentores políticos" (1995: 16-17).

La relación entre Administración y teatro privado a la que Javier Solana hace referencia en el párrafo citado en las páginas anteriores es más compleja. La ley de ayudas a la empresa privada, promulgada en 1985, era obligada ya que el Estado hubiera establecido, sin ella, una competencia ilegal. Sin embargo, estas ayudas no sólo han disminuido a lo largo del mandato socialista, debido, principalmente, al déficit de los teatros públicos antes señalado, sino que se han convertido en cantidades simbólicas que no proporcionan una ayuda real a la empresa privada. Como ejemplo, podemos tomar el año 1991 en el que el presupuesto general del INAEM fue de 2.976 millones, de los cuales 1.700 fueron repartidos entre los tres centros de producción nacionales (1995: 16).[27]

La hegemonía del teatro público durante la etapa socialista, que sirvió de enriquecimiento y de plataforma para adquirir cierta reputación profesional a muchos actores y directores provenientes del teatro independiente, provocó muchas heridas en el panorama teatral español. En el presente, no se puede afirmar su absoluta recuperación, y en el caso de la ciudad de Barcelona algunas de ellas permanecen abiertas hasta nuestros días gracias a la gestión llevada a cabo por la administración pública. María Francisca Vilches considera que esa hegemonía ha provocado la puesta en marcha de un mecanismo de competencia desleal con el sector privado (1998b: 274-275). En 1998, un 72% de los teatros de programación estable del Estado español eran públicos, por lo tanto como,

[27] Para un resumen de las críticas dirigidas a la política teatral socialista ver Toro y Floeck (1996: 16).

afirma Adolfo Marsillach "la situación es esta: o se hace teatro dentro de la administración y se termina a las órdenes [...] de los funcionarios o se hace fuera y se acaba en las manos [...] de los acreedores. [...] El teatro privado está desapareciendo" (1985: 30).

María Francisca Vilches apunta, también, al intervencionismo practicado por las instituciones públicas, lo cual desfavorece claramente la creatividad dentro del fenómeno teatral y lo convierte en un elemento altamente permeable a la realidad política del país (1998b: 372). Por otro lado, se aprecia en el panorama teatral una marginación del autor español contemporáneo en las programaciones de los teatros públicos señalada por gran parte de la crítica.[28] Los teatros públicos, conscientes de que pocos autores españoles, por razones diversas, tienen la capacidad de atraer público a los teatros, se han decantado por una programación basada en autores, mayoritariamente extranjeros ya sean clásicos o contemporáneos, que son capaces de atraer al gran público por razones a veces ajenas al fenómeno teatral.

Finalmente, Vilches considera que los modelos de gestión y selección de los teatros públicos son poco transparentes, hasta el punto de que nominaciones y decisiones son tomadas de modo poco democrático. Y, en conclusión, la autora asegura que "el intervencionismo de los políticos conduce al escaparatismo" (1998b: 375). Es decir, se considera que los políticos toman parte en el hecho teatral por el prestigio que dicho acto conlleva.

[28] Sergi Belbel afirma que la situación para el autor teatral es mejor en Cataluña que en el resto del Estado. Ver Belbel (Apéndice I: 428-429).

Las críticas al sistema público de gestión teatral coinciden en todos los casos, y ponen de manifiesto algunos de los peligros que ya se habían advertido anteriormente en este capítulo. Si Bowen y Baumol aseguran que el dirigismo político no tiene porqué ir de la mano de la intervención pública en el teatro, Fermín Cabal demuestra que el caso español contradice la norma: "el intervencionismo estatal es cada vez más asfixiante y no tiene parangón en nuestra área cultural. El Estado central es [...] el mayor empresario de España y si sumamos la acción autonómica y municipal su presencia es abrumadora" (en Vilches de Frutos, 1998b: 374). Cabe recordar que las ayudas al sector privado, congeladas desde 1992, constituían en 1994 un 15% del presupuesto total dedicado al teatro (Vilches de Frutos, 1998b: 373).

La opinión de Cabal es compartida por Adolfo Marsillach quien declaró en el marco del Congrés Internacional de Teatre, celebrado en Barcelona en 1985, que "tal vez haya que aceptar que un teatro público y un teatro privado subvencionado son siempre teatros dirigidos" (1985: 31).

La hegemonía del sector público, defendida y provocada por la administración, elimina el carácter libre y crítico del teatro, generando un panorama teatral altamente institucionalizado, el cual tiende a estancarse en determinados autores, directores, actores y productores y hace muy difícil la aparición de nuevas formas teatrales o la supervivencia de formas arriesgadas.

Otro de los errores cometidos por la administración ha sido el tratamiento del teatro como negocio. En sentido estricto, el hecho de si un espectáculo es o no taquillero no debería tener importancia en el sistema de valores del sector público, el cual debería ser regido por la calidad, la cantidad y el beneficio social

de los servicios que ofrece al ciudadano. Cierto es que la intervención estatal ha tenido la intención de estimular una demanda que otorgue independencia al teatro, pero éste no debería ser el único objetivo de una política cultural. Un ejemplo de la importancia dada a la rentabilidad económica del teatro es el cierre del CNNTE en 1994, del cual se culpa a su déficit económico y a la escasez de recursos financieros para mantener su labor de investigación y experimentación (Toro y Floeck, 1995: 8).

Pese al planteamiento positivo de la política cultural del PSOE, ésta ha pecado de triunfalista y de basar sus planteamientos en el aspecto económico de los proyectos que defendía. Las cifras de público son utilizadas, a mediados de los años ochenta, como prueba de la buena salud del teatro. Se pasa de un 10,7% de asistencia en 1978 a un 16% en 1985, pero no se crea una política que tenga en cuenta la creación de nuevo público, la necesidad de llevar el teatro a las escuelas o de convertirlo en un hecho cotidiano (en Ministerio de Cultura, 1986: 118). Solana afirma que, tras los años del franquismo, la sociedad española exigía el acceso libre a la cultura y consumió ávidamente los productos culturales antes producidos en clandestinidad: el reto del gobierno socialista no era conseguir ese público anhelante de teatro, sino mantenerlo (1986: 5).

Ya en 1995, cuando España todavía sufría la resaca provocada por el despilfarro institucional de 1992, Juan Antonio Hormigón señalaba las consecuencias de la política cultural socialista y afirmaba que "los males estructurales que afectan al teatro español [...] proceden de que se ha vivido de forma ilusoria por encima de nuestras posibilidades reales, de que se ha creado una economía artificial" y apuntaba como culpables a "las administraciones

públicas que no se han planteado un programa coherente y coordinado de qué hacer a medio y largo plazo" (1995: 13).

Uno de los aspectos que más preocupó al PSOE en los inicios de su mandato, o por lo menos esa era la intención establecida en su programa, fue el de la centralización teatral en el Estado español. Sin embargo, son pocos los esfuerzos dedicados a paliar esta situación. Lluís Bonet confirma este hecho con el siempre apreciado dato económico. Entre 1987 y 1997, periodo que cubre en su mayoría el mandato del partido socialista, los teatros madrileños recibieron 1.975 millones de pesetas en concepto de mantenimiento, actividades e inversión, lo cual significa un 69,5% del presupuesto total del INAEM, dejando el tanto por ciento restante para las otras Comunidades Autónomas y las ayudas al sector privado (1998: 551).

No obstante, durante el mandato del Partido Socialista se produjeron algunos avances en cuanto a la descentralización del fenómeno teatral como la creación de los centros dramáticos autonómicos a lo largo de los años ochenta, la RNTA que se extendió más allá de la ciudad de Madrid e intentó que cada localidad dispusiera de un teatro, y la nueva ley de subvenciones.

Como se ha podido observar en los párrafos anteriores, la política cultural socialista significa, por una parte, una renovación necesaria del fenómeno teatral y, por otra, un estancamiento en unas determinadas formas de intervención que han dañado algunos aspectos del panorama teatral español.

En 1996, el Partido Popular llegó al gobierno gracias, en parte, a la campaña de desprestigio sufrida por el PSOE y al voto de castigo pronunciado por los españoles tras desvelarse una continua pasarela de casos de corrupción.

La llegada al poder del PP representa para España la vuelta a un gobierno de derechas, ideología que la gran mayoría de los españoles había evitado desde la muerte del General Franco, y la implantación de un nuevo concepto de política cultural. Si la política cultural del PSOE se había caracterizado por su proteccionismo, el PP, con ánimo de liberar la cultura del Estado, realiza una serie de operaciones que, en cierto sentido, animan a una mayor participación del sector privado en la cultura, al mismo tiempo que su propia política se tiñe de carácter más populista y mercantilista.[29] Como asegura Javier Tusell, bajo el gobierno Popular los límites entre lo público y lo privado "resultan imprecisos o discutibles" (2000: 148).

Para Tusell, que ha realizado uno de los pocos estudios dedicados a la política cultural del PP, ésta se puede definir en los términos siguientes: el "adanismo", la pretenciosidad, la falta de profesionalidad, la carga ideológica y la pendencia. [30] El primer término se refiere a "la pretensión de descubrir mediterráneos", es decir, de apropiarse éxitos ajenos, hecho relacionado con que la política cultural del PP no tuvo, contrariamente a la del PSOE, la necesidad de empezar de cero y de crear un marco legal democrático o rehacer el sistema cultural del país. Por ello, el PP realiza pocos cambios trascendentes a escala legal y, en muchos de los casos, se apropia éxitos que son resultado de la gestión socialista.

---

[29] Como ejemplo están el recorte de 2.000 millones de ptas. en subvenciones durante la primera legislatura, el restablecimiento del pago de entradas para los museos públicos o la polémica exposición de la colección artística de Telefónica en el Centro de Arte Reina Sofía, después de que esta empresa fuese privatizada. Ver Tusell (2000: 135-152).

[30] Se han publicado otros estudios dedicados a la gestión del PP pero ninguno de ellos dedica gran atención a la política cultural. Ver Caro Vera (1997), Powell (2001), Vázquez Montalbán (2003), Belloch (2003) y Aznar (2004).

Por cuanto al nivel de profesionalidad de los encargados de la cartera de cultura, cabe destacar los numerosos escándalos que rodearon el nombramiento de Esperanza Aguirre, cuya falta de conocimiento de temas culturales se vio demostrada en más de una ocasión.

La pretenciosidad de la política cultural del PP se ve demostrada en dos aspectos. Por un lado en el apoyo único a grandes proyectos culturales, como el Museo del Prado, el Teatro Real o las celebraciones dedicadas a Felipe II. Y por otro, la sobrecarga ideológica que caracterizó su gestión, la cual llevó al PP a deshacer lo hecho por el PSOE, por estar relacionado con una ideología distinta sin tener en cuenta las consecuencias que esto tendría para la cultura en sí. Como asegura Tusell, los Populares intentaron aplicar a la cultura un código "ideológico preconcebido y simplificador" que concluyó en casos como la liberación de la producción y la exhibición cinematográfica (2000: 146).

Además, el énfasis en la ideología también ha tenido un efecto claro en las relaciones entre gobierno central y los autonómicos, en el ámbito de la cultura. La tendencia centralizadora del Partido Popular, que divisa al Estado español como nación cuya historia común es una prueba de su unidad, ha producido, pese a la necesidad de pacto político, desencuentros con los distintos gobiernos autonómicos en temas de cultura, política lingüística y educación.[31] Las claras tendencias centralistas del PP no sólo traicionan el precepto constitucional que aboga por "la obligación [...] de poner en comunicación a las culturas españolas" (Tusell, 2000: 147) o su propio programa electoral que promete "la defensa de la pluralidad y las manifestaciones culturales" y garantiza "la comunicación entre las

[31] Ver Programa Electoral del PP (1996).

diversas partes de España" (Partido Popular, 1996), sino que ha radicalizado las políticas nacionalistas de los gobiernos autonómicos. Como ejemplo de ello, en el caso específico de Cataluña, se pueden mencionar la polémica alrededor de los documentos de la Generalitat incautados y recogidos en el Archivo de Salamanca, la Llei de Política Lingüística propuesta en 1998, o la reciente polémica por los cambios propuestos al Estatut d'Autonomia.[32]

En cuanto a la puesta en práctica de esta política cultural, se debe señalar que uno de los primeros cambios nacidos del nuevo gobierno fue la desaparición del Ministerio de Cultura y la aparición de un nuevo Ministerio de Educación y Cultura, que, en el año 2000, pasaría a ser también el de Deportes.[33] Esta reestructuración responde a la voluntad de reducir ministerios pero también a la idea de que educación y cultura están intrínsecamente relacionadas. Creencia que se refleja ampliamente en el programa de gobierno del PP, donde se afirma que: "para el PP la mejor política cultural es una buena política educativa" (Partido Popular, 1996). Sin embargo, el resultado de esta unión significó un descenso en la atención dedicada a los temas culturales, entre los cuales el teatro es el más afectado.

Como ejemplo de la implicación política del PP en cultura y de las estrategias de prestigio que mediante ella se pretenden conseguir, paralelamente al nuevo Ministerio se crea una Comisión Delegada del Gobierno en materia de cultura formada por 10 ministros y presidida por José María Aznar. Sin embargo,

[32] En palabras de Eduardo Galán: "aunque existan las autonomías, hay y había una cosa llamada España y hay un sentido de la cultura española en su conjunto que no se debe abandonar" en Torres (2001).
[33] Tusell afirma que España fue, entonces, el único país de la UE que no tenía Ministerio de Cultura (2000: 140).

Tusell afirma que se tiene poca información sobre las actividades de la Comisión y se duda que ésta haya llegado a reunirse (2000: 141).

Por otro lado, el gobierno popular mantuvo el resto de las instituciones y teatros públicos creados por el socialismo y se limitó a continuar la labor iniciada por ellos, realizando algunos cambios en los puestos de dirección.[34]

Por lo que se refiere a los presupuestos, las dos críticas recibidas por el PP han sido el descenso en el presupuesto y, por lo tanto, en las subvenciones, y la acumulación de grandes cantidades económicas en pocos proyectos culturales de gran magnitud, entre los que se destacan la ampliación del Museo del Prado o la renovación del Teatro Real. Según los datos recogidos por Tusell, el presupuesto general de cultura pasó de 68.300 millones en 1995 a 38.700 en 1998, lo cual supone un descenso significativo que se ha notado en el teatro y, sobre todo, en los sectores más alternativos (2000: 142).

En cuanto al caso específico del teatro hay un hecho esencial que se debe destacar, ya que es el factor común de las polémicas generadas alrededor de la gestión teatral del PP. Ya en su programa electoral del año 1996, el partido hacía hincapié en la necesidad de promover la participación privada en el teatro que se ha visto arrinconada por una "intervención pública desmedida" (Partido Popular, 1996). No obstante, la inclusión de la empresa privada en el panorama teatral ha llevado a una mercantilización del fenómeno teatral de características desproporcionadas. Así lo asegura Javier García Yagüe, director de la Sala Cuarta Pared en Madrid, cuando habla del notable cambio experimentado por la

[34] Es el caso del Teatro Real, del Teatro Español y del INAEM.

llegada del PP al gobierno y su obvia "apuesta por una visión mercantilista del teatro" (Apéndice I: 400).

Las manifestaciones organizadas por el INAEM, a lo largo del año 2001, deben entenderse también en este contexto. En ese año los trabajadores del Instituto denunciaban la "gestión de los espectáculos, teatros y auditorios públicos en manos privadas" y "la promoción personal y pecuniaria de unos pocos a costa de los recursos económicos y humanos del ámbito público" (Agencias, 2001a). Los trabajadores del Instituto produjeron, además, un documento donde se advertía al director de la CNTC, José Luis Alonso de Santos, que "los negocios privados queden fuera del teatro público" (Agencias, 2001a). Finalmente, en el 2003 llegaron las declaraciones del director del Teatro Español, de titularidad pública, en las que aseguraba que había realizado una gestión privada del teatro, añadiendo que el "teatro público debe dejar de hacer gilipolleces y buscar al público con los grandes títulos" y que "las subvenciones actuales premian al fracaso" (Perales, 2003). Estos testimonios apuntan a uno de los cambios más evidentes provocados por la política teatral del PP: la comercialización del hecho teatral público, la cual no ha conseguido tampoco el incremento del número de público como testifican los Anuarios de la SGAE publicados durante los años Populares.[35]

Por otro lado, el nuevo gobierno tampoco resolvió los problemas heredados de la administración anterior como la marginación del sector alternativo y los autores teatrales, la falta de público infantil o la apertura de

[35] Ver *Anuarios Teatrales* de los años 1996 hasta la actualidad. Desde el año 1998, el Anuario se puede consultar en www.sgae.es.

nuevos teatros al margen de los teatros públicos, pese a que todos ellos eran objetivos contenidos en la política teatral presentada por Eduardo Galán en 1996.[36] Esto ha producido una situación que demanda, según la crítica, unos objetivos y criterios claros que aclaren lo que pretende realmente desde la administración y, sobre todo, exige, en el nuevo siglo XXI, el diálogo necesario, dañado durante las legislaturas populares, entre gobierno central y autonómico.[37]

Finalmente, quisiera destacar que la razón principal por la que se ha presentado aquí un esbozo de las políticas teatrales del gobierno central en sus dos etapas es que, en los capítulos siguientes, dedicados a las instituciones autonómicas y municipales, se podrán comprobar los paralelismos entre éstas y la gestión llevada a cabo por el gobierno de la autonomía catalana. Al fin y al cabo, la política autonómica no deja de ser un reflejo, a pequeña escala, de lo que ocurre en el ámbito nacional.

[36] Un resumen de esta política se puede ver en Ragué (1996: 127-128).
[37] Estas exigencias son expresadas por Benavent (2002) y Muro (2002).

CAPÍTULO SEGUNDO: NACIONALISMO EN CATALUÑA

En este apartado se pretende realizar un acercamiento general al tema del nacionalismo en Cataluña, ya que el análisis de este tema facilitará la comprensión de ciertos elementos que emergen de la investigación del teatro en Barcelona. El presente capítulo tiene como objetivo introducir un contexto teórico e histórico para esas cuestiones que se verán con posterioridad al analizar las políticas teatrales que ejercen su influencia sobre el paisaje teatral de la ciudad. Se presentará, inicialmente, una definición de términos con el objetivo de concretar las características principales del nacionalismo catalán. El segundo apartado ofrecerá una breve narración de la génesis y evolución del nacionalismo en Cataluña, los elementos que lo sostienen y su forma y estado en la actualidad. De entre ellos, se dedicará especial atención a la lengua y a la política lingüística llevada a cabo por el gobierno autonómico desde el fin de la dictadura, debido a la evidente influencia que ejerce sobre el fenómeno teatral de Barcelona.

2.1 El Nacionalismo: definición de términos

Las investigaciones en torno al concepto de nacionalismo se han intensificado en los últimos veinte años. Como afirma Anthony D. Smith, la definición del término mismo es todavía motivo de debate, opinión que es compartida por la mayor parte de los críticos en este campo.[38] No es mi intención entrar en ese debate, ni considero éste el lugar apropiado para el mismo. Sin

[38] Ver Smith (1991), Özkirimli (2000), Balcells (1996) y Conversi (1997) para diferentes discursos sobre el nacionalismo en general y el nacionalismo catalán.

embargo, creo en la necesidad de aclarar los términos identidad nacional, nacionalismo y nación que voy a utilizar para llevar a cabo mi análisis. En principio, se entiende que la idea de nación se construye teóricamente ya que ésta no existe como entidad real sino simbólica o imaginada con unos determinados fines, ya sean estos políticos o sociales.[39] Una de las ideas compartidas por la crítica es que una nación nace de una voluntad común por parte de una comunidad que tiene ciertas necesidades políticas, económicas y culturales.[40]

Para entender el nacionalismo catalán es relevante señalar las consecuencias que se derivan de la construcción de una identidad nacional.[41] Smith las divide en externas e internas. Las consecuencias externas serían la delimitación del territorio y la creación de un sistema político y económico. Las internas son más complejas y tienen un efecto directo sobre el individuo. Una de las consecuencias que más concierne a este estudio es la que se centra en la socialización del individuo: su nacionalización "is achieved through compulsory, standardized, public mass education systems, through which state authorities hope to inculcate national devotion and distinctive homogeneous culture" (Smith 1991: 16). Esta socialización del individuo, aunque inevitable, puede tener connotaciones negativas dependiendo de cómo se lleve a cabo.[42]

---

[39] Smith concibe la idea de nación como la de un territorio histórico capaz de establecer vínculos emocionales con quienes lo habitan. Argumento recuperado por el discurso político del nacionalismo catalán. Ver Smith (1991).
[40] Ver Conversi (1997: 7).
[41] Concepto definido en Smith (1991: 14).
[42] Smith añade la creación de un conjunto de valores y tradiciones compartidas y afirma que la pertenencia a una nación es un elemento esencial para la autoafirmación del ser humano (Smith, 1991).

El nacionalismo es concebido por la crítica como un movimiento ideológico que defiende la identidad nacional de una nación con determinados fines.[43] La crítica coincide en que el nacionalismo es una ideología nacida en Europa en el siglo XVIII dentro del pensamiento romántico alemán, aunque algunos autores señalan que había nacido ya en Norte y Sur América en las rebeliones contra los poderes de Gran Bretaña, España y Portugal.[44] El nacionalismo tiene su periodo de afirmación y consolidación a finales del siglo XIX y es a principios del siglo XX cuando, en palabras de Fusi, "se fue convirtiendo de forma lenta pero evidente en el principal sentimiento de cohesión de los países y sociedades europeas" (2003: 13). Por otro lado, aunque es un proyecto esencialmente político, no tiene coordenadas ideológicas fijas.[45]

Se debe enfatizar que el nacionalismo se desarrolla tanto mediante instituciones y partidos políticos como a través de prácticas culturales, las cuales potenciadas por los primeros afectan más a la esfera social de la nación. La idea presentada por Smith de la socialización del individuo se debe extender a un concepto de nacionalización de la población llevada a cabo desde las esferas políticas mediante las prácticas culturales.

Pese a que no es una distinción compartida por toda la crítica, algunos estudios distinguen entre el nacionalismo 'político' y el 'cultural'.[46] Pero las fronteras entre nacionalismo cultural y nacionalismo político son extremadamente

---

[43] Ver Smith (1991: 73).
[44] Ver Özkirimli (2000).
[45] Esto implica que el nacionalismo ha sido utilizado por diferentes ideologías, en algunos casos, opuestas y con fines que se adaptan a las ideologías en sí. Para un análisis reciente de los nacionalismos en España ver Fusi (2000).
[46] Para diferentes tipologías del nacionalismo ver Özkirimli (2000) o Smith (1991). Ver también www.nationalismproject.org y Mar-Molinero y Smith (1996: 69).

difusas. En principio, todo nacionalismo es esencialmente político y se sirve de elementos culturales para definir sus metas.

Uno de los elementos culturales utilizados más profusamente por el nacionalismo es la lengua, cuyo papel clave en la ideología nacionalista es apoyado por distintos pensadores a lo largo de la historia y tiene un papel crucial en el nacionalismo catalán.[47] Herder, cuyas ideas son producto del idealismo romántico, afirma que un grupo de personas que comparten una lengua forman una nación, ya que el aprendizaje de una lengua sólo puede darse en comunidad. Según Herder, "each nation speaks in the manner it thinks and thinks in the manner it speaks" proclamando así una de las ideas que más va a utilizar el nacionalismo catalán y defendiendo, además, la intervención imprescindible de las instituciones políticas en la protección de la lengua (en Mar-Molinero, 2000: 8).[48]

2.2 Breve historia del nacionalismo catalán

Salvador Giner sitúa los orígenes de la identidad nacional catalana en la estructura social del feudalismo que se dio en Cataluña durante el medioevo: "the fons et origo of the social structure of Catalonia, indeed of its national identity, is feudalism" (Giner, 1984: 8). Durante los siglos XII y XV Cataluña fue la primera potencia económica del mediterráneo, lo cual produjo el florecimiento de una economía y una estructura social que facilitaría la rápida modernización e industrialización que la nación experimentó siglos después. Según Giner, Cataluña

[47] Las distintas teorías de críticos como Johann Gottfried Herder, Ernest Gellner, Benedict Anderson y Elie Kedourie están recogidas en Mar-Molinero y Smith (1996: 69-87).

[48] Esta idea se pondrá en práctica en Cataluña con la creación del Institut d'Estudis Catalans y las políticas lingüísticas. Anderson habla de las relaciones de poder y prestigio que pueden aflorar cuando se realiza la imposición de una lengua (1991) y Kedourie presenta la idea de que una nación se define por compartir una lengua (en Mar-Molinero y Smith, 1996: 71).

se desarrolló política y económicamente de manera independiente a España y forjó una cultura que definiría la identidad nacional catalana de los siglos posteriores (1984: 8). Esos años dorados contribuyeron al desarrollo de la lengua y la literatura, y de una serie de símbolos nacionales que más tarde serán utilizados para reivindicar el nacionalismo catalán.[49] La autonomía de Cataluña en la época medieval, demostrada por la existencia de instituciones como la Generalitat, se ve constantemente amenazada por el poder central de Castilla. Pese a ello, las maniobras políticas no eliminaron una identidad nacional que prevalece hasta la actualidad quizás gracias a lo que Giner llama "stubborn resistance of the Catalans to cultural and political assimilation" (1984: 10).

Los desencuentros entre Castilla y Cataluña aumentaron durante el siglo XVI hasta el punto de que la última no se benefició de la explotación de ninguna de las colonias del vasto imperio español. Esos mismos conflictos llevaron a Cataluña a situarse en el bando enemigo en las guerras entre España y Francia en 1640 y, de nuevo, en la Guerra de Sucesión contra Gran Bretaña y sus aliados, a principios del siglo XVIII. El decreto de Nueva Planta (1714), firmado por el rey Felipe V, puso fin a la autonomía catalana. Dicho rey había inutilizado el parlamento catalán en el primer año de su coronación, inicio de lo que constituyó un reinado absolutista que no hizo más que avivar el sentimiento catalanista.[50]

Sin embargo, el nacimiento del nacionalismo catalán *per se* no tendrá lugar hasta la segunda mitad del siglo XIX con el movimiento, primero cultural y luego

[49] Teoría apoyada Conversi (1997) y Hargreaves (2000).

[50] El decreto de Nueva Planta es el primer acto oficial de represión contra la cultura catalana y el absolutismo que caracterizó al reinado de Felipe V se puede entender como antecedente de las represiones impuestas por la dictadura de Primo de Rivera y, en años posteriores, la del general Franco. Para una explicación detallada de los hechos históricos que llevan a la formación del catalanismo ver Balcells (1996).

político, de la Renaixença. Ayudados por la relativa libertad política de la Primera República, cuando Cataluña retiene sus instituciones políticas, un grupo de intelectuales inicia la recuperación de la identidad y la cultura catalanas.[51]

Los aspectos definitorios del nacionalismo catalán son su carácter culturalista, por ello las formas de expresión utilizadas por el catalanismo son de marcado carácter cultural, y burgués. Consecuentemente, para Conversi, la recuperación cultural llevada a cabo en la Renaixença asentó las bases necesarias para la justificación del nacionalismo catalán en el futuro (1997: 16). En este periodo la lengua se define como uno de los elementos esenciales de la identidad nacional y se recupera como lengua literaria. Por otro lado, en sus inicios, el movimiento nacionalista es esencialmente burgués, hecho lógico si se considera que un gran porcentaje de la clase trabajadora lo forman inmigrantes venidos de otras partes del Estado español, y aspira a la puesta en práctica de un sistema político que defienda y proteja los intereses comerciales de la clase burguesa frente al centralismo estatal.[52]

En los años siguientes, se inicia un movimiento nacionalista paralelo que incorpora las preocupaciones de la clase media y enraíza en la Cataluña rural. Se asientan, así, los símbolos y las tradiciones que ya habían aparecido anteriormente y que se mantendrán hasta la actualidad. Además, la relativa autonomía política fortalece el sentimiento nacionalista con un nuevo movimiento

[51] Las obras que asientan la base teórica del nacionalismo catalán son: *Cataluña y los catalanes* (1860) de Joan Cortada, *El regionalismo* (1887) de Joan Mañé y *Lo Catalanisme* (1886) de Valentí Almirall. Ver Conversi (1997) y Balcells (1996).

[52] Partidos nacionalistas como La Lliga Regionalista o Solidaritat Catalana son apoyados por la burguesía. Por otro lado, la población inmigrante se vio representada en el lider Alejandro Lerroux cuya ideología anticatalanista defendía sus derechos ante la oligarquía burguesa. Pero la integración de la clase trabajadora no se produjo hasta 1914 con el restablecimiento de la Mancomunitat. Ver Conversi (1997: 28-30).

cultural: el Noucentisme, el cual representa un asentamiento de la lengua, reitera el papel clave de las instituciones políticas y, la potenciación de la cultura. Con la creación del Institut d'Estudis Catalans (1911), por ejemplo, se inició la normalización de la lengua catalana de la mano del filólogo Pompeu Fabra, cuyo diccionario representa, todavía, su riqueza y su oficialidad. Sin embargo, como afirma Josep Antón Fernàndez el Noucentisme fue sobre todo un movimiento cultural que adoptó como parámetros los gustos de las élites burguesas, a los que favoreció en detrimento de la clase trabajadora a la que tipificó (2002: 138). Para Fernández, el Noucentisme fue, crucialmente, un movimiento cultural "which was underwriting a reactionary, patriarchal, and elitist cultural and political agenda", en una época en que la catalanidad tuvo que escoger su identidad, se decantó por los ideales de la clase burguesa, que poseía el poder económico y político (2002: 138).

El Noucentisme confirma un fenómeno que ya había tenido lugar con la Renaixença: la afirmación de un ideario común de símbolos, mitos, festividades y conmemoraciones, que contribuyen a asentar la identidad nacional entre la población, y el papel crucial de la lengua y la historia en el catalanismo. Por esta razón, los partidos con tendencias nacionalistas utilizan elementos culturales para potenciar el nacionalismo.[53]

Los esfuerzos por recuperar la identidad y la cultura catalanas que se dan durante la Primera y Segunda República se vieron truncados por la dictadura de Primo de Rivera y la del General Franco respectivamente, en cuyo fracaso juega un papel importante la fragmentación a escala cultural y social sufrida por el Estado.Ganada la Guerra Civil, el General Franco realizó un intento de eliminación

[53] Para una explicación sintética de la evolución de la cultura catalana desde finales del s. XIX ver Fusi (1999).

de los nacionalismos periféricos en España, y la politización de la cultura y la lengua fue una de las herramientas utilizadas.

Inutilizados todos los órganos de gobierno regionales y prohibidas las manifestaciones culturales y lingüísticas, la sociedad catalana se ve obligada a actuar en la clandestinidad para mantener su identidad. El régimen franquista tomó un cariz más abierto a partir de los años 60 y, la lengua catalana pudo volver a las escuelas privadas. [54] El régimen franquista no consiguió eliminar por completo ni la identidad ni la cultura catalana, lo cual en palabras de Salvador Giner demuestra que la incertidumbre catalana acerca de "the exact political nature of the language, culture and certain 'collective signs of identity', was very acute" (1984: 61). Por esta razón, más que erosionar la identidad catalana "los ataques a la personalidad catalana de las dos dictaduras del s. XX sirvieron para unificar y ampliar la reivindicación de autogobierno" (de la Granja et al., 2001: 222).

Los años de la transición trajeron nuevos aires para Cataluña, ya que se restituye el Estatuto de Autonomías, que ya había sido operativo durante los años de la Segunda República. El estado moral de la población en cuanto al nacionalismo se demostró en las multitudinarias celebraciones del *11 de Setembre* que tuvieron lugar en Sant Boi del Llobregat (1976) y en Barcelona (1977), donde un millón de asistentes, en la última, "catalanes de origen e inmigrantes", defendieron el Estatut d'Autonomía (de la Granja et al., 2001: 213).

La nueva Constitución de 1978 defiende la unidad de la Nación española "patria común e indivisible de todos los españoles", así como aboga por la autonomía de las nacionalidades que en ella se integran y la cooficialidad del

[54] En 1973, el catalán ya se enseña en las escuelas como lengua extranjera.

castellano con el resto de lenguas del estado en las regiones donde estas se hablan (de la Granja et al., 2001: 200). La ambigüedad en el discurso constitucional es un ejemplo del difícil proceso que la escritura del mismo representó.[55] En ese año, los partidos nacionalistas catalanes Convergència Democràtica de Catalunya y Unió Democràtica de Catalunya, se unen para convertirse en futuros líderes del gobierno autonómico catalán constituido en 1980 y su éxito electoral no se verá amenazado hasta el año 1999, lo cual consolida su imagen como el partido nacionalista que ha representado a Cataluña en su transición a la democracia y la recuperación de las libertades políticas y sociales.[56] Desde la toma de posesión del cargo de presidente, el líder de CiU, Jordi Pujol manifestó sus prioridades en los siguientes términos:

> To preserve and enhance the national identity (especially through cultural promotion and language-planning policies); to deal with the problems posed by the heterogeneous nature of Catalan society, in which [...] many still identify strongly with the Spanish language and non-Catalan identities, and to maintain and enhance Catalonia's favourable economic position (Crameri, 2000:146).

El gobierno de Pujol consigue, en 1982, el 80% de las transferencias previstas en el Estatut d'Autonomia y se consolida como la fuerza política más poderosa de Cataluña, obteniendo el 27,7% de los votos en 1980, el 46,6% en 1984 y, la mayoría absoluta, en 1984, 1988 y 1992 (de la Granja et al., 2001). Será

[55] En los años de la transición, cuando miembros del régimen ocupaban posiciones políticas al lado de los nuevos representantes de la política democrática, el proceso de creación de la Constitución representó un intento de conciliación de opiniones radicalmente opuestas con referencia a la futura estructura política y social de España. Para un análisis reciente del periodo de transición ver Powell (2001).
[56] El partido ha perdido su posición de líder en el gobierno catalán en las elecciones de 16/03/2004.

el gobierno que traerá a Cataluña el grado de autonomía del que goza en la actualidad, gracias a su posición de poder con los líderes del gobierno central (PSOE y PP, respectivamente). Así como también es el responsable de una política lingüística y cultural que, no sólo ha recuperado la identidad y la cultura de la nación catalana, sino que ha sido acusada de represiva para con el castellano y las culturas del resto del estado español.[57]

Una vez restablecidas las libertades de la nación, las encuestas llevadas a cabo sobre la población demuestran que la identidad catalana ya está plenamente aceptada, lo cual define al nacionalismo catalán en términos autonomistas, ya que, para la mayoría, conseguir la independencia es un aspecto radical de carácter minoritario. En una encuesta realizada en 1998 el 12% de los catalanes quería ver a Cataluña como una región de España, el 15% como una nación dentro de un estado federal, un 17% deseaba la independencia total del Estado español y un 52% aceptaba el actual estado de las autonomías. Sin embargo, una encuesta realizada en el año 2000 reflejaba cambios importantes en la actitud de los catalanes, quizás influidos por la política centralista del PP. En ella la independencia total era óptima para el 7,9% de los encuestados, mientras que el 23,9% aspiraba a que España se convirtiera en un estado federal, finalmente un 48% se mostraba satisfecho con el actual estado de la nación.[58] La opinión

[57] En 1981, se publica el manifiesto "Por la igualdad de los derechos lingüísticos en Cataluña" (de la Granja et al., 2001: 213). Ver también Mar-Molinero (2000: 158-174).

[58] Datos extraídos de de la Granja et al. (2001). Según IDESCAT, en 1985, un 82,7% de los catalanes se identificaban con el concepto "España" mientras que, en 1991, el porcentaje bajó al 76,2%, el mismo que en ese año se identificaba con el concepto "Países Catalanes", que en 1985 constituía el 82,6% de la población. La identificación con conceptos como "Independencia" o "Autonomía" también disminuye: en 1985 un 67,7% se identificaba con el primero y un 78.5% con el segundo mientras que en 1991 las cifras bajan a un 65,9% y un 72,2%. Otro dato curioso es la adhesión al concepto de "Nacionalismo": en 1985 sólo el 43,8% se

general de los catalanes sobre el estado de autonomía de es que "their nation has been given enough legitimacy for them to conduct their daily lives first and foremost as Catalans" y cada vez es más difícil "to mobilise large numbers of the population into supporting nationalist projects" (Crameri, 2000: 152).[59]

La estrecha relación entre cultura y política iniciada en la Reinaxença y consolidada en el Noucentisme se convierte pues en un aspecto caracterizador de la cultura catalana, la cual ha sido, desde entonces, fuertemente institucionalizada. Para Hargreaves, la institucionalización de la cultura ha contribuido definitivamente a su vitalidad y ha funcionado como "political affirmation at the times when Catalonia was struggling against repression" (2000: 21).[60]

La identificación entre nacionalismo e instituciones políticas en general, y con la Generalitat, en particular, es obvia y ha sido explicitada por CiU que, con su lema "fem país", ha conseguido originar un verdadero sentimiento de comunión entre sus votantes y las instituciones políticas. La negativa del PSC de formar gobierno con CiU en las elecciones de 1980, consolidó esta situación y "permitió a CiU construir y diseñar la Generalitat de acuerdo con sus intereses y facilitó la identificación de la Generalitat y la autonomía con el partido responsable de su puesta en marcha definitiva" (de la Granja et al. 2001: 217).

En el debate entre nacionalismo cultural y etnonacionalismo para definir el nacionalismo catalán, la crítica favorece mayoritariamente al primero, pese a que algunos críticos nacionalistas han subrayado aspectos que podrían ser

---

sentía identificado con éste y en 1991 un 36,2%. Ver Generalitat de Catalunya, *Comparatiu de Comportaments Culturals* (1991: 5).

[59] Josep Murgades considera que en el Noucentisme la cultura actúa como elemento de reforma social. Ver Conversi (1997: 36).

[60] Conversi opina que esta identificación persigue el cambio social y tiene un impacto directo sobre la población (1997: 36).

considerados étnicos. Miquel Strubell, por ejemplo, señala que en una nación como Cataluña, donde no existen diferencias religiosas o de raza, el único elemento diferenciador es la lengua (en Wright, 1999: 14).[61] Así, el individuo que hable catalán será considerado como catalán independientemente de su país de origen o el color de su piel. Sin embargo, Strubell hace referencia a una definición de "catalanidad" que adquiere tonos etnonacionalistas, afirmando que el término se ha tenido que ampliar para poder incluir a aquellos que, pese a no ser "real catalans" deben integrarse en la sociedad catalana (en Wright, 1999: 15).[62] Las diferencias lingüísticas conllevan diferencias de clase que tienen su reflejo en la integración laboral de los distintos grupos, idea que Giner ya había expresado cuando afirmaba que, a partir de los años ochenta, "the higher one went in the status, prestige and power social scale, the more frequently Catalan was likely to be the spoken language" (1984: 49).

Finalmente, Woolard llega a la clave de la cuestión cuando asegura que estas diferencias lingüísticas pueden derivar en diferencias étnicas. En su opinión "the ethnic differences indexed by language are significant in interpersonal politics as well as national politics, because people believe they accompany culturally determined group differences in outlook, personality and behaviour" (1989: 45).[63]

No cabe duda de que la lengua constituye el elemento central del catalanismo y que aporta una base para la diferenciación entre Cataluña y el Estado español. Desde sus inicios, las instituciones políticas de Cataluña han

[61] Esta idea es desafiada por Archer quien defiende que la lengua catalana no es un marcador de identidad (2004: 5).
[62] Opinión compartida por Woolard quien identifica modos distintos de entender el ser catalán (cuyas diferencias "are too significant to be ignored"), y presenta las diferencias, aceptadas en la sociedad catalana, entre "catalans de sempre" y "nous catalans" o "catalans d'adopció" (1989: 46).
[63] Opinión compartida por Hargreaves (2000: 34).

protegido al catalán con la creación de instituciones culturales y políticas con fines educativos e, indudablemente, la mayor labor en la recuperación de la lengua se ha llevado bajo el gobierno de CiU, cuyo proyecto de política lingüística ha convertido a la lengua catalana en la lengua minoritaria más hablada del continente europeo, hecho consolidado por el mantenimiento del partido en el gobierno autonómico. En este sentido, la Generalitat ha utilizado su "política cultural de reconstrucción nacional" cuya "voluntad se materializa en la subvención genérica de las industrias culturales que utilicen la lengua como medio de expresión" (en Editorial *Cultura*, 1983:1). La política lingüística de la Generalitat se ha situado en la tradición vinculando el hecho de hablar catalán con un sentimiento de identidad nacional.

En el Estatuto de Autonomías del año 1932 se definía al catalán como la lengua cooficial del ciudadano que habitara Cataluña, idea que se recupera en el estatuto de 1979. Pero el catalán perdió su estado de cooficialidad en los años del franquismo y, excepto en el entorno familiar, el uso de la lengua catalana fue prohibido y considerado como elemento de oposición al régimen.[64] Estos intentos de homogeneización de España crearon una reacción opuesta: el resurgimiento de un nacionalismo catalán que se expresó con más fuerza a medida que se desarrollaba el régimen dictatorial y que tuvo su eclosión final en los años de la transición. Ya en la democracia, el gobierno catalán creó una política lingüística y cultural que protegiera tanto la lengua como las expresiones culturales de toda agresión y, que asegurara su continuidad. Los esfuerzos, tanto económicos como políticos, dedicados a la restauración de la lengua y la cultura, han sido la mayor

[64] Ver Conversi (1997: 111-112). Para un testimonio de esta represión en el teatro ver Fàbregas (1976: 11).

preocupación de la Generalitat, cuyo presidente asegura que "if some issue is crucial to Catalunya, it is its language and culture. [...] Catalunya did not want autonomy for political or administrative reasons, but for reasons of identity" (en Conversi, 1997: 172).

Consecuentemente, la Generalitat crea la Direcció General de Política Lingüística en 1980, dedicada a la protección, normalización y potenciación del uso de la lengua catalana, que produce en 1983 la primera Llei de Normalització Lingüística con la intención de conseguir "the restoration of Catalan to its rightful place as Catalonia's own language" con lo cual "the knowledge of the language must spread throughout the whole of Catalan society, to all citizens regardless of the language they normally speak" (Mar-Molinero, 2000: 93). La ley fue extremadamente exitosa y contribuyó al aumento del uso del catalán, y a ella siguieron enmiendas que no fueron tan bien recibidas y que, en opinión de Mar-Molinero, pueden constituir atentados contra los derechos de los castellanoparlantes (2000: 93).[65]

Con la llegada del PP al gobierno central, se incrementa la presión sobre el papel del castellano como lengua cohesionadora del Estado español y, correlativamente, el gobierno autonómico de Pujol ejerce presión para la revisión del Estatut d'Autonomia del año 1979 e implementa una nueva Llei de Política Lingüística en 1998. Esta nueva ley, considerada anticonstitucional por los partidos de la oposición, es finalmente implementada, pese a que el Tribunal de Justícia de Catalunya considera que existen en ella elementos de represión hacia

[65] Opinión compartida por Fusi (1999: 175). Ver Roller (2002).

el idioma castellano (Mar-Molinero, 2000: 166).[66] La ley provoca cambios radicales en el sistema educativo de Cataluña, ya que el catalán se presenta, a partir de ese año, como la lengua obligatoria para la educación. Además, alcanza también al resto de las instituciones públicas, en las cuales la lengua catalana es, claramente, la dominante y el castellano, la secundaria.[67]

La radicalización de una política lingüística claramente nacionalista debe entenderse como reacción al "sentimiento de amenaza" percibido por las culturas minoritarias (1997: 5). Como tal, el nacionalismo catalán ha experimentado, desde sus inicios, una visión apocalíptica, dirigida particularmente hacia la cultura y la lengua, que se mantiene hasta la actualidad. Miquel Strubell, desde el Institut de Sociolingüística de Catalunya, institución que depende directamente de la Generalitat de Catalunya, declara, veinte años después de aprobar el Estatut d'Autonomia, que "the future of Catalan language is far from secure" (en Wright, 1999: 5). Este sentimiento apocalíptico y las grandes olas de inmigración que Cataluña ha experimentado desde los años 50 han llevado a la Generalitat a crear una política lingüística y cultural cuyo principal objetivo es la preservación de la cultura y la lengua catalanas.

La radicalización de la política lingüística, implementada por la Generalitat, ha encontrado oposición tanto dentro como fuera de la nación, donde los castellanoparlantes no han aceptado la imposición lingüística. El énfasis en la lengua ha precipitado críticas en campos como la investigación y el periodismo. El periodista Arcadi Espada expresa su preocupación por el excesivo protagonismo

[66] Esta idea del catalán como "llengua pròpia de Catalunya" se debe poner en relación con la idea de que la lengua define a la nación presentada por Herder.
[67] El sociolingüísta Strubell resume algunos de los logros de la nueva Llei (en Wright, 1999: 24).

que la lengua ha tomado en el nacionalismo catalán afirmando que "quan una llengua passa a ser l'únic fet diferencial de qualsevol comunitat, alguna cosa greu ha començat a passar", y defiende que "la llengua és un dret dels individus i no una imposició dels territoris als individus que els habiten", en clara oposición a la creencia convergente de que el catalán es la lengua propia de Cataluña (1997: 217).[68] El mismo autor describe la esquizofrenia experimentada en Cataluña entre lengua y poder político-económico, en cuanto a la necesidad de mantener pactos e intercambios comerciales con el resto de España, en situación de superioridad por la posición del idioma castellano en el mundo. Espada concluye que la política convergente ha creado una idea de Cataluña que no corresponde a la realidad, y que la falta de aceptación de las realidades lingüísticas y culturales de Cataluña ha culminado en la imposición cultural (1997: 215).

Pese a las críticas que se han señalado hasta aquí, la lengua catalana goza de gran aceptación entre la población de Cataluña. Según los datos recogidos por Mar-Molinero en 1994, el 98% de los padres consideraba beneficiosa la enseñanza de la lengua catalana en las escuelas, y el 96% de los encuestados consideraba que todo aquél que vive en Cataluña debe entender el catalán. Las encuestas culturales de Cataluña, llevadas a cabo por el Institut d'Estadística de Catalunya, también dependiente del gobierno autonómico, reflejan datos muy positivos en cuanto al conocimiento de la lengua catalana. Las encuestas demuestran un incremento paulatino en el conocimiento del catalán, el cual corresponde, indudablemente, a la incisiva actuación de la Generalitat. Sin

[68] Ver también las quejas manifestadas desde la Asociación por la Tolerancia para "defender el bilingüismo y los derechos humanos, combatir la manipulación histórica y luchar contra la intransigencia". Ver www.tolerancia.org.

embargo, los datos relacionados con el uso social de la lengua no resultan tan alentadores, como se puede comprobar en la encuesta correspondiente a 1991 (IEC, 1992). En ella se refleja que el porcentaje de personas que consumen productos culturales en catalán, cine, libros y música, representa una minoría de la población, elemento importante a tener en cuenta a la hora de elaborar una política cultural.[69]

La historia es otro de los elementos utilizados para la construcción de la identidad nacional catalana. La historia, supuestamente compartida, por todos los habitantes de Cataluña conforma también una seña de identidad y ejerce una influencia sobre el ser catalán, ya que según Llobera "history is essential for the making of the nation" (1996: 194). El nacionalismo catalán ha basado su identidad en una visión subjetiva de la historia, escogiendo los episodios en los que Cataluña ha sido víctima de la represión o el centralismo español. Llobera destaca, en su artículo sobre el papel de las conmemoraciones en la construcción de la identidad nacional, que en 1979 renace en Cataluña "a need to connect with a suppressed past which becomes the indispensable foundation of the *geistliche Gemeinnshaft* (i.e. the spiritual community)" (1996: 194).

El gobierno catalán ha sido acusado de manipular la historia para justificar su nacionalismo y, sobre todo, de crear una imagen en la que España era siempre el poder opresor y Cataluña la nación oprimida.[70] Según Fusi, la versión oficial de

[69] En términos generales, los espectáculos teatrales más vistos en Barcelona durante la década de los ochenta y noventa son en lengua castellana. En la temporada 1999, pese a que el 49% de las producciones ofertadas en la ciudad eran en lengua catalana y sólo el 22% en lengua castellana, los índices de espectadores por idioma se sitúan en un 39% para las obras en catalán y un 36% para las obras en castellano, confirmando que el idioma no es un factor decisivo para el público a la hora de escoger un espectáculo teatral (Sans, 2000: 41).

[70] Dos episodios ejemplifican este modo de actuación: una exposición sobre las Bases de Manresa organizada por la Generalitat que presentaba una politización de los hechos históricos (Llobera, 1996: 194), y un

la historia silenciaba el "colaboracionismo catalán con el franquismo [...] en beneficio de una versión victimista de la historia que enfatizaba únicamente la represión que Cataluña y la lengua catalana habían padecido bajo la dictadura" (1999: 175). Como explica Jo Labanyi, los nacionalismos tienden a convertir la historia en mito, ejercen en ella un proceso de mitificación simplificándola e inmovilizándola, de modo que en ella se representen los orígenes puros de un pueblo. La autora afirma que "the fact that myth is associated with the beginnings of civilization leads to the assumption that it embodies an original mode of perception", es decir que se ejerce un cierto imperialismo en el modo de entender la historia de una comunidad y la comunidad en sí (2002: 5). En el caso específico del nacionalismo catalán, la mitificación de la historia ha servido para establecer los orígenes "puros" o "reales" del pueblo catalán a los cuales este anhela regresar, distorsionando así la historia de opresión por parte de Castilla.

En el caso de la historia, como en el de la lengua, se deben tener en cuenta los años de represión sufridos en cuanto a la enseñanza de la historia de Cataluña, lo cual generó una población ignorante en este campo de conocimiento. Como la historia no se enseñaba en las escuelas, la única historia aprendida era la que se recordaba y la que se pasaba de padres a hijos. Por lo tanto, el gobierno autonómico ve necesaria la recuperación de una cierta historia de Cataluña hecho que llevará a cabo mediante la inclusión de dicha asignatura en el curriculum educativo y la celebración de fechas y conmemoraciones, las cuales también han

---

documental historiográfico televisado por TV3 que presentaba a la Guerra Civil como "un pur fenòmen d'importació" (Espada, 1997: 138).

sido utilizadas para crear un sentimiento de unidad y de memoria compartida.[71] La politización de estos símbolos, los cuales ya existían en el imaginario cultural catalán, ha contribuido de manera exitosa a crear una identidad colectiva reconocible por todos los catalanes. Los autores de la obra *La España de los nacionalismos y las autonomías* consideran que éste ha sido uno de los logros del catalanismo: la recuperación de la simbología mediante la historia, especialmente porque estos símbolos no han tenido que ser inventados sino recuperados de un pasado común y reconocible por los catalanes (de la Granja et al., 2001: 67).

El tercer factor que ayuda a la comprensión del nacionalismo catalán es un conjunto de ritos y elementos. Llobera confirma el hecho de que el gobierno catalán y, más concretamente, su presidente "is well aware of the importance of commemorations as a means to preserve identity and enhance patriotism. He often emphasises the importance of origins" (1996: 201). La crítica que ha tratado el tema del nacionalismo catalán coincide en señalar la bandera, el escudo, el himno, la diada del once de septiembre, el día de Sant Jordi y la virgen de Montserrat (aunque también debiera incluirse la montaña y el monasterio) como los símbolos y las conmemoraciones que forman la identidad nacional de Cataluña.[72] A estos, se puede añadir el F.C. Barcelona y los medios de comunicación autonómicos: TV3, C33 y Catalunya Ràdio, los cuales contribuyen además a la difusión de esa identidad.

---

[71] Este hecho se puede relacionar con las polémicas surgidas sobre la enseñanza de la historia en el sistema educativo español. Ver artículos sobre la enseñanza de la historia publicados en *El País* y compilados por Michael Thompson en www.dur.ac.uk/m.p.thompson/4atemas2.htm#historia.

[72] En el año 2004, los símbolos representativos de Cataluña, según la Generalitat, son los siguientes: la bandera, el himno, el escudo, el escudo de la Generalitat, el 11 de septiembre y la lengua catalana. Ver www10.gencat.net/gencat/AppJava/cat/catalunya/simbols/index.jsp.

Según Clare Mar-Molinero y Ángel Smith, estos símbolos, recuperados o creados a finales del s. XIX, representan para los nacionalistas catalanes un modo de diferenciarse del resto de España: "all nationalisms fashion idealised national cultures, and the anti-Spanish nationalisms had, of course, also to invent (or at least recycle) their own, alternative [...] cultures and traditions" (1996: 16). Por lo tanto, la presentación de símbolos y tradiciones diferentes a las del estado español avala la idea de Cataluña como nación y otorga más credibilidad a sus ansias de autonomía.

En cuanto al análisis de las celebraciones y conmemoraciones, se deben destacar tanto la Diada Nacional de Catalunya como el Día de Sant Jordi, el once de septiembre y veintitrés de abril respectivamente, las cuales han sido politizadas y están ligadas tanto a la historia como a la bandera catalana. Por otro lado, cumplen una función de catalizador del nacionalismo catalán que experimenta, en estos días, su expresión masiva.[73] Llobera presenta un análisis profundo de ambas festividades y teoriza sobre el papel de las celebraciones en el proceso de construcción nacional. Según él, las conmemoraciones están directamente ligadas a la recuperación de la historia y refuerzan el sentimiento de unidad nacional ya que ponen de manifiesto la existencia de una historia compartida (1996: 197).

Finalmente, se debe destacar el papel de los medios de comunicación autonómicos en el proceso de construcción nacional. Como Hargreaves afirma, "the Catalan government has succeeded in some ways in Catalanising the mass media, especially the popular government-controlled TV channel TV3" (2000: 34).

[73] Para Hargreaves, la Diada, siendo la conmemoración de una derrota, otorga a los catalanes la memoria de la lucha entre su nación y el elemento invasor: España (2000: 19).

La politización de los medios de comunicación en Cataluña ha sido llevada a cabo con gran éxito mediante un continuo recuerdo de celebraciones, conmemoraciones y aniversarios (Llobera, 1996: 197). Este hecho ha contribuido a la difusión del catalanismo en proporciones imposibles de conseguir en el pasado. Sin embargo, el control de la televisión autonómica por parte del gobierno de la Generalitat ha provocado críticas en el sector periodístico, que ha visto en él un paralelismo con el control que las dictaduras ejercen sobre los medios de comunicación y un ataque a la libertad de expresión.[74]

Numerosos ejemplos de este poder hegemónico del gobierno autonómico sobre los medios son señalados por Espada, quien describe el abuso de poder llevado a cabo por el presidente sobre los medios de comunicación y acusa al gobierno catalán de haber coartado la libertad informativa del periodismo en Cataluña. Según el autor, "a TV3, en realitat, no s'ha dit mai res. Al cap de més de deu anys d'emissions, TV3 és una de les representacions simbòliques més perfecte de Catalunya" (1997: 42). Por lo tanto, el gobierno de CiU ha querido crear una imagen de Cataluña que no se corresponde a la realidad, y ha edificado una nación imaginaria basada en los ideales nacionalistas, que niegan la existencia de lo que Kathryn Crameri llama "the heterogeneous nature of Catalan society" (2000: 146). La purificación impuesta sobre la imagen de Cataluña ha llegado incluso, según Espada, a los temas de política cultural, donde la cultura inmigrante no se ve representada en los medios de comunicación y a cuyas subvenciones los inmigrantes no tienen acceso (1997: 202).

[74] Moix elabora una comparación entre el control de Pujol sobre los medios y el que ejerció Franco a través del No-Do (1999).

Una de las razones por las que el gobierno autonómico ha radicalizado su nacionalismo son los movimientos migratorios de los años 50 y 60. Con el boom económico de los años sesenta la riqueza del Estado se concentró en las zonas más industrializadas: Madrid, Asturias, el País Vasco y Cataluña, lo cual provocó la llegada de inmigrantes de distintas regiones de España pero sobre todo de las más pobres del estado: Andalucía y Extremadura. El contraste cultural y lingüístico se hizo evidente cuando una nación como la catalana, en lucha por defender su lengua e identidad, se vio masivamente ocupada por habitantes de otras culturas. Entre 1951 y 1970 más de un millón y medio de inmigrantes llegan a Cataluña, y en 1970 los inmigrantes, tanto del resto del Estado español como de otros países, representan el 37,7% de la población total (Conversi, 1997: 191). Los movimientos migratorios actuales tienen también sus consecuencias en el mantenimiento de una política cultural y lingüística de índole nacionalista. En este sentido, los proyectos de normalización lingüística que, nacidos a principios de los ochenta, tienen su continuidad en nuestros días y otros símbolos de identidad nacional como el Teatre Nacional de Catalunya, el Palau de la Música Catalana, el Gran Teatre del Liceu, els Escolanets de Montserrat contribuyen a construir y a defender la identidad catalana. A esta conjunción de culturas deben añadirse la llegada de inmigrantes del norte de África, Asia, América Latina y Europa del Este, quienes contribuyen a la formación de una nación multicultural y multilingüística que guarda diferencias con la nación catalana que se perfila desde la Generalitat.[75]

[75] Los porcentajes de inmigración en Cataluña han aumentado desde 1989. En 1989 el porcentaje de extranjeros residentes en Cataluña era de un 1,1% y un 16,5% del total de extranjeros residentes en España.

Los hechos descritos hasta aquí presentan el contexto en el que entender el fenómeno teatral barcelonés, dado el impacto que éste experimenta por parte de las instituciones públicas catalanas, a cuyo análisis se dedicarán los tres capítulos siguientes.

En el 2000 estas cifras habían subido a un 3,4% y un 24%. Estos residentes eran de países como Marruecos, China, Pakistán y Ecuador. Ver *Dades demografiques i de qualitat de vida* en www.idescat.es

CAPÍTULO TERCERO: LA POLÍTICA TEATRAL DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

En el presente capítulo se pretende un acercamiento a la política teatral de la Generalitat de Catalunya mediante la descripción de sus objetivos, los cuales se deducen de las memorias que anualmente publica el Departament de Cultura. Para ello, se prestará atención a las diferentes formas de actuación utilizadas para implementar la política teatral, cómo se han constituido y qué función han tenido o siguen teniendo en la actualidad.[76]

La cultura es una competencia única de la Generalitat regulada desde el Departament, también integrado en 1996 por las "Conselleries d'esport i juventut". Sin embargo, se debe destacar la falta de exclusividad en el área de cultura por parte de la Generalitat ya que, según la legislación vigente, el Ministerio de Cultura del gobierno central tiene derecho a intervenir en la misma. Las relaciones, moderadamente conflictivas, entre gobierno central y autonómico reflejan lo que será un rasgo definitorio de toda la política teatral de la Generalitat: la promoción del hecho diferencial catalán frente al resto del Estado español y, particularmente, frente a una concepción unitaria del Estado.

La posición de Barcelona como capital de la autonomía la ha consolidado también como la capital teatral del Estado, lo cual ha provocado que las instituciones públicas hayan puesto en ella todos los medios económicos posibles para potenciar esa situación. Entre ellas, la política teatral de la Generalitat

[76] Mi análisis se fundamenta en una profusa utilización de datos objetivos que ayudan a desentrañar el funcionamiento de la institución, y en los resultados procurados por sus centros de producción teatral.

constituye la fuente más importante de promoción del fenómeno teatral y del fomento del hábito de ir al teatro, y representa la primera fuente de financiación de teatros y compañías barcelonesas para quienes las subvenciones son vitales. Siendo uno de los centros de financiación más importantes, la Generalitat influye, directa o indirectamente, en el teatro de la ciudad y ha terminado siendo un elemento configurador de la cartelera teatral.

Asimismo, la Generalitat ha creado en la ciudad de Barcelona algunos de los proyectos que la han elevado a capital teatral mostrando, por primera vez en muchos años, una alternativa a la centralización llevada a cabo por el gobierno español en Madrid. Proyectos como el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Teatre Poliorama, el Teatre Lliure o el más reciente Teatre Nacional de Catalunya, todos con sede en la ciudad de Barcelona, han sido políticamente defendidos y económicamente respaldados por la Generalitat y, desde ellos, se ha impulsado la creación teatral en la ciudad.[77]

Por otro lado, las polémicas que han marcado la gestión teatral del gobierno catalán han tenido un claro impacto no sólo en el panorama inmediato, sino también en el futuro. No cabe duda, por ejemplo, de que los errores cometidos en la creación y gestión del TNC han generado escepticismo, tanto en el público como en la profesión, hacia el teatro público y su función en el siglo XXI. Éste, junto a otros temas relacionados con la política teatral del gobierno autonómico, será tratado en el presente capítulo.

[77] El Teatre Lliure es un proyecto compartido con el Ajuntament, cuyas particularidades se tratarán posteriormente.

3.1 Objetivos y formas de actuación

Desde la creación del Departament de Cultura, en 1980, hasta el año 2000 los objetivos de la Generalitat en materia teatral no han experimentado grandes variaciones. El Departament, dividido en distintos "serveis", creó, en 1981, el Servei de Teatre (SdT) y, desde entonces, los órganos dedicados al teatro son dos: el Servei de Teatre y la Entitat Autònoma Organitzadora d'Espectacles i Festes (EAOEF). La EAOEF es responsable de los presupuestos del CDGC y del Teatre Poliorama, mientras que las subvenciones se llevan a cabo a través del SdT, el cual subvenciona a su vez a la EAOEF. Esta estructura se mantiene hasta 1993 cuando el Àrea de Teatre i Dansa suplanta al SdT, lo cual supone que teatro y danza compartan presupuestos.[78] Otro cambio estructural sucede en 1984 cuando el Teatre Poliorama pasa a ser gestionado por la Generalitat y funciona, junto con el CDGC, con sede en el Teatre Romea, como teatro nacional. Finalmente, con la creación del TNC en 1996 ambos teatros quedan asimilados.

En cuanto a los documentos dedicados a la política teatral de la Generalitat, las memorias del Departament ofrecen una amplia gama de información. En ellas se listan los puntos esenciales que rigen las decisiones culturales de la institución, los cuales se resumen en los siguientes: crear un patrimonio, una infraestructura y un público teatral; recuperar a los clásicos catalanes; crear y mantener un corpus de compañías profesionales estables; promover el uso de la lengua y la cultura catalana en las manifestaciones del fenómeno teatral; defender la intervención pública en el teatro; descentralizar el

[78] Este hecho provoca problemas a nivel estadístico, debido a la imposibilidad de separar los datos de teatro y danza.

fenómeno teatral; crear la comunicación entre el teatro en Cataluña y el extranjero y promocionar el teatro catalán en el extranjero; llevar a cabo la publicación de textos teatrales.[79]

En primer lugar, llama la atención el desinterés mostrado por fomentar la innovación teatral, la omisión de un objetivo que tenga como función principal la creación de nuevos lenguajes escénicos y que apoye la investigación teatral en todos sus aspectos. En segundo lugar, todos los objetivos relacionados con la promoción de la cultura catalana demandan la necesaria definición de la misma que, como se ha visto en el capítulo segundo, ha experimentado un proceso de politización en los años del pujolismo. Puestos en relación con las estadísticas del consumo de productos culturales en lengua catalana, estos objetivos parecen de difícil justificación ya que la concepción de una cultura catalana homogénea no concuerda con la heterogeneidad que caracteriza a la sociedad de Cataluña. [80]

Paralelamente a estos objetivos, la actuación del Departament se puede dividir en tres direcciones fundamentales:

Campañas de apoyo al teatro, las cuales se llevan a cabo en las escuelas primarias y secundarias para impulsar el hábito de ir al teatro; campañas publicitarias realizadas a través de los medios de comunicación públicos (TV3, Canal 33 y Catalunya Ràdio), desde las cuales se retransmiten representaciones y programas de información teatral, y que conllevan en ocasiones el regalo de entradas para la asistencia a espectáculos; y, finalmente, campañas de

[79] Conclusiones extraídas de las memorias producidas anualmente por la Generalitat entre los años 1980 y 2000. Sin embargo, las memorias presentan dos problemas al investigador: la información estadística no siempre es detallada o clara y los datos son presentados arbitrariamente de un año a otro.
[80] Ver tablas 29 y 30 (Apéndice II: 538 y 539).

promoción del teatro para el público comarcal, al cual se le facilita el transporte y la asistencia a las producciones teatrales de los teatros gestionados por la institución.[81]

Subvenciones, separadas en dos grandes subgrupos: las concedidas a la profesión teatral y las dedicadas a subvencionar a los espectadores para rebajar los precios de las entradas. Las primeras se dividen en subvenciones a profesionales, locales teatrales, festivales y asociaciones, y las segundas se manifiestan en los precios de las entradas y en los abonos de temporada.

Gestión de teatros, centros de producción y compañías. Entre 1980 y el año 2000, el Departament ha sido responsable de tres teatros (Romea, Poliorama y TNC) y dos compañías (CDGC y Companyia Flotats). Además, la Generalitat ha sido partícipe de manera directa en la elección de los mandos de gestión de dichos teatros y compañías y, por lo tanto, es responsable de sus resultados.[82]

Los hechos hasta aquí mencionados ponen de manifiesto una verdadera voluntad de intervención en el sector que cubra todos los aspectos del fenómeno teatral. Sin embargo, con la lectura atenta de las memorias y los datos económicos que las acompañan, afloran algunas contradicciones que este análisis se debe plantear. Los documentos son muestra de un desequilibrio entre dichos y hechos, y son testimonio de una política teatral basada en cuatro pilares fundamentales: una intervención pública que roza los límites de la competencia ilegal con la empresa privada, la centralización del hecho teatral, un sistema desequilibrado de subvenciones que margina a ciertos tipos de teatro y ciertos

[81] Los canales aquí mencionados para la promoción del teatro catalán son los mismos que se utilizan para la promoción del catalanismo.
[82] Un caso claro es el nombramiento de Josep Maria Flotats, que se tratará en este capítulo, p. 81.

aspectos de la actividad teatral y, finalmente, la promoción y defensa de una cultura e identidad catalanas "oficiales" cuya piedra angular es la lengua, desde la cual se ejerce una discriminación positiva a favor del teatro en catalán y se tiende a marginar al teatro en lengua castellana.

La defensa de la intervención pública en el teatro se hace claramente explícita desde las páginas de las primeras memorias del Departament, en las cuales la Generalitat manifiesta la necesidad de que el teatro esté protegido económicamente por las instituciones públicas, y se compromete a conseguir con ello un teatro "de calidad" (*Memòria*, 1983: 408). Además, se muestra consciente de los cambios sucedidos en las costumbres culturales de los habitantes de la Europa Occidental y apuesta por el apoyo de las formas culturales más tradicionales con la intención de impedir su desaparición. Esta es una actitud moderadamente paternalista, con la cual la Generalitat se compromete a proteger a un tipo de teatro de los movimientos del mercado y a asegurar su calidad artística, reafirmando su creencia en que la intervención pública en el teatro es la única posibilidad de supervivencia de esta forma artística (*Memòria*, 1983: 381).

Pese a que, hasta aquí, los argumentos presentados ofrecen una versión positiva de la intervención pública en el teatro, en su política el Departament se sitúa muy cerca del límite que marca la competencia ilegal con la empresa privada. La utilización de medios de comunicación públicos para la promoción de productos teatrales llevados a cabo por los medios de producción o las compañías ligadas a la institución es criticable si se considera que este servicio no se ofrece a los representantes de la empresa privada. Al mismo tiempo, los teatros públicos se permiten una política de abonos anuales y descuentos que no

es posible en otros teatros, o que el sector privado ha conseguido con la colaboración de entidades financieras privadas. Adicionalmente, el panorama teatral de la ciudad de Barcelona está dominado, sobre todo a partir de los noventa, por los grandes teatros públicos, que presentan una programación en competencia con los teatros comerciales. Como asegura Fernández Torres, los teatros públicos no sólo se han convertido en los creadores del gusto teatral de la etapa democrática, hecho que recuerda en cierta medida a la Red de Teatros Nacionales del franquismo, sino que han imitado las estrategias de producción de la empresa privada (1984a: 6).

En el caso particular de la ciudad de Barcelona, esa prepotencia demostrada por la Generalitat se hace patente en el uso privilegiado de los espacios teatrales de la ciudad. Algunas de las críticas recibidas por parte de compañías teatrales y empresas de local privadas han sido recogidas por Pérez de Olaguer quien asegura que, según la empresa privada, "la *Consellería* [...] desarrolla una política de ocupación de locales teatrales prepotente, valiéndose de su privilegiada situación para conseguir imponer sus intereses y su tendencia monopolista" (1984b: 24). Y añade que "desaparecida prácticamente, y desde hace años, la empresa privada en Barcelona [...] hoy, el teatro que se hace en Barcelona pasa, en su mayoría, con una fórmula o con otra, por los despachos de la Generalitat" (1984: 24).

Uno de los ejemplos más claros del cariz prepotente e intervencionista de la política teatral de la Generalitat es el caso que Pérez de Olaguer recoge en el artículo arriba citado. En él hace referencia a la "operación retorno" de Josep Maria Flotats quien, junto con el entonces *conseller* de cultura Max Cahner,

protagonizó un ejemplo de intervencionismo político en el sector teatral en 1984. El caso será tratado en el presente estudio con posterioridad, como muestra del efecto directo de la política teatral de una institución pública sobre el teatro.[83]

Pese a todo, los datos ofrecidos regularmente por la revista *El Público* desde el año 1985 y los presentados por el *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona* demuestran que el teatro privado y el concertado Lliure, que ha mantenido su liderazgo en los porcentajes de ocupación desde 1986, son los que representan la mayoría de la oferta teatral de la ciudad y los que atraen a más público.[84] Así, se demuestra que la intervención en el campo teatral no sólo no consigue mantener al teatro fuera de las influencias del mercado, mas que aquél defendido desde los teatros institucionales, como se demostrará en el análisis específico de los mismos. Por otra parte, la intervención tampoco ha conseguido inculcar a la población la defensa del hecho teatral en lengua catalana, para la cual, como se comprobará posteriormente, la lengua y el teatro no están directamente relacionados.

El Departament tampoco ha querido pecar de organismo centralizador, acusación dirigida al INAEM, y ha intentado expandir su intervención teatral más allá de Barcelona. Para ello, ha creado subvenciones a ayuntamientos y asociaciones locales, una política de giras para algunos de los espectáculos del CDGC, dos centros dramáticos comarcales: el Centre Dramàtic del Vallès y el

---

[83] El CDGC también ha sufrido la intervención política directa con un "intento de censura" en 1981. Se trata de la censura llevada a cabo por el Director d'Activitats Artístiques i Literàries, Albert Manent, sobre el texto *Els Beatles contra els Rolling Stones*. El caso se explica y analiza en Gispert-Viader i Saüch (1989: 27-28), Fàbregas (1981: 93-95) y Editorial *Pipirijaina* (1981: 88-91).

[84] Jaume Melendres señala que el Teatro Apolo consiguió en la temporada teatral 1986-87 el 40% del público teatral de la ciudad (1987: 75). La definición estricta de teatro privado no incluye a las salas alternativas cuya supervivencia depende estrictamente de las subvenciones públicas.

Centre Dramàtic d'Osona, y una subvención anual para el Teatre Fortuny de Reus (Tarragona).

También con la creación de la Xarxa de Teatres Públics, en 1986, se demuestran esas intenciones descentralizadoras ya que ésta pretende, como el mismo *conseller* explica en la *Memòria* de 1986, "augmentar l'oferta d'espectacles en un nombre creixent de poblacions" (1987: 7). Sin embargo, la Xarxa no ha tenido continuación en manos del gobierno autónomo, el cual, por un lado, nunca llevó a cabo ningún proyecto relacionado con ella y, por otro, abandonó el proyecto a manos de las diputaciones (Benach en Gispert-Saüch i Viader, 1989: 52). La idea, según Hermann Bonnín, se ha visto reemplazada por la creación del TNC cuyas altas demandas económicas han imposibilitado la continuidad de un proyecto de descentralización teatral (en Sotorra, 1998b).

Las intenciones descentralizadoras del Departament ya fueron puestas en duda a finales de los años noventa debido a la hiperfinanciación que supuso el proyecto del TNC, cuyo presupuesto se cuatriplica en tres años, provocando una clara disminución de las ayudas dedicadas a entidades locales y ayuntamientos. También las subvenciones teatrales tienen su recipiente principal en la ciudad de Barcelona, donde se encuentra el porcentaje más alto de público y un mayor número de compañías. A partir del año 1995, las memorias son extremadamente crípticas, siendo imposible distinguir las cantidades exactas. Sin embargo, se puede comprobar que las entidades teatrales locales sufren una mayor alteración en su dotación económica en los años en los que se inaugura el TNC y parece

claro, pese a la disparidad del sistema de datos, que las ayudas que éstas reciben se sitúan a un nivel incomparable con cualquier otro tipo de subvención.[85]

Los datos sugieren que los esfuerzos por llevar a cabo una política de descentralización teatral no han sido exitosos. En las temporadas que van de 1986 a 1989, Barcelona ofrecía el 70% de la programación teatral de la Comunidad, mientras que la Xarxa de Teatres Públics ofertaba el 28% (Bonet, 1991: 15).[86] El excesivo protagonismo de Barcelona, cuyos intereses teatrales ya están protegidos por su Ajuntament, en la política teatral de la Generalitat ha generado críticas hacia una pretendida intención descentralizadora que no está representada en la realidad teatral de Cataluña. Como ejemplo se puede señalar la inexistencia de una política teatral que tenga capacidad organizativa y coordinadora de toda la Comunidad Autónoma y que sitúe su mirada más allá del área metropolitana de su capital. Las críticas se han hecho patentes desde todas las partes implicadas en el sector teatral. Y, en 1983, Benach señalaba la necesidad de crear una legislación que apoyara el pacto entre ayuntamientos y gobiernos autonómicos en materia teatral (1983: 3-5).[87]

En el mismo año, Jordi Teixidor, respaldado por la mayoría de los profesionales teatrales, mostraba su desencanto ante la derogación - por parte de CiU, pese al apoyo de los grupos políticos ERC, CC-UCD - de la Llei de Teatre propuesta por la coalición PSUC-PSC-PSOE, la cual pretendía legislar las

[85] Ver tabla 3 (Apéndice II: 470).
[86] Bonet también afirma que "l'oferta teatral observada en el seu conjunt és força heterogènia i desequilibrada territorialment" hecho que se mantiene hasta la actualidad (1991: 11).
[87] Esta crítica se realiza desde el Ajuntament, institución que carece de capacidad legislativa y depende de una política teatral que presente bases legislativas, la cual sólo puede generarse desde el gobierno catalán. Ver capítulo cuarto y Mascarell (Apéndice I: 434).

actividades teatrales y establecer responsabilidades para el gobierno autonómico y los ayuntamientos. Teixidor asegura que:

> Resulta alliçonador veure grups abanderats del nacionalisme [...] negar a les comarques allò que han exigit de Madrid: autonomia, competencia, recursos. I és que el seu projecte és, evidentment centralista (1983: 43-44).[88]

El tema de las subvenciones es quizás el aspecto más polémico de la intervención del gobierno en el campo teatral. El comité dedicado a las subvenciones del Departament de Cultura ha sido acusado de ejercer el amiguismo, de crear una política que margina a cierto tipo de teatro y a ciertos aspectos del fenómeno teatral, y de no saber repartir o utilizar el dinero público de manera apropiada.[89]

El Departament sigue una política de subvenciones que persigue, ante todo, la creación de la estabilidad perdida por el teatro catalán en lengua catalana en los años de dictadura. Sin embargo, esta política de subvenciones está muy lejos de ser coherente y entre sus pecados se encuentran la protección a ciegas de ciertos grupos y locales teatrales, la hiperfinanciación de los teatros públicos y el olvido de aspectos como la educación, los festivales y el teatro infantil.

En general, las subvenciones del Departament se dividen en las siguientes categorías: compañías, empresas de local sin compañía propia, teatro infantil, compañías no profesionales y educación (las cuales son tratadas de modo

[88] Ver Formosa (1971).

[89] Ejemplos concretos que fundamenten estas acusaciones se tratarán en la segunda parte de este estudio. Los sectores más críticos han sido las salas alternativas, las compañías teatrales consolidadas y la empresa privada representada por ADETCA.

unitario hasta 1985, año en que de las memorias desaparece la mención a la educación y las compañías no profesionales. En 1989, el teatro infantil queda incluido en las demás subdivisiones sin recibir mención aparte), festivales, montajes unitarios e infraestructura teatral. A éstas se debe añadir el Teatre Lliure, que se convierte en teatro concertado, con una subvención anual fija que se inicia en 23 millones de ptas. en 1986 y termina en 163 millones en 1999.

En el apartado de compañías, el Departament se fija como objetivo la creación de un corpus de compañías profesionales que sean capaces de recuperar la tradición teatral catalana. Para ello subvenciona a compañías provenientes del teatro independiente - Els Joglars, Comediants, Dagoll Dagom, Cia. Teatre Lliure - y las nacidas en democracia - La Cubana y La Fura dels Baus - las cuales son las más exitosas dentro de la cartelera barcelonesa. El número de compañías subvencionadas oscila entre nueve y treinta pero las mencionadas con anterioridad se mantienen fijas, a excepción de las dos úlitmas. Las cantidades simbólicas recibidas por estas compañías no son parte esencial del presupuesto de las mismas ya que no tienen una correspondencia con sus gastos reales, ya que son grupos que han configurado una personalidad teatral, y no dependen de la ayuda institucional.[90]

Sin embargo, a su lado se encuentran compañías más pequeñas que no han cosechado la misma suerte. Su fracaso de público, el carácter experimental de sus espectáculos o su simple condición de compañías más inestables las ha

[90] Un espectáculo como *Daaalí* de Els Joglars tuvo un presupuesto de 125 millones de ptas. del cual la subvención anual no cubre ni el 5%. Ver Els Joglars (2001: 200). Paradojicamente, Salvat critica la hiperfinanciación de compañías como Dagoll Dagom, Els Joglars, La Cubana y Josep Maria Flotats que, según él, "ho tenen tot" (en Riera, 1993: 46).

privado de subvenciones o las ha relegado a recoger las sobras de las porciones recibidas por las compañías arriba mencionadas. Los datos demuestran una predisposición a apoyar económicamente a compañías que ya gozan de éxito de público y taquilla, lo cual no concuerda con la voluntad expresada por la institución de proteger al teatro de los vaivenes del mercado o de crear un corpus de compañías teatrales.[91]

Las empresas de local sin compañía sufren una marginación similar. Entre las subvencionadas se encuentran algunas de las salas alternativas, pero el grueso de la subvención se centra, a partir de 1987, en el Teatre Condal y en menor medida en el Teatre Victòria, ambos teatros privados de marcada tendencia comercial. Entre los subvencionados se encuentran desde sus inicios el Teatre Regina, con lo cual se justifica parte de la subvención dedicada al teatro infantil, cuyas ayudas decrecen con la aparición de las salas alternativas. Cabe añadir que las subvenciones dedicadas a infraestructura teatral en la ciudad de Barcelona recaen también sobre las salas comerciales y, sobre todo en la década de los noventa, se dedican a proyectos como el nuevo Teatre Lliure o el TNC. En conclusión, las grandes sumas se dedican a la renovación y mantenimiento de todos los aspectos relacionados con los grandes proyectos públicos, mientras muchas de las salas alternativas son ajenas a las subvenciones o reciben cantidades simbólicas.[92]

Dos aspectos fundamentales para la evolución del fenómeno teatral son los festivales y el teatro infantil. Los festivales ofrecen la oportunidad de mostrar

[91] Ver tabla 2 (Apéndice II: 465).
[92] Ver tabla 3 (Apéndice II: 470).

trabajos que no tienen cabida en la temporada regular, por ser más innovadores y experimentales, y promueven el diálogo entre creadores. Además, motivan la creación y el intercambio entre los grupos locales e internacionales. Dicho de otro modo, los festivales teatrales son uno de los procesos de renovación del teatro en el que los creadores se convierten en espectadores y trabajan en un contexto, en principio, menos asediado por las leyes del mercado. Por otra parte, el teatro infantil trata de gestar el hábito de ir al teatro, elemento vital para su supervivencia. Por estas razones, lo que cabría esperar del Departament, preocupado por la vitalidad del teatro catalán, es que produjera una política de subvenciones para proteger ambos aspectos reconocidos en la *Memòria* de 1982.

> La promoció del teatre infantil en català omple una doble tasca de desvetllar en els nens el gust per l'espectacle teatral i de normalització lingüística. [...] Els festivals de teatre contribueixen a potenciar l'activitat teatral, a difondre-la entre el públic i a possibilitar l'intercomunicació entre els professionals, a la vegada que són unes excel.lents plataformes per conèixer de prop les noves corrents expressives (1983: 384).

Por lo contrario, los porcentajes dedicados a festivales y teatro infantil, o teatro en la educación, están muy por debajo de los prometidos por la Generalitat. En 1981, las ayudas al teatro infantil y a la educación teatral representan el 4% del presupuesto, y un 4,9% se dirige a los festivales, mientras que las ayudas al teatro profesional constituían el 24,4% del total. Estas ayudas no sufren un aumento destacable en los veinte años que ocupa este estudio, sino que mantienen su posición marginal dentro de la política de subvenciones, experimentando incluso el descenso como resultado de la hiperfinanciación de

proyectos como el TNC. De hecho, la Generalitat no es el principal subvencionador de ningún festival en la ciudad de Barcelona. El Festival d'Estiu Grec y la Marató de l'Espectacle reciben el grueso de su ayuda del Ajuntament, el cual ha hecho explícita la necesidad de que la Generalitat tome parte en estos dos proyectos. En el año 2000, por ejemplo, la Generalitat no dedicó ninguna subvención a festivales y sus aportaciones al Grec han variado mucho a lo largo de los años.[93]

Finalmente, el Departament dedica ayudas a montajes unitarios, los cuales cumplen dos características esenciales: son montajes producidos en lengua catalana y en salas comerciales de gran formato, lo cual confirma la marginación de las salas alternativas y del teatro en lengua castellana. En los últimos años de la década de los noventa, se han dado casos de montajes de pequeño formato que han conseguido sobrevivir gracias al empeño de individuos, y a las recomendaciones boca a oreja del público. Estos casos demuestran que el público está preparado ética y estéticamente para consumir productos más arriesgados, los cuales no tienen continuidad por falta de apoyo institucional.[94]

Así se pone de manifiesto un aspecto esencial: la información que sobre el teatro recibe la sociedad. Incontables veces se ha acusado al teatro de pequeño formato, o teatro alternativo, de ser obscuro, encerrado en sí mismo y no ser accesible al público en general, sin pensar que parte de esa alienación está

[93] La falta de apoyo al Grec ha sido una de las batallas constantes entre las dos instituciones que se resolvió parcialmente en el 2002. Ver Mascarell (Apéndice I: 434) y Borja Sitjà (en Comas, Guitart y Rodés, 2000: 9).
[94] Esta opinión es compartida por la directora Magda Puyo (Apéndice I: 390).

producida por una falta de medios económicos.[95] Este argumento se encuentra recogido por los economistas Bowen y Baumol, quienes subrayan la necesidad de que la inversión pública proteja económicamente a las artes escénicas más arriesgadas: "now, one may well argue that the extremely narrow audience for the arts is a consequence, not of limited interest, but of the fact that a very large segment of the community has been denied the opportunity to learn to appreciate them" (1966: 379). Es aquí donde la política teatral de la Generalitat presenta incongruencias.

En conclusión, las subvenciones de la institución no sólo son insuficientes, sino que están caracterizadas por la incoherencia en todos los apartados en los que se dividen. Las consecuencias de esta premisa se tratarán en apartados posteriores, pero se anticipa la configuración de un panorama teatral determinado directamente por una política teatral de tendencias dirigistas.

Mención especial debe recibir el último de los objetivos que he querido destacar aquí: la recuperación de una identidad catalana a través del teatro. Como se ha hecho evidente en el capítulo segundo, la Generalitat ha utilizado la cultura con fines políticos. El teatro ha sido una vía más de conseguir ese objetivo, ya sea para expresar su nacionalismo o construir una identidad nacional. Este planteamiento se explicita en las memorias de la institución, cuyas páginas están repletas de referencias a una colectividad catalana que necesita defender su cultura de los movimientos globalizadores:

[95] La idea de que ese tipo de teatro es precisamente el que mantiene vivo al teatro de gran formato y de que el uno no puede ni debe entenderse sin el otro es expresada por el autor Sergi Belbel y Eli Ribó. Ver (Apéndice I: 421 y 416-417).

Totes les actuacions en materia de cultura tenen aquesta motivació profunda: enfortir la nostra identitat.[...]. El nostre repte [...] és garantir la continuïtat de la nostra cultura en clau específica catalana (*Memòria*, 1997: 0).[96]

Ya en 1988, el director de Teatro Música y Cine de la Generalitat de Catalunya expresaba que Cataluña "tiene una lengua propia y [...] una lengua supone una cultura. Y es lógico que, en esta necesidad de definición, el teatro haya sido un valor importante" (Maluquer en Primer Acto, 1988a: 7).[97]

Según Josep-Anton Fernàndez, "the 1980s and 1990s are a comparable period to that of Noucentisme, in the sense that Catalan society is engaged in a process of national reconstruction also termed 'normalization'" (2002: 139).[98] Crucialmente, los ideales culturales defendidos por el Noucentisme son similares a los que la Generalitat va a defender en la democracia: una cultura (y un teatro) que idealiza el gusto y las costumbres de la clase media catalana y el desinterés por la clase trabajadora – inmigrante en un alto porcentaje. En la presentación de la *Memòria* de 1989, por ejemplo, se vuelve a hacer hincapié en la importancia que para el ciudadano catalán tiene la cultura propia y la expresión libre de esa cultura, oprimida durante gran parte del siglo XX.

---

[96] Kathryn Crameri afirma que "middle-class catalanists have also traditionally stressed the importance of high culture, in Catalan language, as the ultimate representation of Catalonia's character and achievements" (2000: 153).

[97] Maluquer hace también referencia a la poca tradición teatral de Cataluña, cuyos clásicos se encuentran principalmente en el s.XIX. Esta situación ha hecho difícil la justificación del nacionalismo en el teatro y explica el porqué los teatros de la Generalitat han puesto énfasis en los textos teatrales de esa época dorada.

[98] Kathryn Crameri define "normalització" en los siguientes términos: "the idea behind the term is that the aim of the Generalitat's cultural policies should be to make Catalonia a 'normal' society in which using Catalan language and partaking of its associated culture should be 'the norm' and not a minority position" (2000: 153).

> La cultura ha estat sempre per als catalans un factor d'afirmació i de potenciació de la nostra personalitat col.lectiva. [...] El fet que la personalitat nacional de Catalunya estigui fortament basada en aquesta dimensió cultural fa que, sovint, la discussió sobre el fet nacional català pivoti sobre la identitat cultural i lingüística de Catalunya (1990: 7).

Para entender adecuadamente la reacción del Departament se deben buscar antecedentes en el nacionalismo catalán y, sobre todo, en el periodo de la dictadura. La cultura ha sido uno de los elementos que el gobierno catalán ha utilizado para celebrar y potenciar el hecho diferencial catalán, de ahí los esfuerzos dirigidos hacia la recuperación de los clásicos autóctonos, las representaciones en lengua catalana de autores extranjeros, las traducciones de estos autores al catalán y la publicación de autores autóctonos. Por otro lado, el nacionalismo que predica la política autonómica nace de una visión apocalíptica y de un sentimiento de amenaza hacia la misma, el cual se intenta paliar mediante la mirada continua al pasado.[99]

La politización del teatro por parte de la Generalitat es una manera de hacer realidad el concepto de nacionalización o socialización de la población al que hace referencia Anthony D. Smith, práctica que puede ser, en ocasiones, un impedimento para la creación artística en libertad (1991: 16).

Cierto es que durante los años del franquismo, el teatro, como otras formas de expresión cultural, experimentó la censura del régimen especialmente en lo que se refiere al uso de la lengua catalana. El director Lluís Pasqual explica cómo el teatro fue utilizado en los últimos años del franquismo como un

[99] Ver Conversi (1997) y Archer (2004).

instrumento para la recuperación de una identidad que había quedado confundida en la homogeneidad cultural defendida desde el poder:

> Em fa l'efecte que tota una part del teatre partia d'un sentiment polític, d'un sentiment d'afirmació d'una identitat. [...] A Catalunya, aquest esperit antifranquista es duplicava amb una afirmació de la identitat" (en Ytak, 1993: 38).

Por ello, la Generalitat crea una política teatral claramente dirigida a recuperar un estado de normalidad, de vitalidad, creatividad y representatividad en el día a día de la sociedad catalana, en cuanto a la lengua y a la tradición teatral. El Departament inicia, en 1982, un proyecto de recuperación de los clásicos teatrales catalanes y, no sólo crea una programación prácticamente monolingüe en los teatros que gestiona - Romea y Poliorama -, sino que con sus subvenciones ayuda, mayoritariamente, a espectáculos en catalán producidos por la empresa privada. El Departament parte de la base de que la lengua catalana se encuentra en una posición de inferioridad y utilizará al teatro como uno de los medios para su difusión y promoción. Este es un proceso de selección en el que prima la lengua del montaje teatral sobre su calidad artística.[100]

> És [...] evident que avui dia, a Catalunya la llengua catalana hi ocupa un lloc inferior a la llengua castellana, i que l'ús que es fa del català [...] és inferior a l'ús que li correspondria d'acord amb [...] el seu caracter de llengua propia de Catalunya (*Memòria*, 1983: 317).

[100] Ver Tabla 4 (Apéndice II: 473).

La exclusión sistemática de la lengua castellana es otra manera de poner en práctica la censura artística.[101] El Departament lanzará una programación que recupera autores teatrales clásicos como Rusiñol, Sagarra, Guimerà y Pitarra, promociona autores de nuevas generaciones como Benet i Jornet y Belbel y ofrecerá sus escenarios a los grupos catalanes más exitosos. Debido a que no existe una larga lista de clásicos autóctonos, los programadores de los teatros de la Generalitat llevan a escena textos de Rodoreda, Villalonga, Maragall o Carner. [102] Esta promoción del teatro catalán se pone en práctica en la programación del CDGC, el teatro Poliorama y la Xarxa de Teatres Públics cuya "programació es compondrá fonamentalment de teatre català" (*Memòria*, 1987: 246).[103]

La programación de estos teatros se centra, primordialmente, en el teatro en lengua catalana pero no necesariamente de autores catalanes, de modo que la verdadera labor del Departament se dedica a la creación de un corpus de traducciones de autores extranjeros clásicos y contemporáneos. En los años que van de 1981 hasta el 2000, un 52,1% de las producciones que el CDGC puso en escena fueron de autor extranjero y un 36,5% de autor catalán. Como contraste, únicamente un 11,6% de las producciones se dedicó a autores de lengua castellana. Por otro lado, la programación del teatro Poliorama en los años que fue teatro público (de 1985 hasta 1994) cuenta con un 72% de producciones de

[101] Esta marginación también afecta al área de cinematografía. Según Smith, el Departament ha destruido la industria cinematográfica en Cataluña con la imposición de su política lingüística (2003: 118-120).
[102] Flotats afirma que "los estudiosos están de acuerdo en que hay apenas cuatro" clásicos catalanes (en Molina Foix, 1997: 9), y Joan Oliver asegura que "mucho más grave que no tener una tradición teatral es tener una tradición teatral mala" (en Benach, 1984: 16).
[103] Belbel afirma que "los teatros públicos de Cataluña tienen que programar en catalán de la misma manera que los teatros públicos de España tienen que hacerlo en castellano" (Apéndice I: 445).

autores extranjeros, un 18% de producciones escritas por autores castellano parlantes y un tímido 10% de producciones creadas por autores catalanes.[104]

Dos hechos se derivan de las afirmaciones hasta aquí presentadas. En primer lugar, la voluntad de apoyo al teatro autóctono se revela forzada ya que no existe un canon extenso de autores clásicos y, la creación de una verdadera cantera de nuevos autores catalanes se consigue mediante la ayuda a las escuelas de dramaturgos y el apoyo a las salas alternativas donde trabajan, hechos que la Generalitat ha ignorado casi por completo. En segundo lugar, se percibe una clara marginación del teatro en lengua castellana y de autores o creadores en lengua castellana. [105] Este parece ser el resultado de un nacionalismo que, puesto a defender su propia lengua y cultura, ha dado en suprimir las expresiones artísticas de sus vecinos más cercanos. Desde la revista *Escena* se llega incluso a afirmar que la desaparición del music-hall en Barcelona, representado sobre todo por el cierre de El Molino, está influido por esta política lingüística exclusivista y se asegura que la discriminación se extiende hacia todos los géneros teatrales (Editorial *Escena*, 1993: 21).[106]

> La desatenció que pateix el gènere, però, és insultant pel mòbil que la provoca: el music-hall es fa en castellà i la llarga mà de la normalització lingüística no hi hà arribat. Estaría bé saber [...] per què el teatre en castellà rep un tracte tan discriminatori (Editorial *Escena*, 1993: 21).

---

[104] Ver tabla 5 (Apéndice II: 475).
[105] Ver las acusaciones realizadas por Monleón y Ballesteros a la actitud de los programadores y las instituciones, que dificultan la entrada de espectáculos en castellano en la ciudad (Primer Acto, 1988a: 8-9).
[106] También Jordi González afirma que la empresa ha sido discriminada por programar teatro en castellano (Apéndice I: 443).

El tema de los autores en lengua española será tratado posteriormente, pero se debe destacar aquí que la política de la Generalitat, pese a no contener ningún elemento explícito de supresión del teatro en lengua castellana, tampoco ha hecho un esfuerzo de colaboración con compañías del resto del Estado español, ni ha ayudado a la promoción de autores españoles clásicos o contemporáneos, ni ha promocionado a los autores autóctonos que utilizan el castellano como lengua teatral, los cuales, como asegura Joan Casas, "han obtingut resultat de públic força més substanciosos" (1998: 128). Por ejemplo, en los 16 años de programación del CDGC sólo se han representado una obra de Lope de Vega, una de Pedro Calderón de la Barca y una de Antonio Buero Vallejo, por citar algunos de los autores españoles más universales; y el CDN no visita un teatro gestionado por la Generalitat hasta la temporada de los años 1985-86. Esta situación tiene como año excepcional el de 1992 cuando la programación del teatro Poliorama acoge a tres compañías de habla castellana.[107]

La marginación del teatro en lengua castellana también tiene lugar en las subvenciones a locales teatrales, entre los cuales el Teatro Goya, conocido por su regular programación en lengua castellana, sólo recibe subvenciones en tres ocasiones entre 1981 y el 2000, mientras que los locales subvencionados ofrecen una programación mayoritariamente en lengua catalana. Adicionalmente, ninguno

[107] Son la Cía. José Luis Gómez, el CDN dirigido por Lluís Pasqual y Cía. Fernando Fernán Gómez.

de los montajes unitarios subvencionados por la Generalitat entre los años 1982 y 1996 es en lengua castellana.[108]

El aislamiento del teatro en lengua castellana tiene sus raíces en los hechos históricos que se han presentado en el capítulo segundo y, además, es una realidad sentida por la profesión teatral. En Cataluña, se tiene la sensación de que el diálogo con el resto de España en cuestiones teatrales es difícil debido a que no se cree en la existencia de un país *per se* llamado España, sino en un conjunto de Comunidades Autónomas que se ocupan del hecho teatral en la medida en que les conviene. Además, se percibe un cierto distanciamiento y se busca más una identificación con el teatro del resto de Europa.[109] Esta falta de comunicación y de identificación con el teatro del resto del Estado español se ve potenciada por una falta de contacto y de intercambio que la política teatral de la Generalitat no ha intentado paliar debido a los intereses políticos de su ideología nacionalista.[110]

A continuación se presentará una descripción y análisis de los proyectos teatrales de la Generalitat de Catalunya para poder así entender la influencia inmediata de la insitución en el panorama teatral de la ciudad.

---

[108] Debido al formato críptico de las memorias, a partir del año 1996-97, es imposible dilucidar las características de los montajes subvencionados ya que éstas únicamente ofrecen datos económicos.

[109] Estos sentimientos se han hecho patentes en las entrevistas llevadas a cabo para este estudio. Raimon Ávila, Sergi Belbel y Eli Ribó expresaron su escepticismo en cuanto a la relación entre el teatro catalán y el del resto del Estado y la describieron como inexistente o difícil. Mientras que, desde Madrid, Javier García Yagüe expresaba su descontento con un sistema teatral catalán que veía cerrado en sí mismo y de difícil acceso para las compañías del resto del Estado. Ver entrevistas en Apéndice I.

[110] Se verá en el capítulo cuarto que éste es uno de los hechos diferenciales entre las políticas teatrales de ambas instituciones.

3.2 El CDGC

El Centre Dramàtic abrió sus puertas en 1981 con la voluntad de crear un repertorio nacional y recuperar la cultura teatral ahogada por la dictadura franquista. Para ello, se establecen unos objetivos concretos recogidos en la *Memòria* de los años 1981-82:

> Crear un repertori nacional i universal; impulsar la creació contemporània i el retrobament de les avantguardes; col.laborar amb les iniciatives de companyies i teatres estables, públics i privats; donar a conèixer alguns dels espectacles internacionals més importants del moment; popularitzar l'espectacle i la cultura teatral i crear, a través de les seves accions de promoció, una estructura de públic habitual (1983: 392).

El CDGC es un instrumento clave para la Generalitat a la hora de poner en práctica su política teatral y, por ello, el énfasis se centrará en la puesta en marcha de un proceso de recuperación de los clásicos catalanes y la promoción, en los primeros años, del teatro de nuevos autores catalanes. Sin embargo, la andadura del CDGC está lejos de la homogeneidad.

Albert de la Torre considera, por ejemplo, que el centro ofrece "una línea de programació eclèctica i amb nombrosos fracassos de públic" y que "per la manera com es va constituir, estava destinat a fer les funcions de teatre nacional" (1998: 108). La Generalitat manifiesta claramente que el CDGC es un producto provisional ("menys ambiciós"), mientras se perfila el proyecto que representa las verdaderas ambiciones del Departament. Sin embargo, es, según el ex-conseller de Cultura Max Cahner, una manera de iniciar la "necesaria" intervención política en el teatro de Cataluña (en Flotats, 1989: 18).

El CDGC ha sido foco de polémicas, nacidas de las diferencias entre lo que de él se esperaba y lo que ha ofrecido. En sus primeros, años la voluntad de cubrir todos los aspectos del fenómeno teatral se demuestra con la puesta en marcha de una programación anual fija que va de seis a nueve obras por temporada, el ciclo Els Dilluns de Teatre Obert (1983-1985) dedicado a los autores más alternativos y producciones de vanguardia, el Festival Internacional de Teatre en el que se incluyen algunas producciones del resto del Estado y, finalmente, el Memorial Xavier Regàs, que sustituye al primero en 1982, y en colaboración con el Ajuntament de Barcelona se convertirá más adelante en el Festival de Tardor.[111]

El año de presentación de la nueva política teatral de la Generalitat es, para Salvat, un año clave en la historia del teatro catalán que el estudioso describe en los siguientes términos: "no hay equivalente a director general de teatro [...], Hermann Bonnín acumula poder como director del CDG[C]. Se representa a muy pocos autores de hoy, se hace mucho teatro de "alpargata", muchos clásicos" (en Ragué, 1996: 123).[112]

Sin embargo, la programación de la temporada estable intenta, en esos primeros años, encontrar un equilibrio entre los clásicos catalanes y el teatro universal.[113] Los autores más recurrentes son Rusiñol, Sagarra y Guimerà, pilares de la creación catalana de principios de siglo. Pero dado que éstos son autores con un número limitado de piezas dramáticas, el CDGC se las ingenia

[111] Ver Fondevila (1998: 95).
[112] Eduardo Haro Tecglen señalaba a propósito de los clásicos, los cuales son del gusto de los teatros públicos porque no suponen discusiones políticas (en Ragué, 1996: 115).
[113] Para la programación completa del CDGC ver Ragué (1996: 136-139).

para llevar a escena autores que no son estrictamente dramáticos o cuya obra no soporta comparación con la calidad de las obras presentadas por los autores extranjeros. Paralelamente, la temporada estable tiene un interés claro en crear una conexión con el público y popularizar al teatro: "s'intenta presentar unes obres populars. [...] I es vol reprendre la tradició del teatre popular català, trencada, amb l'adveniment de la dictadura" (*Memòria*, 1983: 389).

Dentro de este contexto no es de extrañar que el Centre no sólo no invitara, salvo alguna excepción, a compañías de habla castellana sino que casi olvidara la tradición teatral española, llevando a escena en esos dieciséis años a once autores y doce montajes en lengua castellana. Sin embargo, dada la oportunidad, las coproducciones con centros y compañías del Estado español han sido gratamente recibidas en la ciudad reflejándose en el aumento de espectadores. Como ejemplos, se pueden mencionar la coproducción con el CDN de *Luces de Bohemia* en la temporada 1984-85 - el montaje con más éxito de público de la temporada -, y la visita de compañías como La Cuadra de Sevilla o la CNTC que obtienen gran éxito de público en la capital catalana, aunque quizás su teatro no represente los valores políticos o estéticos que la política teatral de la Generalitat quiere promover.

Otra de las polémicas iniciadas alrededor del CDGC, es la tendencia a presentar una programación que se acerca a las líneas del teatro comercial privado, basada en producciones espectaculares, con el objetivo de atraer al público en masa, sin apostar por un producto teatral arriesgado. De este modo, su inversor (la Generalitat) mantiene el prestigio que generan sus éxitos teatrales (Fernández Torres, 1984a: 7).

El CDGC no es una excepción sino un ejemplo claro de ese modo de hacer teatro. Como ejemplo se puede citar el poco interés demostrado por la colaboración con creadores extranjeros, la repetición de una fórmula teatral explotada que no incluye entre sus objetivos la experimentación a ningún nivel y el rechazo a asumir el riesgo artístico, anclándose en las representaciones de teatro realista del siglo XIX. Por otro lado, el CDGC ha mantenido montajes en cartel durante más de una temporada o ha llevado a cabo reposiciones como fórmula de explotación comercial.[114]

En el sector de los autores catalanes contemporáneos, el CDGC se ha limitado al apoyo único de dos autores cuya obra ha tenido una gran aceptación entre el público: Sergi Belbel y Josep Maria Benet i Jornet.[115]

Dejando a un lado la programación del CDGC, hay tres aspectos que me parecen de mención obligada al analizar la política del centro. En primer lugar, el Teatre Romea es uno de los pocos teatros de la ciudad que ofrece una política de abonos anuales y descuentos a estudiantes, grupos y jubilados. Por otro lado, con la campaña "Anem al teatre", realizada desde 1983 hasta la desaparición del centro, se promociona la labor del CDGC en las escuelas. Y, finalmente, el pacto con TV3, Canal 33 y Catalunya Ràdio, medios de comunicación públicos de Cataluña, se basó en crear un corpus de grabaciones de montajes teatrales en catalán y a promocionar los montajes del CDGC a través de su programación. Todos estos elementos contribuyen a la promoción gratuita del centro en

[114] En la temporada 1986-87 se mantienen en cartelera tres montajes de la temporada anterior. Ver Tabla 6 (Apéndice II: 480).
[115] Estos hechos serán analizados con más detenimiento en el capítulo octavo.

detrimento de otros espacios teatrales, hecho altamente criticable ya que constituye la promoción de un producto comercial con dinero público.[116]

Finalmente, un centro de producción público como el CDGC tiene entre sus responsabilidades el uso del dinero público, por lo tanto se espera de él una programación que proteja al hecho teatral y promueva su desarrollo, al mismo tiempo que potencie el hábito de ir al teatro y conecte con las demandas del público. En este sentido, los datos económicos y de público que resultan de los dieciséis años de vida del CDGC, revelan tanto una centralización absoluta de los presupuestos de la Generalitat en los grandes proyectos institucionales, como la incapacidad por mantener unos niveles de público aceptables. Como se puede ver en la tabla 5, los niveles de público fueron moderadamente altos en los primeros años de funcionamiento lo cual responde a una necesidad natural de consumir teatro catalán realizado por aquellos artistas que, durante la dictadura, se vieron obligados a trabajar en la clandestinidad (Apéndice II: 475).[117] Sin embargo, con el asentamiento de la democracia, el CDGC experimenta una pérdida regular de público.

Para concluir, la programación del CDGC se caracteriza por los rasgos siguientes: una presencia constante de producciones de características comerciales y unos montajes que no abarcan todos los campos teatrales, un impacto claro de los ideales políticos dedicados a la defensa de la lengua y la cultura catalanas, criterio que prevalece sobre el valor artístico de las producciones teatrales; y, finalmente, la necesidad de mantener una cierta

[116] Ver opiniones de Mingo Ràfols en (Apéndice I: 457-458) y Mesalles (1990: 35).
[117] Esta apreciación la manifiesta Albert Boadella, quien ve el consumo de la cultura catalana como el resultado de un contexto histórico determinado (2001: 149).

imagen de éxito que proporciona prestigio al centro y que se lleva a cabo evitando todo tipo de teatro que pueda provocar el fracaso de público.[118]

La voluntad de incluir una propuesta teatral que fuera desde lo populista al teatro de vanguardia no fue más allá de unos años.[119] El ciclo Els Dilluns de Teatre Obert, que recogió el teatro más vanguardista, tanto europeo como autóctono, y que funcionó en paralelo a las actividades del CNNTE, tuvo una corta trayectoria (1981-1985). Su desaparición responde, en opinión de Joan Brossa, a una política excesivamente tradicional que no está preocupada ni por la evolución del arte teatral, ni por la justa representación de todas las facetas que lo caracterizan (en Delgado y Fàbregas, 1983: 91).[120] Por su parte, el Festival de Teatre Internacional que representaba, junto con el Memorial Xavier Regàs, la apuesta más europeizante de la política teatral se diluye en el Festival de Tardor, cuya desaparición se produjo en 1992 por falta de presupuesto.[121] El Memorial también levantó críticas en su momento a causa de su programación incoherente e irregular. Para Burguet Ardiaca, por ejemplo, "darrera del Memorial no hi hà una altra intenció que la d'omplir un buit a la cartellera i mirar d'apuntarse algún gol fent venir, a preu d'or, algunes estrelles de l'escena internacional" (1988: 5). Ambos son ejemplos de que el compromiso de la Generalitat con la experimentación pasa por la viabilidad económica.

---

[118] El concepto del miedo al fracaso que domina a los programadores del CDGC, y a la gran mayoría de teatros públicos, lo menciona Magda Puyo, quien opina que en Barcelona hay "mucho miedo al fracaso, y a equivocarse y a no tener público" (Apéndice I: 393).

[119] Para la programación completa del Memorial Xavier Regàs ver Ragué (1996: 138).

[120] Burguet Ardiaca declara que las razones de la desaparición de este ciclo fueron económicas (1988: 5).

[121] En 1985, el Festival de Teatre Internacional presenta dos producciones, las dos en catalán (hecho bastante corriente en la programación del ciclo). La voluntad de aperturismo demostrada por el CDGC se ve mermada por el afán catalanista de la política teatral de la Generalitat. Las memorias de los años de la desaparición de dichos ciclos y festivales no ofrecen ninguna explicación al investigador que debe apoyarse en el testimonio de la crítica periodística.

En definitiva, los esfuerzos presupuestarios resultan en una clara incapacidad para atraer a una media de público aceptable para el CDGC, lo cual presenta dos posibles lecturas: el fervor nacionalista que caracterizó al público teatral de la década de los setenta no sólo apoyaba al teatro independiente por ser catalán sino por sus cualidades artísticas, las cuales no se han reproducido en la programación del centro; y en segundo lugar, la realidad social de Cataluña en la década de los ochenta y noventa ha evolucionado en una dirección pluricultural cuyos intereses teatrales no han sido recogidos por la programación del CDGC.

3.3 El Teatre Poliorama y la Companyia Flotats[122]

El Teatro Poliorama pasó a ser gestionado por la Generalitat en 1984, cuando se firmó un contrato de alquiler con la Reial Academia de les Ciències i les Arts, propietaria del teatro, con la intención de hacer de él la sede para la futura Companyia Flotats. Las circunstancias que rodean su creación sugieren una muy bien planeada operación, por parte de la Generalitat, para crear en Cataluña un teatro nacional liderado por un profesional de las artes escénicas que tuviera el suficiente magnetismo para atraer al público.

El plan se inicia en 1983, año en que la Generalitat invita, por medio del CDGC, a la Comèdie Française para que actúe en el Liceu. Ese año la compañía francesa pone en escena el *Dom Juan* de Molière protagonizado por Josep Maria Flotats, cuya actuación en Barcelona representa la vuelta del actor a la ciudad

[122] Para un resumen de la programación llevada a cabo por la compañía y datos de audiencia ver Bonet (1991: 66-67) y Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura (1993a).

que había abandonado a finales de los años setenta.[123] Para la Generalitat de Catalunya Flotats personifica el orgullo del catalán que ha conquistado el éxito fuera del país y, por ello, la Generalitat procura que la actuación de la Comèdie Française se convierta en un hecho teatral que vaya más allá de la simple visita de una compañía extranjera.[124] Paralelamente a las representaciones del *Dom Juan*, el CDGC organiza dos representaciones especiales para la celebración de la Diada de Sant Jordi, retransmitidas en directo a través de dos pantallas gigantes en pleno centro de Barcelona (*Memòria*, 1983: 313). De este modo, la representación teatral se utiliza nuevamente como elemento aglutinante de la simbología nacionalista, elevando al actor Flotats a la altura de uno de los profesionales clave del teatro de la nación.[125]

El primer espectáculo de la Companyia Flotats no ha pasado a la historia del teatro catalán sin polémica. De hecho, la llamada "operación retorno" es uno de los episodios más polémicos del teatro catalán de la segunda mitad del siglo XX (Pérez de Olaguer, 1984a: 24-25).[126] Según el crítico, el dinero utilizado para contratar a Flotats en esa primera temporada no provino de las subvenciones del Departament de Cultura sino directamente del de la Presidència y por orden directa de Jordi Pujol, opinión reafirmada por Boadella.[127] Este hecho puede tener dos interpretaciones: por un lado, la intención de la Generalitat de no

[123] La polémica alrededor del retorno de Flotats es testimoniada por los artículos de *El Público*: Editorial *El Público* (1985: 22), Pérez de Olaguer (1987c: 21), Benach (1987a: 23), Comunicado de la ADD (1987: 23), Moix (1987: 26) y Fuster (1987: 26).
[124] Ver paralelismos con Benet i Jornet y Belbel en el capítulo octavo.
[125] Coincidiendo con la estancia de Flotats en Barcelona la cadena televisiva TVE Catalunya ofrece un programa especial sobre el actor y director (Pérez de Olaguer, 1984a: 25).
[126] El episodio también está documentado en Els Joglars (2001).
[127] Ricard Salvat asegura que las subvenciones de la Presidencia no son más que una estrategia para despistar a la prensa y que, en realidad, el dinero proviene del Departament de Cultura pero de manera no oficial (en Riera, 1993: 46).

introducir los costes de la "operación Flotats" en los presupuestos de cultura para mantenerlos ajenos a la profesión teatral; por otro, los hechos pueden reflejar una falta de fondos del presupuesto oficial de cultura que llevó a la Generalitat a recurrir al presupuesto de la presidencia, lo cual demostraría la falta de organización con la que se llevó a cabo la operación. Indudablemente, el capítulo demuestra la intervención directa de la Generalitat en las decisiones de política cultural, lo cual representa una amenaza para la creación artística en libertad.[128]

El debut de la Companyia Flotats tiene lugar en el Condal (se trata de la adaptación de la película de Ettore Scola *Una jornada particular*), debido a que las obras del Poliorama no fueron finalizadas para la fecha prevista. Pese a que el entonces director del Condal, Mario Gas, había finalizado la programación de la temporada y había, por lo tanto, cerrado contratos con otras compañías, finalmente cedió a las presiones de la Generalitat para llevar a cabo el cambio de programación necesario y subir a escena el proyecto de Flotats.[129]

El episodio no está libre de complicaciones y en él se contienen además indicios de lo que va a ser la relación entre el CDGC y la Companyia Flotats/Poliorama, marcada por el desencuentro y la incomunicación. Domènec Reixach, ex-director del CDGC, apuntaba que "mentre ell (Flotats) va ser al Teatre Poliorama i jo al Romea, no hi va haver diàleg", afirmación significativa y

[128] Así lo consideran Heilbrun y Gray y Baumol y Bowen. Ver referencia los debates sobre la intervención pública en el capítulo primero, p 15.

[129] Las compañías Globus y Zitzània Teatre, eliminadas de la programación del Condal, inician una campaña contra la ocupación de locales por parte de la Generalitat. Pérez de Olaguer asegura, en 1984, que "en el mes de febrero cinco teatros de Barcelona (Romea, Regina, Condal, Villarroel y Poliorama) están controlados por espectáculos producidos, coproducidos o directamente subvencionados por la Generalitat" (1984b: 24).

preocupante si se considera que los dos teatros están regidos por la misma institución (en Sotorra, 1998d).[130]

Cuando el investigador inicia su acercamiento al Teatre Poliorama se encuentra con una carencia obvia de documentos relacionados con el teatro ya que no existe material textual que exponga los objetivos o las funciones que se le encomiendan. Las palabras relacionadas con el Poliorama son escasas y concisas y, en su mayoría, se concentran en alabar el prestigio alcanzado por la Companyia Flotats. Poco se sabe de las funciones y objetivos que la Generalitat ha asignado a la Companyia y a su director, hecho que demuestra la confianza total que el gobierno catalán ha depositado en su labor de dirección.

La línea de programación del Teatre Poliorama se encuentra, como el CDGC, dominada por el teatro de texto de puesta en escena tradicional.[131] Además, pese a que la programación intenta equilibrar las producciones de la Companyia Flotats, las de las compañías invitadas y las coproducciones, la mayoría de las producciones las lleva a cabo la primera. En total, doce producciones están firmadas por compañías invitadas, de las cuales sólo una proviene del resto del Estado español. La gran mayoría de montajes los realizan compañías catalanas, y en la programación se destaca una sola coproducción.[132]

En el área de las coproducciones destaca la poca colaboración que el Poliorama y la Companyia Flotats han mantenido con otras compañías del Estado español o del teatro internacional, lo cual demuestra el carácter exclusivo

[130] Olaguer confirma también que una propuesta de colaboración por parte de Herman Bonnín entre el CDGC y el Poliorama fue rechazada por Flotats (1984: 25).
[131] Para la programación completa del Poliorama ver Tabla 10 (Apéndice II: 489).
[132] El teatro del Estado español está representado por la Cía. José Luis Gómez y la coproducción es el *Èdip, tirà* de Müller (Théâtre Vidy-Laussane/Maison de la Culture Chambéry et Savoie/Cia. Flotats/Festival de Tardor). Ver Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura (1993a).

de la política lingüística puesta en práctica por los teatros del gobierno autónomo. A excepción de las compañías extranjeras invitadas, la lengua dominante de las producciones es el catalán, puesto que siete de las doce compañías invitadas son del resto de Cataluña y todas presentan espectáculos en lengua catalana. Sin embargo, se produce un cierto aperturismo hacia el teatro del resto del Estado en las vísperas del año 1992. En ese año, la programación recoge producciones que no tendrán lugar en años posteriores y que se caracterizan por la presencia de distintas formas y lenguajes teatrales. Excepcionalmente, no existe en ella la omnipotente presencia del teatro catalán o en catalán, y se muestra, como novedad, una vital colaboración con otras compañías y centros de producción.

Dado que la mayoría de las producciones del Poliorama son de carácter textual, es importante señalar que en ellas domina el autor del siglo XX sobre el clásico, y el autor extranjero sobre el catalán y el castellano.

La programación también está dominada por un gran número de autores franceses. De las dieciocho producciones llevadas a cabo por la Companyia ocho llevan a escena autores franceses, hecho que está directamente relacionado con la educación y la experiencia teatral de su director. También se hace patente el predominio de un tipo de teatro sobre otros, lo cual es reprochable en un teatro de titularidad pública. En este contexto, Enric Gallén critica a Flotats por no haber sido capaz de establecer una política teatral que potenciara la creación catalana, lo cual, según Gallén, sí se ha conseguido desde el CDGC (en George y London,

1996a: 34).[133] Gallén destaca, además, que "the very small degree of attention which Flotats has devoted to Catalan drama contrasts with the quantity of foreign drama he has promoted" (1996: 34). El crítico juzga de inadecuada la labor de Flotats, ya que se aleja de las líneas de actuación que los teatros de la Generalitat deben seguir en la promoción de un cierto tipo de teatro catalán.[134] Críticas similares las lanzan Benach, quien afirma que la gestión del Poliorama es "barroera, secretista, confosa i mitómana" (1988b: 4) y de ella "continuan exiliats els autors del país" (1990: 6), y Joan Casas, que en la temporada 1987-1988, asegura que "després de programar un autor contemporani britànic" el Poliorama "ens presenta una temporada ab-so-lu-ta-ment-fran-ce-sa" (1988: 7).

Junto con los datos que demuestran la tendencia hacia la representación de un único tipo de teatro (tradicional, de texto y con dominio de autores franceses), la gestión del Poliorama realiza la explotación comercial de montajes teatrales, la cual disminuye las oportunidades de que nuevos autores, compañías o producciones suban al escenario del teatro, y acerca al teatro al sistema de explotación de espectáculos característico de la gestión privada.[135]

El dirigismo del que se ha acusado al Departament de Cultura también tiene implicaciones en la línea de programación del teatro por cuanto a la exigencia explícita de que Flotats actuara siempre en los montajes. Él mismo ha manifestado que "al Poliorama volíen que jo treballés en totes les obres", de ahí

[133] El análisis dedicado al CDGC demuestra que, pese a presentar un mayor número de obras de autores catalanes, el teatro extranjero (traducido al catalán) es el dominante.
[134] Según Gallén, "the third factor influencing the vitality and diversity of contemporary Catalan theatre has been the strengthening of the role played by theatres run or supported by public bodies" (1996: 36).
[135] En la *Memòria* del año 87 se declara que "el Teatre Poliorama va seguir programant al llarg de la temporada 1986-87 tres obres de la temporada anterior" (1988: 291). Pérez de Olaguer certifica además que en la temporada 1987-88 el Poliorama sólo presentó un nuevo espectáculo, *Lorenzaccio*, y explotó durante el resto del año una producción de la temporada anterior: *El dret a escollir* (1988: 8).

la presencia constante del actor en la programación lo cual confirma las intenciones del Departament de llevar a cabo la explotación del producto "Josep Maria Flotats" para consolidar el éxito del teatro (en Sotorra, 1995).[136]

La gestión económica del centro y de la compañía se realiza a través de la EAOEF, dentro del presupuesto general de la cual el Teatre Poliorama y la Companyia Flotats constituyen una de las partidas más cuantiosas. Los datos provistos por el Departament son extremadamente irregulares. En primer lugar, la EAOEF no detalla la partida dedicada al Poliorama en los años 1984 y 1985, sino que simplemente presenta el presupuesto general dedicado a teatro. El presupuesto específico va del año 1986 al año 1991 y en él encontramos irregularidades preocupantes. Por ejemplo, no se declara la partida del presupuesto dedicada a la Companyia Flotats, excepto en dos ocasiones, o se utilizan títulos como "Despeses generals" o "Equipaments" de índole excesivamente imprecisa. Por otro lado, sólo se declara el presupuesto de las giras en una ocasión, el año 1987, cuando es sabido que la compañía llevó a cabo una política anual de giras. Estas irregularidades hacen patente el poco interés por producir unos presupuestos claros y precisos que permitan al investigador analizar la evolución del teatro y, por otro lado, la falta de información sobre los presupuestos revela el poco interés demostrado por el propio centro hacia estos temas lo cual impide llevar a cabo una gestión adecuada.

Tras haber expuesto estas complicaciones, en los siguientes párrafos llevaré a cabo un análisis de los datos obtenidos. La partida más grande del

[136] Asumo que el sujeto de "volíen" es el Departament de Cultura, principal responsable del teatro.

presupuesto del Polioroma se la llevan los montajes teatrales, ya que el teatro tiende a producir montajes extremadamente costosos la mayoría de los cuales no recuperan en taquilla ni la mitad del coste original, hecho que supone una inversión presupuestaria de gran magnitud por parte del Departament. Por ejemplo, el montaje *El despertar de la primavera* tiene un coste de casi 80 millones de ptas. y una recaudación en taquilla de unos 33.[137] En la misma línea se sitúa el montaje de *Lorenzaccio*, con un coste que supera los 95 millones de ptas. y una recaudación que sobrepasa ligeramente los 32.[138]

En cuanto a los datos relacionados con las giras realizadas por la compañía, se destaca que de los dieciocho montajes creados por ésta, solamente nueve han sido representados fuera de Barcelona. El presupuesto sólo ofrece datos de la partida dedicada a giras en el año 1987, de modo que parto de la suposición de que en el resto de los años ésta ha sido incluida bajo el título de "gastos generales", lo cual hace totalmente imposible su análisis. Las producciones seleccionadas para ir de gira son aquéllas que más éxito han obtenido en la programación estable del teatro.[139] Se puede afirmar que esta, relativamente escasa, actividad en el campo de las giras contradice las intenciones de la Generalitat de descentralizar el fenómeno teatral y consolida a Barcelona como centro de la producción teatral catalana.

---

[137] Las cifras exactas son 79.699.859 ptas. de coste y 33.592.015 ptas. de recaudación (*Memòria*, 1987: 291-293).

[138] Las cifras exactas son de 96.643.225 ptas. de coste y 32.283.150 ptas. de recaudación (*Memòria*, 1988: 301).

[139] Las dos producciones más exitosas de la programación del Poliorama bajo la dirección de Flotats son: *Cyrano de Bergerac* y *Ara que els ametllers ja estan batuts*. De entre las obras excluidas de la programación de gira destaca el éxito *Per un sí o per un no*, producción retransmitida por TV3.

La respuesta del público ante los montajes del Poliorama ha sido, en general, positiva hacia los montajes que han recibido un gran apoyo de los medios de comunicación y que tienen a Flotats como actor principal. Los dos montajes con más éxito de público han sido el *Cyrano de Bergerac* (que se ha convertido en un montaje mítico del teatro catalán de la segunda mitad del siglo XX) y *Ara que els ametllers ja estan batuts*, con textos de Josep Pla adaptados por Flotats. Los dos montajes tienen en común la actuación estelar del actor y director.

Se puede concluir, que ese interés por parte del Departament de mantener a Flotats como figura central del Poliorama, responde a su capacidad de llenar el teatro. Así se explica, también, la predisposición del Departament a poner su confianza total en él para hacer realidad el proyecto del TNC sobre todo cuando el actor y director ya había consolidado una cierta imagen en el teatro catalán.

Frente al éxito cosechado por la Companyia, se sitúan los fracasos de las compañías invitadas.[140] En términos generales, el número total de espectadores de los montajes presentados por compañías invitadas no llega a ser equivalente a un cuarto del total de un montaje como *Cyrano de Bergerac*. Quizás esta sea la razón por la cual el teatro no ha mantenido una política regular de invitación de compañías, aunque se debe argumentar que los montajes producidos por éstas

[140] Se trata de las compañías T.E.I. de Sant Marçal (*Nice people*) y Zotal Teatre (*Z*).

convocarían un mayor número de público si se beneficiasen de la misma atención mediática que los montajes de la Companyia Flotats.[141]

Finalmente, observando los datos de público del Teatre Poliorama, se puede afirmar que la respuesta hacia la programación del teatro es irregular.[142] En los años iniciales se produce una asistencia situada en los cientos de miles de espectadores, número que no se volverá a repetir en toda la historia del teatro.

Por el contrario, el descenso en el número de espectadores es constante desde el año en que la Generalitat se hizo cargo del teatro. Línea descendiente que se agudiza en los años noventa en los que el Poliorama pasa de tener 64.349 espectadores, en 1990, a 35.631 en 1993. Por lo tanto, en líneas generales, y a excepción de algunos montajes teatrales que en las manos de Flotats han conseguido una amplia aceptación por parte del público, el Teatre Poliorama no ha tenido una asistencia abundante de público, es decir, no ha conectado con el público barcelonés.

En conclusión, en el análisis del Teatre Poliorama se presenta una de las claves para entender el futuro del TNC. Con su labor moderadamente aperturista, el Poliorama se sitúa a medio camino entre el teatro dominado por el catalanismo de la Generalitat y la mentalidad universalista planteada por la política teatral del Ajuntament. En este sentido, quizás la programación más europeísta que Flotats propone para el Poliorama, y que continuará en el primer año de programación

[141] Esta ha sido una técnica utilizada por los teatros en la ciudad que consiste en contratar a actores que durante la misma temporada actúan en la telenovela que anualmente produce el canal autonómico. De este modo, las caras que forman parte de la vida cotidiana de los televidentes actúan como reclamo comercial en las obras teatrales.
[142] Veáse tabla 8 (Apéndice II: 487).

del TNC, deba entenderse como la causa de su destitución como director del teatro en 1996.

Es cierto que, mediante el Poliorama, la Generalitat ha recuperado otro espacio teatral en la ciudad, ha favorecido la creación de una compañía estable y ha procurado la creación de un público teatral. Sin embargo, el teatro no ha contribuido a solucionar el problema de la centralización del teatro en Cataluña, ni ha funcionado como plataforma del teatro catalán en el extranjero, ya que las actuaciones de la Companyia por el resto del mundo han sido escasas. En cuanto a la promoción de la dramaturgia catalana, el Poliorama no ha cedido su escenario a nuevos autores catalanes ni ha potenciado la creación de nuevas compañías. En definitiva el teatro ha traicionado las premisas de la política teatral de la Generalitat y, siguiendo el modelo de los teatros públicos, ha promovido "la figura del actor-productor en detrimento de los otros integrantes del proceso teatral, no ha apoyado suficientemente a los autores vivos, ha potenciado en las autonomías el teatro espectáculo y no ha creado público" (Haro Tecglen en Vilches de Frutos, 1998b: 373).

3.4 El Teatre Nacional de Catalunya

Descrito por María M. Delgado en los siguientes términos: "standing like a grand mausoleum [...] the Catalan National Theatre, presents an imposing sight. Grounded on an island circled by traffic, surprisingly inhospitable and austere, it stares out like an unreachable white stone temple" (2003a: 166), el Teatre Nacional de Catalunya ha sido para la Generalitat el gran proyecto teatral de la

democracia.[143] El proyecto, en contradicción, nace bajo el lema "Un teatre de tots, per a tots, al servei de tots", y se ha convertido en el mayor recipiente de las subvenciones de la Generalitat que ha demostrado así su interés y orgullo por llevar a cabo lo que para ésta significa "una fita cabdal en la història del teatre català contemporani" (*Memòria*, 1997: 235). El TNC deberá entenderse como la pieza central en la planificación teatral que la Generalitat crea para Cataluña, y como el reflejo de las intenciones de la política teatral nacionalista de esta institución.

En primer lugar, y antes de iniciar el análisis de lo que el TNC representa para el teatro de la ciudad de Barcelona, quiero constatar el hecho de que la poca perspectiva histórica (el teatro se inauguró en el año 1996 pero no tiene su primera temporada estable hasta el año 1998) debe tenerse en cuenta como factor que limita el alcance del análisis. Con los años, deberá llevarse a cabo un nuevo acercamiento al funcionamiento del teatro que dará, sin lugar a dudas, una visión más completa de la relación entre los objetivos planteados y los resultados conseguidos.

Los hechos relacionados con la inauguración y el primer año de funcionamiento del teatro deben entenderse como el choque entre el sueño de su creador y director, Josep Maria Flotats, y la institución política que puede hacerlo realidad gracias a su poder económico.[144] Ya en el programa de mano de *Una jornada particular* (1984), se anunciaba que el actor volvía a la ciudad para la

[143] La denominación de mausoleo, dedicada a un teatro cuyo objetivo es salvar o reavivar el teatro catalán, también es utilizada por Moix (1999). Por otra parte, la falta de urbanización en los alrededores del teatro que aquí señala Delgado es una compartida con la Ciutat del Teatre (Pasqual en Antón, 2002: 42).

[144] Arcadi Espada opina que el nombramiento de Flotats responde a la costumbre de la Generalitat de situar a catalanes en puestos significativos incluso cuando éstos no son los más apropiados para llevar adelante el proyecto y, cita, como otro ejemplo, el nombramiento del director del MNAC (1997: 136).

preparación del TNC (de la Torre, 1998: 108), idea que, según Reixach se venía sopesando desde la creación del CDGC (Apéndice I: 402-403).

Pero un análisis del TNC se debe iniciar con una mirada a las intenciones que se encuentran detrás de su creación. Según Reixach el TNC se crea "para recuperar instituciones e identidad", clara referencia a la creencia demostrada por la Generalitat de la necesidad de "recuperar" (tras veinte años de democracia) el estado de normalidad perdido por la cultura y la lengua catalanas.[145] De igual importancia es la palabra "identidad", la cual redefine al TNC como símbolo de identidad nacional condicionando así su programación y, hasta cierto punto, sus objetivos artísticos.[146]

Dato interesante es también que el TNC se cree como una sociedad anónima, lo cual disuelve todo signo del peligroso dirigismo con el que se había acusado ya a la Generalitat en los tiempos del CDGC. Domènec Reixach asegura que la estructura económica de la sociedad anónima concede al teatro la necesaria libertad y que, pese a ser un proyecto político, es capaz de tomar sus propias decisiones (Apéndice I: 406). Sin embargo, el único accionista de la mencionada sociedad anónima es la Generalitat de Catalunya, como se puede leer en los documentos de la primera auditoría del teatro:

> El TNC se constituyó con un capital de 20.000.000 ptas., representado por 1.000 acciones nominativas de 20.000 ptas. cada una. Este capital está totalmente suscrito y desembolsado por la Generalitat de Catalunya, que es

[145] La necesidad de recuperar se debe relacionar con la visión apocalíptica que el gobierno catalán tiene de la cultura, la cual genera actitudes proteccionistas hacia la misma. Ver Conversi (1997). Por su parte, Reixach demuestra ser nacionalista cuando en la entrevista recogida en el Apéndice I trata a España y Cataluña como dos países distintos (Apéndice I: 402).

[146] Para un estudio de cómo el proyecto del TNC encaja en la política cultural de la Generalitat de Catalunya ver Gispert Saüch i Viader (1989).

el único accionista, ya que posee el 100% de las acciones (*Informe*, 1999: 6).[147]

Que la Generalitat sea el único accionista de la sociedad anónima significa que tiene control absoluto sobre todas las decisiones que conciernen a la misma, lo cual convierte al gobierno catalán en gerente de una empresa teatral, el TNC, herramienta para llevar a cabo su proyecto de política cultural. Su línea de programación será diseñada, tras la destitución de Flotats, por quien ya había estado a cargo del CDGC durante diez años (Reixach) y que, por lo tanto, comparte la visión sobre lo que el Nacional debe representar para la nación. Por otra parte, el que la Generalitat sea el único accionista del Nacional significa que éste es de titularidad pública absoluta y tiene el deber de representar a la totalidad de la nación catalana, de la que se alimenta económicamente. Asimismo, el hecho de que el gobierno catalán sea el principal responsable de la financiación del teatro no significa que tenga derecho a ejecutar cambios en los aspectos artísticos del mismo.

En este contexto, Josep Maria Flotats perfila, desde las páginas de su proyecto, ensartado con citas de hombres del teatro público francés como Jean Vilar o Firmin Gémier, y de ideas que reflejan su creencia en el teatro como motor de cambio de la sociedad y parte activa en la comunidad. Para Flotats el TNC es, ante todo, una necesidad en una ciudad donde escasean los equipamientos culturales y donde los teatros no presentan los niveles de profesionalidad (en materia de infraestructura, facilidades y tecnología) adecuados para una capital

[147] Hecho que Flotats confirma cuando explica que el TNC "continua tenint com a òrgan impulsor i responsable el govern de la Generalitat, que n'és l'accionista absolut" (en Sotorra, 1995).

europea.[148] Flotats concibe el nuevo teatro como una herramienta necesaria para la profesión teatral, que ayude a resolver problemas como la escasez de público, la falta de identificación entre teatro y comunidad, y la carencia de infraestructura teatral.

Pero para la Generalitat, el Nacional se crea como una herramienta para la expresión de la cultura nacional catalana. La narrativa de Flotats converge en cierta medida, pese a ser menos radical, con los documentos producidos por el Departament de Cultura. En ella se hace referencia a que el Nacional "ha de ser un servei públic necessari per a l'expressió cultural de la història i les tradicions de la nació i del poble català" o "el Nacional ha d'ésser l'orgull del poble català" (Flotats, 1989: 31-33). Al mismo tiempo, se mencionan conceptos utilizados profusamente por Jordi Pujol como "Catalunya terra d'acollida" (tierra de acogida), abierta a la aceptación de otras culturas, o como potencia económica y cultural dentro del contexto europeo (1989: 31-33).

El TNC también va a ser una herramienta de defensa de la lengua catalana ya que "Catalunya no es pot permetre de no tenir el seu gran teatre. [...] Un teatre nacional ha de ser el vehicle viu, humà i modern d'aquesta llengua i aportar-li l'esclat i la intensitat d'una llengua viva, popular i evolutiva" (Flotats, 1989: 33).[149]

Sin embargo, el Nacional se ha convertido en mucho más que una plataforma de defensa de la lengua y la cultura catalanas. En la conciencia

[148] El objetivo es situar a Barcelona al nivel teatral de otras ciudades europeas, lo cual debería ser razón suficiente para que dicha institución apoyara el proyecto.

[149] Reixach declara que la lengua catalana es una de las razones fundamentales para la creación del Nacional (Apéndice I: 422). Esta intención se convierte en objetivo ya que "el Nacional es crea per a construir el fons d'un repertori teatral català, suscitar l'escriptura de textos dramàtics lligats a la identitat del país, però també per a difondre les obres teatrals en llengua catalana" (Flotats, 1989: 63).

colectiva el majestuoso edificio es un símbolo del catalanismo, una prueba de haber conseguido un cierto estatus de independencia dentro del Estado español y un elemento de prestigio ante éste y frente a Europa.[150] Además, Flotats propone que el teatro abra sus puertas por primera vez el día 11 de septiembre, la Diada Nacional de Catalunya, día conmemorativo de la pérdida de autonomía de Cataluña pero que con la apertura de un teatro nacional ha ganado la batalla simbólica por la misma.

En tercer lugar, Flotats se plantea como objetivo la democratización del hecho teatral, la cual debía ponerse en práctica desde el precio de las entradas, sin diferencias entre zonas de butacas, hasta la disposición del público en la sala, que no debía sufrir las limitaciones ni las particiones de los teatros construidos a principios de siglo, en los que la visibilidad y el sonido variaban dependiendo de la butaca y del precio de la entrada.

En cuanto a la programación, Flotats crea un proyecto basado en los valores de la alternancia que aglutine distintas formas teatrales: los clásicos, los contemporáneos y la nueva creación. Además el director considera necesaria una política de giras, que según Flotats debe abarcar los escenarios de Europa y los del resto de Cataluña, contribuyendo a solventar la centralización experimentada por el fenómeno teatral en Barcelona.[151]

En cuanto a la financiación del teatro, tanto Flotats como la Generalitat afirman que el dinero público no puede, ni debe, ser el único inversor, invitando a

[150] Debe recordarse que el Estado español no posee un teatro nacional.
[151] Aunque Flotats no se refiera explícitamente a las otras partes del Estado español, cabe suponer que vienen englobadas en el término "Europa".

la participación del sector privado.[152] Finalmente, Flotats plantea un teatro que debía forjar vínculos con la educación (escuelas y universidad), con el arte, con la historia. Un teatro que se sitúe en el inconsciente del ciudadano y que aumente su interés por el hecho teatral.

Las funciones que el Departament ha diseñado para el teatro se pueden resumir en las siguientes:

> Concebre, desenvolupar i produir tot tipus d'espectacles escènics, prestant una atenció especial a les obres originals en llengua catalana; representar tant les obres teatrals produïdes per la societat com altres produccions; organitzar manifestacions artístiques i culturals diverses relacionades amb les arts escèniques; dissenyar i construir tot tipus d'elements escenogràfics tant per a ús propi com per a tercers; fer reproduccions audiovisuals; fer edicions relacionades amb les arts escèniques (*Memòria*, 1998: 268).

El TNC no será únicamente un espacio dedicado a los espectáculos teatrales sino que cederá sus escenarios a otras formas dentro de las artes escénicas. Sin embargo, como ya sucedía en los documentos dedicados al CDGC, el teatro prestará "una atenció especial a les obres originals en llengua catalana" (*Memòria*, 1998: 268).[153]

En las funciones del TNC también se hace referencia al teatro como espacio para otras producciones que no sean las del propio TNC y como taller

[152] Al teatro se le anticipa un gasto anual de alrededor de 1.500 millones de ptas.. La realidad es que esa cantidad ha sido superada y en el año 1999 el gasto anual se situaba por encima de los 2.000 millones de ptas.. *Informe 25/1999-D* (1999).

[153] El TNC manifiesta su preferencia hacia el teatro de texto en catalán sobre las creaciones de grupos o compañías catalanas que no utilizan la lengua como vehículo de expresión (El Tricicle o Vol Ras entre otros), que utilizan el castellano o una mezcla entre catalán y castellano (La Cubana, La Fura dels Baus, Els Joglars). Ver Tabla 12 (Apéndice II: 492).

para la construcción de infraestructuras teatrales, lo cual constituirá un área económicamente productiva para el teatro. El Nacional tendrá como función realizar reproducciones videográficas de los espectáculos, y publicar textos dramáticos, aspectos relacionados con la voluntad de acercar el teatro a la investigación académica.

El TNC se propone además los siguientes objetivos artísticos:

> La dramatúrgia contemporània, autòctona i universal, textual i multidisciplinària ha de ser el motor central de l'activitat; la revisió de la tradició clàssica teatral, autòctona i universal; el foment de l'espectacle per a públic jove; percebre, en concepte de dret d'entrada o d'altres serveis, preus equilibrats amb els que apliquen els operadors privats (*Memòria*, 1998: 268).

Sin embargo, como señala Gispert Saüch i Viader, las vías de actuación relacionadas con el TNC se perfilan más como grandes pretensiones para la gestión del teatro.[154]

Por su parte, la intención aperturista se ve contrastada con la premisa que asegura que en la base de todo "hecho creativo" se encuentra el "elemento esencial de la cultura catalana", la lengua, que no es simplemente un vehículo comunicativo sino un símbolo de la identidad nacional.

Las coordenadas artísticas del Nacional no difieren demasiado de las del CDGC, donde aspectos de identidad nacional y catalanismo eran ya preocupaciones de primer orden. Es este un hecho obvio ya que en los años que

[154] La falta de objetivos y de criterio en la programación se ha criticado desde todos los aspectos del sector. Ver Mascarell, Ràfols, Ribó y González en el Apéndice I.

van de 1996 al 2000 el 75% de la programación del teatro se ha hecho en catalán, al lado de un 10% de programación en castellano, que se traduce en cuatro espectáculos en los cuatro años de programación. [155] Este porcentaje es equivalente al de los espectáculos no hablados, y mínimamente superior al de los espectáculos en otras lenguas, situado en un 5%. Sin embargo, esto no significa en una más profusa utilización del texto original escrito en catalán ya que los autores más representados, sean clásicos o contemporáneos, son los extranjeros, que se sitúan por encima de la mitad del porcentaje total, seguidos de los autores catalanes del siglo XX.[156] La última posición está ocupada por el autor clásico en lengua castellana: don Pedro Calderón de la Barca, único autor clásico del resto de España representado en el TNC durante los años seleccionados.[157]

En cuanto al tipo de espectáculo teatral presentado por el TNC, hay que señalar una preferencia por el teatro de texto en detrimento de otro tipo de espectáculos teatrales. Esta norma es vigente también en las dos salas más pequeñas donde el teatro de texto se combina con los espectáculos de danza. La división de espectáculo por sala se organiza del modo siguiente: los espectáculos de pequeño formato se representan en las salas Tallers y Petita, mientras que los musicales y los clásicos son representados en la Sala Gran.

La programación del TNC está diseñada de manera que, como afirma su director, ésta no compita con el teatro comercial o con los otros teatros de la

[155] Veánse tablas 12, 15 y 16 (Apéndice II: 492, 498 y 501).
[156] Esta estadística es significativa ya que, según Belbel, la nómina de nuevos autores catalanes que existió en los ochenta y principios de los noventa es muy larga, los cuales no se han visto beneficiados, hasta muy recientemente, de la apertura del teatro nacional (Apéndice I: 439-440). Por otro lado, Palau i Fabra presenta una crítica con relación a una generación perdida de autores catalanes entre los que se encuentran Eugeni d'Ors, Joan Brossa y Joan Oliver, que tampoco han tenido acceso a los escenarios del Nacional (2002: 42).
[157] Ver Tabla 16 (Apéndice II: 501).

ciudad. Domènec Reixach, quien con la colaboración de un comité asesor, es el principal responsable de la programación, destaca su intención de no querer entrar en competencia con otros teatros y señala la posibilidad de mantener al Nacional fuera del circuito comercial sin programar musicales u otras formas de teatro comercial (Apéndice I: 407-408).[158]

El problema con el que se encara el director del TNC es el de encontrar un equilibrio entre la presentación de formas teatrales innovadoras y una programación teatral que llene las salas. En este sentido, se podría afirmar que los gustos del público, dominados por la comedia en lengua castellana, no se ven representados en absoluto en el TNC y que las nuevas vanguardias teatrales ocupan un porcentaje extremadamente bajo dentro de la programación del teatro.

En cierto modo, las afirmaciones de Reixach sobre la programación del TNC entran en contradicción con los objetivos señalados en los documentos del Departament, donde se declara que "la dramatúrgia contemporània, autòctona y universal, textual i multidisciplinària ha de ser el motor central de l'activitat", mientras que el actual director del teatro propone el teatro clásico como primer objetivo artístico, seguido del contemporáneo (Apéndice I: 405-406).[159]

Los grandes ignorados de esta programación son tres segmentos del sistema teatral que han demostrado ser de vital importancia en el desarrollo del teatro catalán. En primer lugar se encuentran las compañías catalanas que tanto contribuyeron a la reanimación del teatro catalán en los años de la democracia,

[158] Entre 1998 al 2000 el comité lo formaban Carles Batlle, Sergi Belbel, Enric Gallén, Joan Castells, Magda Puyo, Raimon Simó i Calixte Bieito (sólo 1999-2000). El TNC ha programado hasta el año 2000 tres musicales: *Guys and Dolls*, *El Somni de Mozart*, uno de los espectáculos más exitosos de la temporada, y *Company*, y dos obras de William Shakespeare.

[159] En el 2003, el TNC ha lanzado el proyecto T6 destinado a la promoción de nuevos autores catalanes. Ver Sergi Belbel (Apéndice I: 421).

las cuales, a pesar de encontrarse en las listas de subvenciones del Departament, no han visitado los escenarios del Nacional. Me refiero a La Cubana, Dagoll Dagom, Els Joglars, El Talleret de Salt, La Fura dels Baus, Vol Ras, El Tricicle o Sèmola Teatre.[160] En segundo lugar, no hay en esta programación rastro de compañías de teatro catalán contemporáneo que han encontrado más apoyo en los teatros municipales. Y, finalmente, tanto autores como compañías del teatro contemporáneo español, cuya presencia se limita a coproducciones con el CDN y el CDGV, y deja de lado a un gran sector del teatro en lengua castellana.[161]

Los factores económicos convierten al TNC en el proyecto más caro y polémico de la política teatral de la Generalitat, los cuales no tienen parangón con ninguno de los proyectos teatrales llevados a cabo por una institución pública en Cataluña. El coste de construcción del teatro había sido de 6.000 millones de ptas. en 1995, sin incluir gastos de mantenimiento.[162] A este presupuesto inicial se debe añadir el coste de cada temporada, una media que supera los 1.950 millones de ptas. anuales.[163] Por otro lado, pese a que uno de los objetivos del proyecto es conseguir otros medios de financiación, al terminar el año 2000 esta estrategia no había sido completamente exitosa.[164] Por el momento, la inversión privada supone un porcentaje mínimo del presupuesto general del teatro debido

[160] En 1995, Flotats afirmaba: "He parlat per exemple amb Núria Espert, amb Adolfo Marsillach, amb Joan Lluís Bozzo, amb Mario Gas, amb Joan Font, amb La Fura dels Baus, amb Lluís Homar, amb El Tricicle, amb La Cubana... Tots tindrán l'opció de treballar al TNC" (en Sotorra, 1995).
[161] Este tema se desarrollará en los capítulos octavo y noveno.
[162] La fuente de estos datos es Agencias (1995: 59).
[163] Según María M. Delgado, Flotats ha recibido alrededor de 265 millones de ptas. por su implicación en el proyecto (2003a: 166).
[164] Pese a que el porcentaje de autofinanciacion conseguido se sitúa en el año 1999 en el 24%, éste se encuentra por debajo de las expectativas de la Generalitat.

quizás a su carácter deficitario y las polémicas que han acompañado a su apertura.

Los resultados económicos del TNC apuntan a un déficit que afecta a todos los aspectos del teatro. Según los documentos de la primera auditoría, efectuada en 1998, se asegura que todas las obras teatrales de la temporada, con la excepción de *L'auca del senyor Esteve*, fueron deficitarias, con valores que se sitúan entre los 2 y los 10 millones de ptas. por representación. El valor deficitario de la cultura es, en general, admitido, tolerado y esperado por las instituciones públicas, las cuales entran en el juego de subvencionar un producto que no puede autofinanciarse.[165] De todos modos, dependerá de los criterios de la institución: hasta qué punto ésta quiere verse envuelta en déficit y cuáles son sus opciones para encararlo. Con una programación repleta de grandes producciones, costosas desde el punto de vista artístico y técnico, uno se pregunta dónde encajan las palabras de su director en cuanto a la ilimitada fuente de recursos económicos de la que goza el teatro (Apéndice I: 17). Los presupuestos de proyectos de esta envergadura tienen un efecto claro sobre las subvenciones dedicadas al resto de los sectores del sistema teatral, con lo cual el gran presupuesto del TNC crea desequilibrios en una política teatral donde un gran porcentaje de los recursos se concentra en un solo proyecto.

Otro de los problemas que emergen de los documentos financieros del TNC es el de las subvenciones por espectador y por entrada. La concepción generalizada de que el teatro es caro (la media por entrada en Barcelona durante

[165] Vogel asegura que "performing arts organisations seem always to live on a financial precipice" debido, sobre todo, a su público limitado (2001: 333).

los años 90 hasta el 2000 se situaba entre las 2.500 y las 4.000 ptas.) surge de un desconocimiento del precio real de las entradas. En el caso del TNC, la subvención llega a ser de 55.000 ptas. por entrada, índice insostenible para la viabilidad del proyecto.[166] Esta elevada cantidad se debe a una combinación de hechos: el alto coste de mantenimiento de un teatro de estas características, el alto coste de las producciones (de una media de cientos de millones de ptas.) y el bajo número de asistentes al teatro. La primera auditoría que se realizó en el teatro señala este déficit como dato preocupante y asegura que es el resultado de una programación caracterizada por los altos costes de producción de los espectáculos y un número de público insuficiente.[167]

Para valorar el impacto real que el Nacional ha tenido sobre el panorama teatral de la ciudad, es esencial dirigirse a los datos relacionados con el número de espectadores y los porcentajes de ocupación. De estos se deben destacar unos inicios favorables que tienen su clímax en el año 1998 y una tendencia espectacular a la baja desde ese año. [168] Se percibe una ligera mejoría en el año 2000, que no será más que una falsa alarma para continuar con la tendencia a la baja en los dos años siguientes. Las medias de ocupación de las tres salas superan, sólo ligeramente, el 50%, y están afectadas por la política de invitaciones, la cual se ha mantenido en una media del 15% del total del número de espectadores por año, llegando a una máxima del 20% en el año 1999, año

[166] Este dato corresponde a la subvención por espectador llevada a cabo para la obra *Apocalipsi* de Lluïsa Cunillé que tuvo un total de 33 representaciones en la Sala Petita. La obra generó una media de 1.232.639 ptas. por representación. *Informe 25/1999-D* (1999: 71).
[167] Estos datos son el resumen de los encontrados en el documento de la auditoríadel TNC. Ver *Informe 25/1999-D* (1999).
[168] Ver tabla 14 (Apéndice II: 497).

en el que se experimenta la primera pérdida importante de espectadores desde la inauguración del teatro.[169]

La Sala Tallers y la Petita, ambas dedicadas al teatro de pequeño formato de carácter más alternativo, se sitúan sólo ligeramente por debajo de los de la Gran, dedicada al teatro de gran formato y de talante ligeramente comercial. Pese a que considerar los índices de ocupación del TNC un fracaso pueda ser una afirmación precipitada sí se puede apreciar que el Nacional no ha cumplido todavía uno de sus objetivos principales: recuperar el público de la ciudad. En el año 2002, su director Domènec Reixach, expresaba con las siguientes palabras su desencanto por una programación comercial que aun y así no ha conseguido conectar con el público. Para Reixach "tendría que haber una apuesta clara y definida por la creación y transmisión de pensamiento. Un teatro público que esté por encima del interés económico [y] de las leyes del mercado y de cualquier otro tipo de servitud" (en Universidad de Navarra, 2003).

En conclusión, el TNC no ha conseguido crear una línea de programación que sea representativa de la ciudad, perfilar en la mentalidad colectiva una imagen teatral más allá de la ya creada por el CDGC, ni ha tenido el impacto social que de él se esperaba. Tras este listado de objetivos sin cumplir no es de extrañar que el Nacional y, en consecuencia, la Generalitat hayan sido el blanco de muchas críticas por parte de todos los representantes del sector teatral catalán. En términos generales, estas críticas han sido dirigidas al presupuesto; al tratamiento, en sus inicios privilegiado, recibido por Flotats y, por otro lado, a la

[169] Las invitaciones fueron prohibidas por ADETCA en el año 2002 debido al abuso realizado desde los teatros públicos, los cuales al no depender del dinero recogido en taquilla habían llegado a porcentajes muy altos de invitaciones por temporada.

actitud intervencionista de la Generalitat en lo que concierne a su destitución; a los errores en la acústica de la sala grande y, finalmente, el carácter exclusivista de un teatro que pese al lema "de tots i per a tots" ha marginado a importantes profesionales del sector teatral catalán.

Las críticas al coste económico del proyecto han puesto de manifiesto algunos puntos a tener en cuenta. Para los sectores críticos, la gran macroestructura del Nacional no tiene correlación con el espíritu alternativo y contestatario que caracteriza al teatro catalán y, por otro lado, representa una amenaza para el teatro privado.[170] El desencanto se hace sentir también desde las salas alternativas, donde no se comprende una política teatral que ayude tanto a un sector y margine a otros.

El tratamiento privilegiado recibido por Flotats en los inicios del proyecto también ha sido largamente criticado por el sector, que calificó de insultante el sueldo recibido por el director y el egocentrismo que caracteriza a su gestión.[171] Del mismo modo, el Departament ha demostrado su intervencionismo y voluntad dirigista en el modo en que llevó a cabo la destitución del mismo Flotats, quien un mes después de la apertura oficial del teatro vio su contrato anulado por el *conseller* de cultura Joan Maria Pujals. El episodio dividió al sector teatral de la ciudad, y puso de manifiesto el carácter político del teatro.[172]

---

[170] En esta línea de pensamiento se sitúan Joan Lluís Bozzo, Joan Ollé, Hermann Bonnín y Joan Brossa (Opinió *Avui*, 1997: 40).

[171] Joan Brossa afirma que el teatro debería llamarse Teatre Nacional Flotats (Opinió *Avui*, 1997: 40). Junto a estas declaraciones se encuentran las también críticas de Boadella y Bonnín quienes valoraron negativamente la relación entre Flotats y el Departament (Fondevila, 1997: 43).

[172] Para opiniones sobre la destitución de Flotats ver Delgado (2003a: 167), Fondevila (1997: 43), López Rosell (1997: 51), Monedero (1997: 40) y Molina Foix (1997: 9-10).

Las razones de la destitución son, entre otras cosas, la supuesta "pérdida de confianza" del *conseller* Pujals en Flotats como director y los desacuerdos en la gestión (Fondevila, 1997: 43). La Generalitat tampoco encontró apropiadas las declaraciones de Flotats en cuanto a sus intenciones de participar en proyectos que no estuvieran relacionados con el TNC. Así como el actor expresó su desconfianza en los años iniciales debido al gran retraso que sufrían las obras del edificio, cuyo fin se había proyectado para el año 1992 (de la Torre, 1998: 108-109). Sin embargo, el desacuerdo principal entre el Departament y el director teatral recae en la propuesta, por parte del primero, de que el Nacional debe ceder un 35% de su programación a las compañías privadas, porcentaje que Flotats consideró inapropiado tratándose de un teatro de titularidad pública. Según Flotats, los empresarios privados contradicen los principios en los que se basa la creación de un teatro nacional ya que "sólo van a hacer dinero y no rehúyen el monopolio y [...] además son propietarios de muchos teatros por toda España donde el TNC no podría ir" (en Molina Foix, 1997: 10).

Las críticas también se han centrado en las características arquitectónicas del edificio. Según Benet i Jornet, "Bofill pot ser molt bon arquitecte, però em fa l'efecte que de teatre no en sap gaire", palabras que resumen los sentimientos de la crítica (1997: 40).[173] El proyecto de Bofill ha sido acusado de ser excesivamente costoso y estructuralmente defectuoso. A las quejas de una Sala Gran, cuya acústica se aleja mucho de la esperada para un teatro de sus características, el actual director del teatro responde "jo ja me l'he trobat fet" (Apéndice I: 22). Las consecuencias de que un teatro, cuyo coste económico es de tan alta envergadura,

[173] Ver Jordi González (Apéndice I: 446-447).

tenga deficiencias estructurales constituyen un escalón más hacia la negativa reputación adquirida por el teatro.

Para finalizar quisiera dedicar mi atención a las críticas que afirman el carácter exclusivista del teatro. En este sentido, Albert Boadella ha hecho referencia en más de una ocasión al rechazo expresado por el Nacional de invitar a su compañía (Els Joglars, 2001: 108).[174] Fue Boadella, quien inició las críticas hacia el proyecto de la Generalitat. Según Boadella el Nacional lo debían formar los profesionales teatrales "no un edificio que costará millones, en el que los políticos coloquen su opción teatral" (Ragué, 1996: 311). El director catalán recibió el apoyo de grupos como Comediants, La Cubana, Dagoll-Dagom, La Fura dels Baus, El Tricicle, Zotal, Zitzània, Albert Vidal y el Lliure, de los cuales, con la excepción de La Fura y Comediants, ninguno ha subido a los escenarios del nuevo teatro. Por su parte, el antiguo director del CDGC, Hermann Bonnín no ve la necesidad de abrir un teatro que repite una labor que ya realizaba el Romea. Bonnín plantea el problema de centralización teatral que genera el TNC y critica una programación a la que acusa de ser "conservadora y de homenaje a la tradición" (en Sotorra, 1997 y 1998b: 40).

Por otro lado, el secretismo que rodeó la apertura del TNC ha sido también objeto de crítica. Si, como la Generalitat afirmaba, el Nacional tenía que ser para todos y en él debía representarse la totalidad de la profesión teatral catalana, las quejas del sector privado se hacen patentes en las palabras de empresario de Focus, Jordi González (Apéndice I: 446-447).

[174] Pese a que la misma compañía asegura que "la Sala Gran no nos gusta. Aunque nunca hayamos trabajado en él. Pero somos contribuyentes y eso nos da derecho a opinar" (2001: 104).

Las críticas al TNC pueden aplicarse al conjunto de la política teatral de la Generalitat que se caracteriza por ser obsoleta y estar dominada por un código ideológico claro: el nacionalismo. Como apunta Josep-Antón Fernàndez, el catalanismo ha creado "un model cultural buit de contingut, on el que importa és més la mecànica de funcionament que no pas la funció dels elements que componen aquest model" palabras que definen a una política teatral preocupada por el prestigio que la cultura le puede otorgar más que por los beneficios que puede producir en la sociedad (en Crameri, 2000: 154).

Por su parte, el actual director del Mercat de les Flors, Andreu Morte, resume claramente veinte años de política teatral convergente cuando afirma que:

> M'espanta quan les subvencions apunten a un codi ideològic determinat. El que no es pot fer és tornar a un marc localista com abans de la guerra. [...] El govern de la Generalitat és obsolet desde la seva visió de no portar la cultura de fora. Ni sigui de Madrid ni sigui de Paris. [...] Hem de tenir clar que Europa no ens comprará productes si nosaltres no li comprem. La Generalitat és el botiguer que ven però no compra res. Aquest és el problema d'una política cultural minsa y dramática (Miret, 2003a).

El sector teatral es unánime en declarar que la Generalitat está promocionando y apoyando económicamente un teatro que no representa la policulturalidad de la ciudad y que responde a los estereotipos fijados por la oficialidad, lo cual es el reflejo de una política teatral ideológicamente influida por el nacionalismo de CiU.

En los albores del siglo XXI, es evidente la necesidad de una redefinición del concepto de "cultura catalana" que considere e incluya todas las facetas de la nueva realidad catalana: es decir, la cultura castellanohablante y las diferentes culturas llegadas con la inmigración, las cuales son totalmente ignoradas por la política teatral de la Generalitat que defiende con dinero público una política claramente exclusivista.

CAPÍTULO CUARTO: LA POLÍTICA TEATRAL DEL AJUNTAMENT DE BARCELONA

La influencia que la política teatral del Ajuntament de Barcelona ejerce sobre el panorama teatral de la ciudad es equiparable al de la Generalitat. En los años que abarca el presente estudio, el Ajuntament ha mostrado de manera explícita una voluntad por colaborar activamente en la vida cultural de la ciudad. Respondiendo a una tradición según la cual la ciudad ha estado relacionada con las actividades culturales, manteniendo un fuerte vínculo con costumbres y celebraciones tradicionales, el Ajuntament ha optado por hacer de la política cultural una de sus prioridades y ha contribuido a la creación de una Barcelona que se define a sí misma como ciudad cultural. En los últimos veinte años, el Ajuntament ha creado - o colaborado en la creación- una serie de eventos culturales que se han convertido en citas obligadas del calendario cultural de la ciudad. El Festival d'Estiu Grec, el Festival Internacional de Guitarra, el Sónar, los Set Dies de Poesia o la Marató de l'Espectacle son algunos de los eventos que celebran la cultura en un contexto urbano.

En una ciudad que se despertaba en los años 70 de más de treinta años de dictadura, cuyos teatros se habían convertido en cines y bingos, y cuyos numerosos ejemplos arquitectónicos habían sido ocupados por la administración franquista, el Ajuntament ha realizado una labor de recuperación de espacios culturales: ha creado el espacio polivalente CCCCC (Centre de Cultura Contemporània Casa de la Caritat), y ha reconvertido en espacios teatrales al Mercat de les Flors, al Teatre Principal y al Palau de l'Agricultura; así como ha

colaborado parcialmente en otros proyectos, ya sea mediante la cesión de terrenos (TNC), o la promoción de las salas alternativas.

En este contexto, su activa participación en el sector teatral barcelonés queda fuera de toda duda. El Ajuntament debe verse como uno de los principales activistas por la defensa del teatro, ya que así lo ha demostrado con una política que ha potenciado la creación teatral en todos sus aspectos y se ha esmerado en la difícil tarea de recuperar al público, pese a que, como el mismo Ajuntament se apresura a advertir, éstas han sido iniciativas en las que los profesionales teatrales han tenido un papel protagonista.

Sin embargo, existen también aspectos negativos en la gestión cultural de la institución. El Ajuntament ha sido acusado, por distintos sectores, de llevar a cabo una política urbanística destructiva y globalizadora que ha difuminado los signos de identidad de la ciudad y ha potenciado, con iconos prefabricados, una imagen de escaparate para la Europa del siglo XXI.[175] Y, como la Generalitat, también ha sido acusado de intromisión excesiva en temas culturales.

La política teatral del Ajuntament está marcada por dos elementos claves: por un lado, se adivina en ella un afán genuino por la innovación, la modernización y la potenciación del mestizaje cultural, a la vez que se hace patente una apuesta por el diálogo con Europa y el resto del Estado español que intenta paliar los efectos del nacionalismo político promovido por el gobierno autonómico; y por otro, se percibe una difícil relación con la Generalitat marcada por la falta de diálogo y las rivalidades.

[175] Ver Cruz (2003). Para un relato subjetivo de la historia de la ciudad ver Vázquez Montalbán (1990), y para un reciente análisis de la ciudad en comparación con Madrid ver Rivière (2000).

Todos estos aspectos se verán expuestos de manera detallada en este capítulo donde se pretende medir la influencia que la política teatral municipal tiene en el teatro de Barcelona.

4.1 Política cultural y centros de gestión

La política teatral del Ajuntament se caracteriza por su tenacidad por encontrar las estructuras políticas adecuadas que faciliten la gestión cultural, hecho que se demuestra con el continuo cambio que han experimentado los centros de gestión cultural municipal. Juntamente con el cambio de las estructuras organizativas se ha producido, desde los mismos centros de gestión, una labor de investigación y documentación que, pese a no ser lo suficientemente explícita en los datos económicos, ofrece vasta información sobre los objetivos, funciones y actividades de los mismos.

El Ajuntament inicia su andadura democrática de la mano del partido socialista con la heredada Regidoria de Cultura que es un centro de gestión, producción y promoción cultural económicamente dependiente del ayuntamiento y está abierto a la colaboración con entidades culturales privadas.[176] Debido al reconocimiento de carencias dentro de la estructura organizativa de la Regidoria, en 1983, se produce la creación de la Direcció de Serveis de Programació i Difusió Cultural, cuya labor no consiste en la gestión mas que en el ámbito de exposiciones, fiestas y tradiciones (Regidoria de Cultura, 1983: 1). La mencionada Direcció está dividida en áreas a las que se denomina Serveis, los cuales tienen

[176] Como la Generalitat, el Ajuntament ha tenido un único partido al mando en todo el periodo democrático. Hecho que tiene consecuencias en el ejercicio de la política teatral. Ver Fusi (1999: 174).

unas responsabilidades concretas que cubren la administración, la promoción, la información y la documentación de temas culturales (Regidoria de Cultura, 1984: 1). El Servei de Promoció i Coordinació d'Activitats Culturals será el que más se dedique al campo teatral, ya que desde él se pretende realizar campañas y proyectos culturales, así como dar apoyo a aquéllas que surjan de la iniciativa ciudadana (1984: 1). Bajo la responsabilidad de este Servei se encuentra la Campanya Municipal d'Espectacles per a Escoles, cuyos objetivos son:

> Apropar el fet teatral als infants per tal de generar l'hàbit d'anar al teatre, oferir una utilització pedagògica del fet teatral, afavorir la consolidació dels centres d'exhibició i producció teatral per a joves i infants i propiciar un circuit estable per a les companyies de teatre infantil i juvenil (Ajuntament de Barcelona, 1991: 190-191).[177]

La Direcció pasa a llamarse Servei de Difusió i Relacions Culturals en 1989 y en 1990 toma el nombre de Unitat Operativa de Difusió i Relacions Culturals. Pese a estos cambios, la estructura de estos centros de gestión se mantiene intacta y no se perciben aumentos extraordinarios en los presupuestos. Paralelamente, en 1989 se crea el Institut Municipal de Barcelona Espectacles (IMBE) "per millorar els mecanismes de gestió i finançament dels espectacles i les festes", responsable de la gestión del Mercat de les Flors, el Festival Grec y el apoyo a grupos de teatro y danza (Ajuntament de Barcelona, 1992: 11). Su estructura económica es un anticipo del futuro Institut de Cultura, basada mayormente en el apoyo municipal y, parcialmente, en el patrocinio privado, que

[177] El apoyo al teatro infantil fue promovido, en gran medida, durante la *conselleria* de Maria Aurèlia Campany (Pérez de Olaguer, 1985a: 18).

en su año de apertura consistió en un 28%. Este sistema se mantendrá hasta el año 1996 con la creación de un nuevo órgano de gestión que sustituirá a la Regidoria: el Institut de Cultura.

El Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), cuya memoria de constitución representa uno de los documentos más importantes para entender la política teatral socialista anterior y posterior a ese año, es un proyecto que se desarrolla gracias a las experiencias acumuladas en la gestión cultural y constituye una base sólida sobre y desde la cual diseñar el futuro cultural de la ciudad. El ICUB es un centro de gestión imprescindible para entender el desarrollo teatral que Barcelona ha experimentado desde los años ochenta, y, en cierto modo, a diferencia de lo que hemos visto con los centros de gestión de la Generalitat, no se crea sólo como una institución para dar apoyo económico al teatro, sino que se consolida como un importante centro creativo y de apoyo a la iniciativa ciudadana.

Para el Ajuntament, el ICUB tiene como principal objetivo "la prestació d'un servei públic" y "es conecta directament amb el dret dels ciutadans a accedir a la Cultura (article 44 de la Constitució Espanyola i article 27 de la Declaració Universal dels Drets de l'Home) i el correlatiu deure dels poders públics de fer-lo efectiu" (*Memòria*, 1997: 77). Una de las caracteristicas definitorias del ICUB es su carácter de "organisme autònom de caràcter econòmic, amb personalitat jurídica pròpia", lo cual supone que, pese a ser un centro creado por el Ajuntament, su dependencia económica es parcial y su presupuesto también se diseña mediante la colaboración con el sector privado.[178]

[178] La lista de colaboradores está compuesta por empresas privadas, medios de comunicación e instituciones. Ver memorias del ICUB a partir del año 1996.

En la memoria de constitución del centro se dan unas estadísticas de participación de las instituciones públicas en la cultura que constatan las afirmaciones presentadas en este estudio. La memoria muestra a la Generalitat y al Ajuntament como principales interventores, con un 25% y un 30% de la participación en cultura, y a la Diputació con un 15% (*Memòria*, 1997: 37).[179] A partir de estos datos, el ICUB ha implementado una política que busca el compromiso y la colaboración con el resto de las administraciones la cual no ha sido siempre fructífera. Esa es la intención del *Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona*, elaborado por el ICUB en 1998, el cual responde a una necesidad de adaptar la gestión cultural al rápido desarrollo de la sociedad contemporánea.[180] El plan contiene un amplio estudio sobre la estructura del sector cultural de la ciudad y se edifica sobre los resultados de las estadísticas de consumo cultural llevadas a cabo en 1995. El *Pla* está diseñado a medida para los consumidores culturales de la ciudad y para atraer a aquellos sectores todavía ajenos al mismo y, en él, se realiza un análisis de los factores positivos y negativos que han afectado a cada sector cultural para desarrollar así un plan de futuro más eficaz, y una estrategia de colaboración institucional.

Desde el inicio de los años ochenta, el Ajuntament ha presentado un acercamiento hacia la cultura de índole liberal demócrata. Según David Throsby, una institución de estas características debe tener en cuenta los gustos de la mayoría y, para Bruno S. Frey, tiene el deber de ofrecer a la sociedad una serie de elementos, entre ellos la cultura, que contribuyan a mejorar el estado de bienestar.

---

[179] El porcentaje restante consiste en ingresos propios y ayudas de la UE (*Memòria*, 1996: 37).
[180] Institut de Cultura (1999a y 1999b). El *Pla* se puede consultar en www.bcn.es/icub/accentcultura.pres.htm.

En este contexto, el Ajuntament crea una política según la cual la cultura constituye un derecho que beneficia moral y espiritualmente al ciudadano, siendo así consecuente con su principio de servirle (*Memòria*, 1985).[181] Como ejemplo, la *Memòria* de 1992 se abre con las palabras del dramaturgo y político Vaclav Havel, quien afirma:

> Considero inmensament important que ens ocupem de la cultura no pas com d'una activitat humana qualsevol sinó en el sentit més ampli: la 'cultura de totes les coses', el nivell general del comportament públic (*Memòria*, 1993: 2).

Una premisa que la municipalidad ha pretendido poner en práctica entendiendo la cultura como elemento cohesionador de la vida pública, la base sólida sobre la que erigir el comportamiento cívico.[182]

Esta toma de conciencia deja entrever una preocupación por servir al ciudadano y apoyar sus iniciativas, distanciándose de la actitud paternalista mediante el ejercicio de una labor de trabajo conjunto con la iniciativa ciudadana - ya sea esta individual o corporativa, privada o sin ánimo de lucro - y un pacto de colaboración con el sector cultural de la ciudad.

Es necesario advertir que el Ajuntament se congratula de ofrecer un concepto "amplio de la cultura" influido directamente por el contexto urbano en el que se desarrolla. Con ello, se hace referencia no sólo a los diferentes elementos que la conforman, sino a la pluriculturalidad y la "poli-identitat" de la misma (*Memòria*, 1997: 12-13). En la *Memòria* del año 1992 se asegura que la cultura

[181] Ver Ajuntament de Barcelona (1993: 19-25).
[182] Ver Ajuntament de Barcelona (1993: 3).

catalana se caracteriza por su "vocación universal" y, por lo tanto, es una cultura inclusiva (1993: 8). Ésta es una política cultural con motivaciones distintas a la presentada por la Generalitat, la cual pivota sobre la defensa y la recuperación de una identidad catalana de carácter exclusivo. Contrariamente, el Ajuntament considera la pluri-identidad como un factor positivo y se enorgullece de que "Barcelona compta amb una variable tan emergent como és la poli-identitat: la de la pròpia ciutat, la catalana, l'espanyola, l'europea i la mediterrània, sense que necessàriament siguin excloents" (*Memòria*, 1997: 12-13). A diferencia de la Generalitat, el Ajuntament reconoce el hecho de que Barcelona forma parte del Estado español con el que comparte características culturales. Esta diferencia tendrá unas implicaciones claves en la propuesta de una política teatral de carácter aperturista, inclusivo y pluricultural. En consecuencia, el Ajuntament se presenta como una institución más preocupada por la recuperación de infraestructuras que por la recuperación de una identidad perdida o en proceso de desaparición (*Memòria*, 1997: 5-6).

Sin embargo, en la política del Ajuntament las nociones de identidad nacional se ven reemplazadas por aspiraciones relacionadas con el europeísmo y el "mediterranismo". El Ajuntament es consciente de la importancia de la ubicación geográfica de Barcelona en la cola de la vieja Europa y enclavada en la periferia de la la cultura mediterránea, tendencias culturales que la institución potenciará en su política.

Por otro lado, la municipalidad ha utilizado la cultura como medio para la atracción del turismo y las inversiones económicas, las cuales tienen un impacto directo en la economía y la proyección internacional de la ciudad. Para el

Ajuntament, "aquesta vida cultural no és només un luxe, sino una necessitat de tota gran ciutat, un àmbit fonamental de convivència, d'integració o d'atracció, i un factor d'animació sòcio-econòmica" (*Memòria*, 1984: 0).

Ya en 1983, se tenía una idea clara del proyecto de futuro diseñado para Barcelona y del papel esencial que la cultura iba a tener en él, los resultados del cual empezarán a ser evidentes en los años noventa y en especial tras los Juegos Olímpicos del 92.[183] Según los documentos presentados por el Ajuntament, existe la creencia de que la mejora generalizada en las economías de los países desarrollados ha producido un mayor interés por el consumo cultural (Ajuntament de Barcelona, 1992: 10). El Ajuntament ha explotado la imagen de Barcelona como "supermercado cultural" para cubrir con ello las necesidades de esa nueva sociedad de consumo tarea que, según Fusi, el ayuntamiento socialista ha sabido explotar "al margen de la Generalitat, y algunas veces enfrentado con ésta" (1999: 174).[184]

Por otro lado, la institución demuestra la creencia de que el desarrollo cultural provoca el desarrollo social, mejorando la calidad de vida del ciudadano, por lo cual dirigirá sus esfuerzos hacia la democratización de la cultura. Los métodos de democratización de la cultura se materializan en la creación y el apoyo a infraestructuras, la facilitación a su acceso (medios de transporte y precios asequibles), y su difusión.

[183] El documento producido por el Ajuntament *Dimensió i estructura del sector cultural a Barcelona* nos ofrece un análisis detallado de cómo estos cambios han tenido efecto sobre la ciudad. Ver Ajuntament de Barcelona (1992).
[184] Ver Área de Cultura (2001).

También se debe tener en cuenta el efecto que el desarrollo cultural tiene en la base productiva de una ciudad. Es decir, una ciudad culturalmente rica también generará más producción en sectores paralelos al de la cultura. Además la cultura incrementa el posicionamiento en el sistema internacional y potencia el sentimiento de ciudadanía el cual constituye un factor de promoción de la ciudad en sí, ya que "un ciutadà orgullós de la seva ciutat es converteix en el millor ambaixador arreu i de cara als turistes i visitants" (Área de Cultura, 1992: 12).

Finalmente, quisiera hacer referencia a un documento esencial para entender la política cultural del Ajuntament: *El llibre blanc de la cultura a Catalunya* (1999), una alternativa a la política del gobierno autonómico en la que se enumeran los puntos esenciales en los que basar un proyecto de política cultural. Para los socialistas, la cultura es identidad (local y universal), es un proyecto cívico, un eje de equilibrio territorial, es educación, debe ser innovadora, comunicativa y, finalmente, provoca el desarrollo económico (PSC, 1999). En el apartado de la cultura como identidad, el documento presenta un discurso alternativo al nacionalismo convergente según el cual la identidad nacional no debe entenderse como "un instrument d'antagonisme, discriminació, intolerància, ni exclusió" sino que "pot exercir un paper enriquidor i constructiu per a la vida de la col.lectivitat" (PSC, 1999: 86).

No cabe duda que, para el Ajuntament, el teatro es una parte esencial de la cultura y el área a la cual se ha dedicado mayor atención junto con el Pla de Museus y las artes plásticas. Así lo demuestra el hecho de que la *Memòria* del año 92 se abra con las palabras de Josep Pijuan: "Ciutat no seràs ciutat si no tens el teu teatre per a l'art de les multituds" (1993: 0). Es el carácter colectivo de la

experiencia teatral lo que ha llevado a la institución a tomar esta actitud, ya que una de sus preocupaciones prioritarias es que la colectividad se beneficie de la cultura. Esta predilección se ve reflejada también en los presupuestos que, de modo generalizado, dirigen la mayor partida a las artes escénicas (incluyendo la danza). En el mismo documento, por ejemplo, se asegura que:

> Les arts escèniques és un dels senyals d'identitat creativa més reconeguts de Barcelona, atès que a la ciutat s'aglutinen el major nombre de grups independents de teatre i dansa de Catalunya (1993: 59).

Consecuentemente, el Ajuntament, a diferencia de la Generalitat, no ha intentado la creación de compañías teatrales sino que se ha limitado a apoyar y a coproducir con las ya existentes.

El Ajuntament es consciente, desde el inicio de la etapa democràtica, que Barcelona es un centro creativo de gran peso en el campo teatral, como lo demuestran el movimiento de teatro independiente y la reapertura del Grec por parte de los profesionales en 1976. Reconociendo estos hechos, el Ajuntament toma la decisión de apoyar al teatro mediante la creación de infraestructuras y ayudas económicas. A diferencia de la Generalitat, el Ajuntament ha mostrado su voluntad por el diálogo abierto con los profesionales y su conocimiento de los debates que rodean al sector, lo cual resulta en una ayuda institucional más efectiva. El Ajuntament se congratula de un aumento en el número de colaboraciones, consolidado de manera definitiva en los años noventa, como demuestran las largas listas de cooperadores en la realización de proyectos teatrales (*Memòria*, 1995: 36-37).

Además, el Ajuntament se muestra especialmente dispuesto a realizar colaboraciones con la empresa privada. Para la institución, el público y el privado son dos sectores interdependientes que se complementan, de modo que deben trabajar conjuntamente para poder ofrecer a la ciudad una política teatral coherente. Se entiende que el sector público debe proporcionar experiencias teatrales que representen a todos los sectores de la sociedad, incluso aquellos que puedan llegar a provocar pérdidas económicas, y tiene que desistir en la tentación de buscar el éxito teatral como único objetivo de su política. En este sentido, el sector público debe complementar al privado que "es guia, lògicament, per la recerca del benefici, i no s'arrisca a fer productes destinats a un públic especialitzat" (*Memòria*, 1997: 19). El Ajuntament se ve a sí mismo como elemento aglutinador de las distintas partes del sector teatral, las cuales son las verdaderas responsables de la consolidación del teatro en la ciudad (Ajuntament de Barcelona, 1992: 59). El conocimiento del sistema teatral de la ciudad le permite suministrar una labor de ayuda que tiene como ambición evitar la intervención política y limitarse a ofrecer infraestructura y apoyo económico a los profesionales teatrales.[185]

La institución demuestra un marcado interés por el teatro experimental y siente el deber de "preocupar-nos [...] d'utilitzar espais nous, que proposin noves experiències" (*Memòria*, 1985: 3). En ese mismo documento, la Regidoria manifiesta que el teatro "no s'acaba en una representació teatral clàssica en el marc del teatre a la italiana, sinó que podem oferir moltes representacions que

[185] Este interés por conocer la estructura del sistema teatral en la ciudad se refleja en la creación de documentos como *Dimensió i estructura del sector cultural a Barcelona* (1992).

tinguin com a comú denominador l'espectacle en la seva més àmplia versió" (*Memòria*, 1985: 3). Esta apuesta por una visión amplia del hecho teatral va a ser uno de los elementos que marca las diferencias entre la política teatral del Ajuntament y la de la Generalitat. A diferencia de esta última, el Ajuntament pone en práctica una política real de apoyo a las salas alternativas, donde se produce un tipo de teatro de carácter más innovador, y ofrece su ayuda a compañías teatrales menos comerciales.[186] El compromiso del Ajuntament se demuestra en la creencia en "que les administracions tenen la missió de fer de coixí d'aquelles propostes més arriscades que mai aconseguiran recuperar en el taquillatge la inversió inicial" (Institut de Cultura, 1999a: 22).[187]

En cuanto al balance presentado por el *Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona* en el área de teatro, los puntos positivos se centran en el incremento de los equipamientos teatrales en la ciudad (antiguos cines como el Tívoli, el Borrás o el Club Capitol son hoy espacios teatrales), el incremento en la tasa de ocupación de los profesionales del teatro (pese a que parte de éste está relacionado con la aparición de las telenovelas), la consolidación de empresas dedicadas al teatro, el aumento de público (que no puede entenderse sin la colaboración de la Caixa de Catalunya, cuyo servicio telefónico Telentrades vendió el 60% de las entradas teatrales en 1996 y un 5% mediante su servicio de descuento Ticket 3), la aparición de debates abiertos sobre la puesta en marcha de proyectos como el TNC y la Ciutat del Teatre, el mantenimiento en la producción de un cierto teatro

[186] Ver *Memòria* (1994) donde se consolida el apoyo a las salas alternativas.
[187] Gracias a la colaboración del ICUB se han llevado a cabo proyectos alternativos como *Work in Motion*, *Independencies* organizado como parte del proyecto Cultura Alternativa a Barcelona y finalmente, el *Festival d'Òpera de Butxaca*, una iniciativa del Teatre Malic.

de riesgo (gracias a las salas alternativas), y de un nivel alto en el campo de la creatividad. El documento, sin embargo, no cae en el discurso triunfalista que caracteriza a los documentos del gobierno autonómico y hace hincapié en la necesidad de reconocer los errores cometidos por las instituciones públicas. Esta relativa honestidad tiene como resultado la continua revisión de estructuras y formas de gestión.

Como aspectos negativos, el Ajuntament declara la "manca d'un model de sistema teatral per a la ciutat", de la cual culpa al gobierno autonómico, y destaca la homogeneización del hecho teatral, que afecta tanto al teatro privado como al público, provocada por la autoimposición de "criteris econòmics i de quotes mínimes de públic" (Institut de Cultura, 1999a: 19 y 21). Se detecta también una cierta crisis en los contenidos, que no sólo afecta a Barcelona sino que es de ámbito mundial, y se refleja en un teatro donde "la moda s'està imposant a la idea", un periodo de "refredament de propostes innovadores" que también tiene su reflejo en la carencia de nuevas compañías (1999a: 19).[188] Este hecho puede estar influido, según el Ajuntament, por el bajo número de compañías extranjeras que visitan la ciudad (lo cual "limita les perspectives dels creadors"), hecho que la institución ha intentado paliar en los espacios que gestiona pero que no ha tenido eco en la política teatral de las otras administraciones (1999a: 21).

En el plan se señalan también dos aspectos claves de la situación teatral en la ciudad: la concentración de creadores en pocas compañías y siempre en los mismos teatros y, en segundo lugar, la concentración del público en ciertos espectáculos y determinados espacios. En este sentido, en 1996, el documento

[188] Esta crisis también la reconoce Raimon Ávila desde el Institut del Teatre (Apéndice I: 454).

afirma que de 573 espectáculos únicamente 74 atrayeron al 70% del público y el 81% del taquillaje (Institut de Cultura, 1999a: 21).

El Ajuntament destaca además que no existe un plan del gobierno autonómico en el ámbito de captación de nuevos públicos, así como se reconoce que las administraciones públicas dedican la mayor parte de su presupuesto teatral a sus propias estructuras de producción. Por otro lado, se identifica una descompensación en cuanto a los espacios teatrales con un dominio claro de los espacios públicos en el área de grandes infraestructuras, hecho que, sin embargo, no ha influido en el replanteamiento del proyecto Ciutat del Teatre.

4.2 Presupuestos, subvenciones y otras formas de actuación

El primer aspecto que se destaca en los presupuestos y el programa de subvenciones del Ajuntament es la falta de documentación existente sobre la década de los años ochenta, hecho que contrasta con la documentación razonablemente explícita para la década de los noventa.[189] Por esta razón, no se pueden más que presuponer ciertos hechos relacionados con las gestiones económicas de la década de los ochenta y basarlas al mismo tiempo en la información que nos ofrecen las memorias de esos años, las cuales se caracterizan por ser escuetas y no contener datos económicos. Por esta razón, el balance de subvenciones y presupuestos del Ajuntament que se va a presentar a

[189] Documentos supuestamente relacionados con las subvenciones en la década de los ochenta se encuentran en el Arxiu General Administratiu pero son poco claros en cuanto a los datos económicos. *Estructura del sector teatral de Catalunya* (1991) ofrece datos de los años 1987, 1988 y 1989, a los que se pueden sumar los datos ofrecidos por *El Público*.

continuación se centrará básicamente en los datos obtenidos sobre la década de los noventa.

Pese a que las dotaciones económicas son un dato importante a tener en cuenta al analizar la política teatral de una institución pública, el Ajuntament también ofrece otros servicios que no están directamente relacionados con la financiación: el préstamo de equipamientos y materiales, la cesión de espacios públicos y la labor de difusión constituyen otras vías de apoyo al hecho teatral que el Ajuntament ha puesto en práctica. Con la cesión de espacios, por ejemplo, el Ajuntament pretende paliar el desequilibrio mencionado anteriormente en cuanto a la repartición de infraestructuras teatrales en la ciudad. Como ejemplo de ello el Ajuntament apoyó la iniciativa del Sant Andreu Teatre desde el año de su fundación en 1993 con la cesión del espacio y dotaciones económicas anuales. Otro ejemplo de combinación de ayudas toma forma en la Associació Marató de l'Espectacle, que anualmente se ha convertido en una oportunidad única para el encuentro de nuevos creadores, y que se celebra en el espacio público Mercat de les Flors.

En este aspecto, el Ajuntament se diferencia de nuevo del gobierno autonómico que no practica una política teatral de este tipo sino que se limita a la financiación de los distintos aspectos que dan forma al fenómeno teatral. Así lo confirma Xavier Bru de Sala para quien "la Generalitat subvenciona a fons perdut companyies, sales i produccions i exerceix així d'àrbitre i motor fonamental en el món del teatre català" (1987: 90). Por el contrario, "L'Ajuntament, que no té ni vol un centre de producció municipal, basa la seva política en l'ajut a sales teatrals, en la programació pròpia d'espectacles aliens i en la intervenció en diversos graus en

la producció d'espectacles que s'hauràn d'exhibir als centres municipals de programació", concluyendo que "la política de programació, acompanyada en alguns casos de participació en la producció, que posa en pràctica l'Ajuntament té més ressonància que no pas l'ajut indiscriminat de la Generalitat" (1987: 90).[190]

Las dos políticas teatrales son, además, una seña de identidad de las instituciones que las producen. La Generalitat, más preocupada por la identidad nacional catalana que por el arte teatral en sí, dedica sus esfuerzos a la defensa del teatro catalán como signo de identidad nacional y, al apoyo a grandes infraestructuras como proyectos de prestigio. En contrapartida, el Ajuntament conduce sus esfuerzos hacia la realización de un proyecto que convertirá a Barcelona en el centro neurálgico de la cultura europea, con las consecuencias económicas y de prestigio político-social que éste comporta.

En cuanto a las subvenciones, el Ajuntament divide sus dotaciones en las siguientes categorías: empresas teatrales, compañías, asociaciones y fundaciones, y salas alternativas. Entre las empresas teatrales apoyadas se encuentran las productoras teatrales 3x3, Catesa, Cirta (Sala Villarroel) y Teatro Goya S.A., de las cuales las dos últimas son programadoras de teatro mayoritariamente en castellano. Al lado de estas productoras consolidadas se encuentra, por un lado, General Eléctrica d'Espectacles, cuyo trabajo estuvo dirigido a la producción de compañías y creadores de teatro de índole menos comercial y, por otro, la ayuda a la productoras que han recuperado espacios teatrales como Gestora

[190] La financiación indiscriminada es valorada negativamente por Heilbrun y Gray (1993: 43). Melendres opina que no existen criterios de subvención en la Generalitat (en Gispert-Saüch i Viader, 1989: 69).

d'Espectacles Nus (Teatre de l'Eixample), Salmontros (Sala Muntaner) o Edificios y Espectáculos S.L. (Teatre Principal).

En el apartado de compañías, las más consolidadas como La Fura dels Baus, La Cubana, Els Joglars y Dagoll Dagom, están acompañadas de otras de menor alcance mediático como La Fanfarra, Zitzània, Companyia Teatreneu o El Teatro Fronterizo. Sin embargo, es significativo que compañías como Dagoll Dagom, Els Joglars o La Fura dels Baus, las cuales ya reciben apoyo económico por parte de la Generalitat, sean recipientes de ayudas municipales, lo cual demuestra una falta de coordinación entre las dos instituciones.

Uno de los ámbitos más significativos del sistema de subvenciones del Ajuntament, es el apoyo a fundaciones y asociaciones que tienen un papel concreto dentro del mundo del teatro profesional de la ciudad. Este es otro hecho que lo diferencia de la Generalitat, que sólo financia parcialmente a la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC). El Ajuntament, que también mantiene colaboraciones con la AADPC, suministra una larga lista de ayudas a este sector: la Coordinadora de Salas Alternativas de Barcelona (COSABA), Associació de Recerca Educativa de les Arts Escèniques (AREAE), la Associació Sant Andreu Teatre, la Associació per la Fundació Escena (AFE), la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET), la Associació Marató de l'Espectacle y la Associació d'Empreses de Teatre a Catalunya (ADETCA). Todas estas asociaciones dedicadas a distintos aspectos del fenómeno teatral tienen como resultado la posibilidad de llevar a cabo las siguientes gestiones: el mantenimiento de una legislación que respete y proteja a los profesionales del teatro (AADPC y COSABA); la investigación dentro del campo teatral y el diálogo

con la universidad (AREAE, AIET y AFE); la labor teatral en los barrios (SAT y COSABA); la promoción de un espacio para la nueva creación, labor que ejerce la Associació Marató de l'Espectacle; y, finalmente, la ayuda a la empresa privada mediante el apoyo a ADETCA que, por otro lado, realiza una labor de estadística teatral clave para la investigación. Esta lista de aspectos es esencial para la buena salud teatral de Barcelona y, nuevamente, demuestra el carácter colaborador de la política del Ajuntament. Cabe añadir, además, que desde el año 1997 la lista de asociaciones que reciben ayuda económica por parte del Ajuntament se ha ampliado de manera considerable, incluyendo a aquéllas que tienen como objetivo la promoción de otras artes escénicas como la danza, el circo o el teatro infantil.[191]

Finalmente, es necesario destacar que las tres grandes partidas económicas del Ajuntament están dedicadas al Teatre Lliure, al Festival d'Estiu Grec y al Mercat de les Flors. Dejando de lado a los dos últimos, el apoyo incondicional al Teatre Lliure, dirigido a programación, infraestructura y compañía, que el Ajuntament ha realizado durante estos veinte años y que se ha materializado en la cesión de una nueva sede dentro de la Ciutat del Teatre, es una muestra del tipo de teatro que el Ajuntament considera necesario para la ciudad. En contrapartida, la política de carácter más tradicional de la Generalitat hizo que ésta no se añadiera al Patronat del Lliure hasta la década de los noventa.[192] Con el apoyo al Lliure, el Ajuntament ha demostrado su preocupación por apoyar a un teatro de calidad que colabora tanto con los nuevos creadores como con los más consolidados, y ha protegido uno de los primeros espacios

[191] Se destacan la Associació Barcelona Mim, Associació de Circ de Catalunya, Pallassos sense Fronteres y Associació de Professionals de Dansa de Catalunya. Ver memorias de los años 1997, 1998, 1999 y 2000.
[192] Ver Benach (en Gispert-Saüch i Viader, 1989: 52).

polivalentes de Barcelona. Ferran Mascarell, actual presidente del ICUB, afirma que los criterios de subvención respondían muy claramente a esa necesidad de proteger al teatro de talante investigador (Apéndice I: 436).

Pero es necesario comprobar si estas intenciones se han puesto en práctica. Como se verá en el apartado dedicado a las salas alternativas, la relación entre éstas y la administración no llega, según las salas, a niveles deseables. Las quejas continuas por parte de las salas con relación al olvido de las administraciones tienen su raíz en la minúscula aportación económica que éstas reciben y, aunque sólo el Ajuntament ha creado un programa de ayuda, las cantidades económicas están todavía muy lejos de demostrar un verdadero compromiso.[193] Por ejemplo, al lado de los 50 millones anuales que recibe la Fundación Lliure (que recibe una ayuda de 209 millones en 1991 para su nueva sede en el Palau de la Agricultura) o los cientos de millones dedicados al Gran Teatre del Liceu, las ayudas a las salas alternativas se caracterizan por su irregularidad y su pequeñez.[194]

A continuación se presentarán algunas de las características generales de esas subvenciones y su relación con los presupuestos generales. En este apartado el investigador se encuentra de nuevo con una falta importante de datos y con variaciones importantes entre las fuentes que los proporcionan. Por su consistencia y regularidad, los datos utilizados en el presente análisis provienen del *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona*, el cual presenta un estudio

[193] Esta situación parece haber empeorado después del año 2000, cuando el director gerente del ICUB, Jordi Martí, acusó a las salas alternativas de falta de rentabilidad. Ver Fondevila (2000: 38) y (2003).
[194] Ver tabla 17 (Apéndice II: 502). Las ayudas al Gran Teatre del Liceu van de 225 millones en el año 90 a los 519 del 99. Ver *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona*, años 1990 y 2000.

comparativo del gasto en cultura de las tres instituciones.[195] En este documento, el Ajuntament se sitúa en segundo lugar, detrás de la Diputació y seguido por la Generalitat, posiciones que se mantienen a lo largo de toda la década de los noventa. Los porcentajes se mantienen alrededor del 4%, pese a que se percibe un descenso notable en el año 1993, provocado por el recorte de subvenciones que la cultura sufrió en el año olímpico: "tots sabíem que 1992 no era l'any de la cultura, per això no va ser difícil acceptar amb resignació unes 'condicions' dures des del punt de vista pressupostari" (*Memòria*, 1992: 3).[196] El descenso de subvenciones en el año de 1992 supone una reducción de casi dos tercios del presupuesto anterior, que pasa de alrededor de 140 millones en 1990 a 40 millones en 1992, para no volver a recuperar su cifra inicial hasta el año 1998-99 con 147 millones. Las consecuencias de un descenso tan agudo son, por una parte, un lento proceso de recuperación y, por otra, una falta de consistencia en el sistema de subvenciones que llega a provocar situaciones irremediables.

De todos modos, 4% es un porcentaje extremadamente bajo, de ahí que las memorias estén repletas de comentarios que hacen referencia a la falta de recursos y a los problemas que esto genera. En la *Memòria* del año 1996, por ejemplo, se asegura que "una ciutat amb el repte cultural de Barcelona hauria d'assolir un estandard pressupostari més elevat en cultura per assimilar-se a les ciutats culturals europees" (1997: 34).[197]

---

[195] Ver tabla 32 (Apéndice II: 546).

[196] Esta es una situación que el Ajuntament quiso prevenir con la creación de la Olimpiada Cultural (representado en el campo teatral por el Festival de Tardor), pero que no cuajó por la falta de acuerdo institucional. Ver Mascarell (Apéndice I: 433-434).

[197] En Francia, las ciudades de más de 150.000 habitantes destinan una media del 14% a cultura; Estrasburgo dedica una media del 20% y Rennes un 15% (*Memòria*, 1996: 34).

Un dato positivo en cuanto a los presupuestos es que el apartado de Artes Escénicas recibe el porcentaje más alto de subvenciones desde 1989, lo cual parece estar provocado por el alto coste de las producciones teatrales y la inversión en infraestructura (*Memòria*, 1991: 112). La preocupación que el Área de Cultura demuestra por encontrar un equilibrio y un sistema justo de subvenciones se hace patente en la constante mención de la búsqueda de medios para identificar necesidades (1991: 112).

Para concluir, la política de subvenciones del Ajuntament se caracteriza por la coherencia entre objetivos y resultados finales, pese a pecar de cierta escasez de medios demostrada en el porcentaje medio que el Ajuntament dedica a cultura, exacerbada por la larga lista de agentes a los que la institución dirige sus ayudas, lo cual resulta en una política de pequeñas cantidades para muchos agentes. Por ello se puede hablar de una política teatral inclusiva, contrapunto a la exclusividad que caracteriza a la política teatral autonómica. En segundo lugar, pese a que tanto el Ajuntament como la Generalitat han verbalizado la intención de apoyar al teatro más alternativo, en términos reales se han decantado hacia una política de subvenciones que favorece a las grandes infraestructuras y a los centros de producción propios, de entre los cuales, los municipales tienden más hacia una programación alternativa. Finalmente, el Ajuntament se ha acercado a su intención inicial de crear un diálogo con la empresa privada para beneficio de ambas, lo cual ha enriquecido claramente el panorama teatral barcelonés.

Acuerdos y desacuerdos han definido la política teatral del Ajuntament de Barcelona desde el inicio de su etapa democrática, hecho que se comprueba en los convenios mantenidos con compañías y salas teatrales, y en las rivalidades y

colaboraciones que el Ajuntament ha experimentado con la Generalitat y la Diputació, con las que ha creado algunos de los proyectos teatrales más importantes de la Barcelona democrática. Es obvio que el Ajuntament se encuentra en una posición de privilegio al poseer gran parte del suelo de la ciudad y un gran número de sus edificios. Esta situación de privilegio ha provocado conflictos de interés y pugnas que tienen una influencia clara sobre el sector, y que no siempre lo benefician.

En el campo de las colaboraciones con la Generalitat, el Ajuntament ha creado pactos económicos para poder llevar a cabo una serie de proyectos, como refleja el caso del consorcio Centre de Cultura Contemporània Casa de la Caritat, que ha acogido experiencias teatrales como el Work in Motion o Independències. Dicho consorcio es un proyecto creado por la Diputació de Barcelona y el Ajuntament en 1988, y un ejemplo de "acord de financiació interinstitucional" con la Generalitat y el Ministerio de Cultura (Ajuntament de Barcelona, 1992: 15). El caso del TNC es inverso. El teatro es un proyecto de la Generalitat a quien el "Ajuntament ha fet la cessió [...] del solar per a la construcció" sin hacer aportaciones económicas (Ajuntament de Barcelona, 1993: 15). Por otro lado, el Mercat de les Flors, creado en 1985, es un proyecto originado y hecho realidad por el Ajuntament pero económicamente apoyado, aunque sólo parcial e irregularmente, por el gobierno español. Y, finalmente, el equipamiento teatral más reciente, la Ciutat del Teatre, es un proyecto del Ajuntament que cuenta con la colaboración tanto de la Diputació como de la Generalitat.

Por su parte, la nueva sede del Institut del Teatre y el Teatre Lliure se lleva a cabo gracias a la cesión de terrenos por parte del Ajuntament. Sin embargo,

pese a que el proyecto es una idea original del Ajuntament y surge de un pacto de colaboración entre el Patronat del Teatre Lliure y esta institución, supone una inversión de más de 5.000 millones de ptas. que costea en un 50% el Ministerio de Fomento, en un 25% la Generalitat (la última institución en añadirse al proyecto después de un largo proceso de negociaciones), en un 16% por parte del Ajuntament y en un 9% la Diputació.[198]

Hasta aquí se han listado los resultados de las colaboraciones que el Ajuntament lleva a cabo en el campo teatral, pero no se han mencionado los procesos de diálogo entre las instituciones. Entre ellos destaca, por su complejidad y su impacto definitivo en el teatro barcelonés, el mantenido por el Ajuntament y la Generalitat. María M. Delgado ya percibe "the tensions between the Departament de Cultura and Barcelona City Council, the Ajuntament, whose cultural division has also played a significant part in the funding of theatre in the metropolis" y ve, incluso en la ubicación de los dos edificios institucionales dentro de la ciudad, una personificación simbólica de esos enfrentamientos (2003a: 17). La autora revela la raíz del problema cuando afirma que los ocupantes de las dos bases, convergentes por un lado y socialistas por otro, han llevado sus desaveniencias políticas a "the cultural sphere" (2003a: 17). El hecho de que los dos poderes políticos de la ciudad están ocupados por partidos ideológicamente opuestos ha propiciado, como afirma Delgado, que, en ocasiones, los desacuerdos políticos se hayan saldado mediante la ejecución de determinadas decisiones en el campo de la cultura.

[198] Dentro del proyecto Ciutat del Teatre, el Lliure tiene un presupuesto de construcción de 5.623 millones de ptas. y el nuevo Institut de 2.799.999.997. Ver memorias de los años 1997, 1998, 1999 y 2000.

Por lo tanto, la relación entre teatro y política en la ciudad es innegable, y se puede llegar a afirmar que fruto de ella ha sido la creación de dos grandes infraestructuras teatrales que no sólo han polarizado a la profesión teatral sino que han monopolizado los presupuestos, y caen en el peligro de ser redundantes de no clarificarse, en el futuro inmediato, sus criterios de programación.

En la *Memòria* del año 1983, el Ajuntament hacía explícitas sus críticas a la falta de diálogo entre las dos instituciones y ponía de manifiesto su soledad en cuanto a la legislación en el campo cultural:

> És possible i desitjable que, si arriba a produir-se el famós pacte cultural, alguna d'aquestes responsabilitats passin a ser compartides amb l'Administració o, en qualsevol cas, que l'Ajuntament rebi uns ajuts, actualment mínims o nuls (1984: 0).

Las críticas persisten en memorias posteriores e incluso se hace referencia a las "inútils rivalitats" que han surgido en el campo de la política teatral entre las dos instituciones (*Memòria*, 1995: 3). Más recientemente, el Ajuntament ha hecho un llamamiento que confirme el compromiso real entre ambas instituciones para "assolir la màxima eficàcia en l'ús dels recursos públics" que se destinan al teatro y a la cultura en general (*Memòria*, 1997: 38). En este contexto, Ferran Mascarell asegura que las relaciones con la Generalitat son delicadas pero no se pueden definir de rivalidad sino de falta de diálogo y colaboración, y se ejemplifica por ejemplo en el desinterés de la Generalitat por colaborar en la financiación del Festival Grec (Apéndice I: 433-434).

La inexistencia de una política teatral general creada por el gobierno autonómico, a la que hace referencia Mascarell se percibe también entre los

profesionales y los críticos teatrales. Joan Ollé señala que la política teatral de la Generalitat "és inexistent", afirmación que reiteran Jordi Coca y Jordi Teixidor; por su parte Benach afirma que la política de la Generalitat es una política "light", y Bonnín declara que "no hi ha hagut una voluntat política ferma de dissenyar una política teatral" (en Gispert Saüch i Viader, 1989: 42-55). También la revista *Escena* acusa a la Generalitat de falta de implicación en los temas de política teatral y, sobre todo, de falta de regulación y legislación en el área de teatro (Editorial *Escena*, 1993: 20).

Parece obvio que en las disputas entre Generalitat y Ajuntament, los profesionales han tomado la decisión de apoyar a la municipalidad, tradicionalmente más cercana a éstos, lo cual ha influido de manera determinante en el panorama teatral de la ciudad.

La puesta en práctica de la política teatral aquí descrita toma forma en los proyectos teatrales municipales que se analizarán en los siguientes párrafos, los cuales representan, además, el impacto inmediato de la política del Ajuntament en el teatro barcelonés.

4.3 El Mercat de les Flors: primer teatro municipal de la democracia

Los elogios hacia el espacio teatral Mercat de les Flors por su carácter innovador y vanguardista son prácticamente unánimes. María M. Delgado afirma que el Mercat es "one of the city's more adventurous performance spaces" (2003a: 21), opinión compartida por Puértolas quien asegura que "si algú volgués seguir els embolicats camins de l'avantguarda teatral [...] de la ciutat [...] no tindria altre remei que anar a parar al Mercat de les Flors" (1998: 88).

El espacio se convierte en teatro gracias a la idea del alcalde Pasqual Maragall, quien "havent recollit a través de Joan Anton Benach la decisió de Peter Brook de muntar *Carmen* enmig de les ruïnes d'aquell Palau se li va encendre la bombeta de la imaginació del futur i digué: 'Ja tenim Teatre Municipal'" (Ajuntament de Barcelona, 1993: 85). El teatro pasó a ser el primer teatro municipal gestionado por el IMBE a partir del año 1989, y nace de la urgencia de crear un espacio polivalente en la ciudad, abriéndose definitivamente al público en 1985 (1986: 3). El Mercat nace en concordancia con la voluntad municipal de interpretar el hecho teatral de una manera amplia y, para la crítica, esta apuesta por el teatro de riesgo y la investigación teatral ha constituido el sello de calidad del teatro y lo ha convertido en el único de la ciudad con proyección internacional (Puértolas, 1998: 88).

Opinión similar es la de Albert de la Torre para quien el Mercat ha constituido un espacio esencial para las compañías catalanas de carácter alternativo y, cuya programación inclusiva ha cedido sus espacios a aquellos grupos que tienen dificultades para encontrar su lugar de exhibición en la ciudad (1998: 109).

Ante la percepción de Mascarell de que Barcelona experimenta "la ausencia – probablemente desde 1992 – de teatro internacional", el Mercat se desarrolla como el espacio que debe solventar ese problema (en Busquets, 1997: 11). Objetivo que, según de la Torre, ha cumplido regularmente en sus años de programación (1998: 109). Por estas razones, el Ajuntament ha visto en el Mercat un proyecto que supone la realización de las ideas vertebrales de su política

teatral: el apoyo a la creación teatral más alternativa y el diálogo teatral entre Barcelona y el resto del mundo (Mascarell en Institut de Cultura, 2004: 1).

El Mercat se abrió en 1985 con la sala A y fue ampliado, en 1989, con la sala B, ambas con programación claramente definida: A se dedica a "la creació més innovadora nacional i internacional" y B "per a presentar les noves produccions de dansa" (Ajuntament de Barcelona, 1993: 18). Se plantea, además, la ampliación de una posible sala C, "per a les companyies clàssiques del teatre barceloní i espanyol" (1993: 18). Con este espacio polivalente, el Ajuntament pretende cubrir todos los campos del fenómeno teatral y presentar una programación inclusiva como contrapartida a los teatros de la Generalitat. No es casual que el Mercat abra sus puertas en 1985 (año en que la Cia. Flotats ocupa el Poliorama), una muestra más de la rivalidad que enfrenta a estas dos instituciones, sobre todo si se tiene en cuenta que no existieron proyectos de colaboración entre estos dos espacios, de características diametralmente opuestas.[199]

Como contrapeso a la política de marginación del teatro en castellano llevada a cabo por los teatros de la Generalitat, el Mercat de les Flors ha sido sede de compañías del resto del Estado español. No es extraño pues, que Albert de la Torre considere que "és mèrit seu, a més, haver estat el recuperador de la presència dels teatres nacionals espanyols a Barcelona" (1998: 109). Junto con el interés por el teatro alternativo y el extranjero, el Mercat propone un verdadero diálogo con el teatro del resto del Estado español sin por ello marginar al teatro

[199] También puede entenderse como antecedente del reciente solapamiento de proyectos teatrales institucionales en la ciudad (TNC y la Ciutat del Teatre).

catalán, lo cual demuestra que la política teatral del Ajuntament no es de signo nacionalista sino de carácter europeísta. El Mercat debe además cubrir dos frentes teatrales muchas veces olvidados por las instituciones públicas: "ha d'obrir les portes per atreure els grans esdeveniments teatrals d'envergadura [...], i, per altra banda, ha d'acollir i promocionar els espectacles experimentals amb risc d'innovació [que] garanteixen un assaig de qualitat" (Ajuntament de Barcelona, 1993: 88).

En cuanto a la programación, el espacio se plantea los siguientes objetivos: ser plataforma de lanzamiento para nuevos creadores a través de coproducciones, introducir a compañías catalanas en el circuito internacional, presentar los espectáculos más significativos del ámbito internacional, acoger a compañías del Estado español y fomentar el teatro entre el público joven.

En un análisis de los primeros siete años de funcionamiento, se ponía de manifiesto el éxito en cuanto a la consecución de estos objetivos. Hasta el año 1992, el Mercat había coproducido espectáculos teatrales con La Fura dels Baus, Carles Santos, Zotal, Sèmola Teatre y el Teatro Fronterizo y había contribuido al lanzamiento internacional de compañías como La Fura dels Baus, Carles Santos y Comediants. En cuanto a la presentación de compañías catalanas la lista es interminable: Carles Santos, La Fura dels Baus, Comediants, Els Joglars, La Cubana, Cía. Teatre Lliure, Marcel.lí Antúnez, Sèmola Teatre, Zotal, el Teatro Fronterizo, Cia. Carme Portaceli, Cia. Juanjo Puigcorbé, entre otras. En el apartado de compañías de prestigio internacional se recibió la visita de Peter Brook, Michael Clark & Company, Anatoli Vasiliev, Tadeus Kantor, Companyia Vittorio Gassman, Comedia Nacional de Uruguay, Berliner Ensemble, RSC,

London Royal Court, Schaubühne y Robert Lépage. Además el CNNTE, el CDT, la CNTC, el CAT y el Teatro de la Abadía trajeron sus espectáculos a Barcelona gracias al Mercat. En esta etapa el Mercat se consolida además como espacio teatral económicamente viable y popularmente aceptado con un índice de ocupación media del 60%, un 52% del cual pertenece al público joven (Àrea de Cultura, 1993: 59-65).

Entre los años 1990 y 2000, el teatro mantiene esta misma línea de programación donde se combinan la presencia de los grandes directores catalanes, Lluís Pasqual o Calixto Bieito, las compañías catalanas consolidadas y las del resto del Estado español, y los grandes montajes de compañías internacionales (Ragué, 1996: 139-141). El teatro ofrece una gran variedad de formas teatrales en las que la danza y el teatro textual comparten espacio con el teatro gestual y las formas circenses.

En el apartado de texto, la programación se decanta claramente por los autores europeos y norteamericanos del siglo XX (Mamet, Koltés, Brecht, Beckett, Highsmith, Goldoni, Pirandello y Genet, entre otros), y por el teatro de creación contemporánea autóctona, ya sea de creación colectiva o individual (Belbel, Sinisterra, Cunillé, Els Joglars, La Cubana, La Fura dels Baus, Pablo Ley y Roger Bernat, entre otros).[200] También se han llevado a escena, con más regularidad que en otros teatros, clásicos españoles como Lope de Vega, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, Moreto, Calderón de la Barca o Arniches, al lado de autores del siglo XX como García Lorca y Valle-Inclán.

[200] Para una programación completa del Mercat hasta el año 1996 ver Ragué (1996: 139-141) y para la programación desde 1995 hasta el 2002 ver Institut de Cultura (2004).

La programación del Mercat entre 1993 y el 2000, además de constatar la gran actividad escénica del espacio, refleja el interés por un teatro que ha superado las barreras del texto dramático y ejemplifica la poca preocupación que el Ajuntament demuestra tener por utilizar el teatro como herramienta de recuperación de la identidad y la lengua catalanas. [201] Pero ello no significa que el teatro no presente espectáculos autóctonos o que no tenga interés por la creación catalana, simplemente no hace de ella la base de su programación y no margina al hecho teatral en lengua castellana. El actual director del teatro Andreu Morte, que ya lo había sido entre 1987 y 1991, señala que "una de les coses que més trobo a faltar a la programació de Barcelona és una programació castellana", lo cual explica ese interés por llevar espectáculos en castellano a los escenarios del teatro (en Miret, 2003a). En la programación que va de 1987 a 1990, son varios los espectáculos en lengua castellana representados por compañías del Estado español y compañías barcelonesas. Esta tónica es también la dominante en los años siguientes: de los 163 espectáculos presentados en el Espai A únicamente 44 tienen el catalán como vehículo de expresión y 23 el castellano, y en el Espai B de los 153 espectáculos presentados 30 lo fueron en catalán y 22 en castellano. El catalán se mantiene como la lengua más utilizada en el teatro de texto o de creación colectiva pero no es excluyente.[202]

Uno de los aspectos más influyentes en la programación del teatro es la carencia de compañía propia, ya que no existe la necesidad de crear un repertorio

[201] El Espai A presentó un total de 163 espectáculos, de los cuales 95 fueron no textuales o en otras lenguas, y el B un total de 153, de los cuales 103 pertenecían a esta misma categoría. Datos proporcionados por ADETCA que incluyen espectáculos de teatro danza.
[202] Ver Ragué (1996: 139-141) e Institut de Cultura (2004).

y se otorga más flexibilidad a la programación afectando así al ámbito de las compañías, a quienes el teatro ofrece más posibilidades de contratación dentro de la ciudad. Así, la programación teatral del Mercat es más activa y variada que la del Poliorama donde la gran inversión dirigida a un espectáculo implica su explotación obligada.

Esta programación parece haber conectado con el público barcelonés ya que los niveles de ocupación, en los primeros cinco años, se sitúan en una media del 60% con una mayoría de público joven, cifras que experimentan un descenso en los años que van del 93 al 2000.[203] Sin embargo, debe tenerse en cuenta que este descenso coincide con la inauguración del TNC y el inicio de las obras del proyecto Ciutat del Teatre que mantuvieron aislado al Mercat hasta la inauguración del nuevo Lliure en el año 2001.

Por otra parte, la estructura económica del Mercat refleja la puesta en práctica de las teorías expresadas en la política teatral del Ajuntament. Se trata de una idea originada por una entidad pública que, pese a ser la responsable de la mayoría del presupuesto, ha buscado la colaboración con la empresa privada. Por ello, el Mercat cuenta con la ayuda económica de patrocinadores, que "tenen una tendencia a baixar, malgrat els esforços per aconseguir-los" (Ajuntament de Barcelona, 1993: 89). Tanto el Mercat como el Festival Grec han sido más afortunados en su relación con la empresa privada que los proyectos teatrales de la Generalitat, institución que ha costeado sus proyectos prácticamente en solitario.

La responsabilidad económica del teatro se encuentra repartida entre el Ajuntament, el IMBE, los ingresos propios y las aportaciones de los patrocinadores.

[203] Son de un 56% para el Espai A y de un 50% para el B. Datos extraídos de Àrea de Cultura (1993).

En los años que van del 1988 al 1993 el Mercat tuvo un presupuesto de 2.832 millones de ptas., es decir, una media de 472 millones de ptas. anuales. La aportación del Ajuntament representa una media de 217 millones anuales, la del IMBE una media de 162 millones, los ingresos propios añaden una media de 76 millones y, finalmente, los patrocinadores tienen una participación de 16,5 millones anuales. Se destaca así el considerable porcentaje que resulta en los ingresos propios del teatro, los cuales incrementan considerablemente a lo largo de los años señalados.[204] A partir del año 1995, las recaudaciones del Mercat se caracterizan por una irregularidad muy marcada. De los 118 millones recaudados en 1996-97 se pasa a menos de 50 en la temporada 1999-00, lo cual demuestra la clara dependencia que el teatro tiene de las ayudas externas en el campo de la financiación. La media se sitúa alrededor de los 80 millones de ptas. (Institut de Cultura, 2004: 4-5).

En conclusión, se ha pretendido demostrar que el espacio escénico municipal Mercat de les Flors responde claramente a las apreciaciones de los críticos con cuyas opiniones se abría el presente apartado. El teatro es, además, un ejemplo claro de que este tipo de teatro tiene acogida en Barcelona, siempre y cuando cuente con el apoyo incondicional de las instituciones públicas. Finalmente, al Mercat se le debe reconocer su impacto en la creatividad del teatro catalán, ya que ha sido uno de los espacios teatrales que más atención ha dedicado al teatro internacional, fuente de inspiración para el teatro autóctono. Su papel generador

[204] Lamentablemente no ha sido posible recoger los datos económicos del Mercat de les Flors, con la excepción de los hasta aquí señalados.

del intercambio artístico ha tenido una influencia reconocible sobre el teatro catalán de finales del siglo XX.

4.4 El Festival d'Estiu Grec

El Festival d'Estiu Grec es el único festival de sus características en la ciudad. Compuesto por una programación que combina principalmente la música, el teatro, la ópera y la danza, ha sido utilizado por el Ajuntament como paliativo a los veranos sin programación teatral. El Festival nace alrededor del Teatre Grec, construido en el año 1929 para la Exposición Universal de Barcelona y, junto con el Mercat de les Flors, la nueva sede del Institut del Teatre y el nuevo Lliure, origina lo que Albert de la Torre llama "el pol de Montjuïch" diametralmente opuesto a la zona Glòries, lugar elegido para el TNC y l'Auditori.

El Teatre Grec vivió periodos de actividad irregular en los años anteriores a la Guerra Civil y sufrió años de olvido durante la dictadura franquista. De hecho, las producciones desde su apertura hasta el año 1975, entre los cuales el teatro también experimentó 21 años de inactividad, se contabilizan en la mera suma de 160.[205] Tras esos años, la Assamblea d'Actors i Directors decide hacerse cargo de la programación del teatro con la creación de un Festival, en 1976, que no tuvo continuidad debido a la creciente crisis que afectaba al sector en esos años. Sin embargo, como señala Fondevila, el Festival del año 1976 es "punt de referència de tota una generació teatral, va néixer amb la mateixa explosió de llibertat que va fer trontollar les anquilosades estructures de la ciutat després de la mort de

[205] Ver González (2002).

Franco" (1998: 95).[206] El cartel del Grec 76, diseñado por Iago Pericot mostraba cuatro brazos sobre un fondo amarillo e incluía el lema "Per un teatre al servei del poble", prueba de la vinculación entre teatro y sociedad que Cataluña vivía en aquel período histórico.[207]

Fallido el intento de la AAD, el Ajuntament decide impulsar el proyecto e inicia la programación del teatro en términos de Festival en el año 1979, decisión que no deja de sorprender a la crítica teatral ya que, durante los años anteriores, el Ajuntament se había desentendido totalmente del sector teatral (Benach, 2002b: 87).

Desde el año 1979, el Festival ha pasado por distintas etapas que, a excepción de los años alrededor de 1992, se han caracterizado por un continuado proceso de crecimiento. El Festival se inicia con una fuerte apuesta por el teatro pero tiende a ceder protagonismo a la música en concordancia con la continua comercialización experimentada por las grandes estructuras culturales de la ciudad.

En 1988, el Grec se transforma en festival de verano, hecho que Fondevila considera negativo sobre todo porque lo sitúa en clara competencia con los festivales de Aviñón y Edimburgo (1998: 96). Además, a partir de ese año experimenta un aumento, no sólo en el número de espectáculos, sino en el número de espacios que ocupa, estableciéndose en distintos lugares de la ciudad, y, desde 1997, expandiéndose al área metropolitana. En la actualidad, el Grec tiene lugar tanto en espacios teatrales públicos como privados, en salas

[206] Ver Ragué (1996: 305).
[207] Ver Ragué (1996: 305).

alternativas, y en parques y jardines. También en 1988 se cierra un convenio con la Caixa de Catalunya, para la promoción y la venta de entradas, que va a ser decisivo para su consolidación.

Uno de los hechos significativos dentro de la historia del festival es la entrada del teatro privado. Poniendo en práctica, una vez más, las ideas expresadas en su política cultural, el Ajuntament facilita la entrada de este sector considerándolo imprescindible dentro del teatro barcelonés. A principios de los años noventa, el Ajuntament llega a un acuerdo, que consolida la imagen inclusiva del festival, mediante el cual la empresa privada presenta sus espectáculos dentro del marco del mismo y se compromete a la cesión de espacios. El pacto, que no se consolida hasta mediados de los años noventa, contribuye muy claramente al aumento del número de espectadores y a la ampliación de las propuestas teatrales. Según Ferran Mascarell, este cambio decisivo trajo consigo otros de gran importancia como la limitación del número de invitaciones (el cual se situaba hasta la fecha en un 60% de las entradas), la búsqueda de patrocinadores comerciales y de nuevos públicos (2002: 99).

Un año clave es el de 1992, en el cual el Grec experimenta una disminución muy importante de espectáculos teatrales.[208] Los miedos expresados por la crítica de que el Festival no se iba a llevar a cabo ese año, no se hicieron realidad, pero se presentó una programación escuálida constituida por tres producciones teatrales, demostrando nuevamente que el teatro es el área que más sufre cuando las instituciones necesitan llevar a cabo reducciones de presupuesto.[209]

---

[208] Ver Melendres (1991a: 141-142) y Redacción *Avui* (1993: 41).
[209] Hecho que el mismo Ajuntament admite (Àrea de Cultura, 1993: 90).

El Grec representa, además, un verdadero orgullo por parte de la institución por haber creado un proyecto que se ha convertido en uno de los marcadores teatrales de la ciudad y que ha significado la recuperación de la fiesta en la calle y del teatro como representación popular (Mascarell, Apéndice I: 431-432). En este sentido, el Ajuntament ha apostado por un cierto "popularismo" en su gestión, programando aquellos espectáculos de éxito más o menos seguro. Se proponen unas "posicions radicals més assumides" debido a "la pressió qualitativa de la pròpia població local, els mitjans d'organització de què hom pot disposar, la tradició teatral no pas massa brillant i, àdhuc, el tipus d'espais i de locals" (Ajuntament de Barcelona, 1993: 92). Según la crítica, el Ajuntament se excusa por una programación que, en aras de no perder la conexión con el público, se ha comercializado definitivamente.[210]

Pero la intención de acercar el teatro al público se ve mermada por el alto precio de las entradas, hecho que el Ajuntament justifica por disponer de un presupuesto muy inferior al necesario y de lo cual culpa a la falta de colaboración de la Generalitat, que ha negado su colaboración con el Festival hasta el año 2002.[211] Mascarell asegura que el Grec "treu probablement massa rendiment del públic que compra entrades, perquè són cares", pero que "fins que no aconseguim multiplicar per dos el pressupost públic que s'hi dedica, no tindrà sentit que ens comparem amb els referents internacionals" (en Suqué, 2000: 7).[212] Los reproches hacia la actitud de la Generalitat han sido muchos y confirman la falta de objetivos

[210] Para críticas hacia el carácter comercial del teatro ver: Bru de Sala (1987) y Fondevila (1998).
[211] El actual director del Festival, Borja Sitjà afirma que la primera donación de la Generalitat al Festival fue en el 2002 con 72 millones de ptas. (en Comas, Guitart y Rodés, 2000: 9).
[212] Sitjà afirma que el principal financiador del Grec es el público (en Miret, 2003b).

comunes entre las instituciones.[213] La negación de la Generalitat a tomar parte se extiende incluso a la cesión de los espacios del TNC, el único teatro de Barcelona que, hasta el 2000, no había participado en el Festival. La Generalitat no ha hecho públicas las razones de este desinterés, pero se intuye que podrían estar relacionadas con dos hechos: la enemistad política con el Ajuntament y su rechazo a colaborar con éste, y la gran inversión que ya ha realizado en sus propios proyectos.[214]

En cuanto a la programación, Fondevila la define como "diversa y multidisciplinar", y fuertemente basada en el teatro para todos los públicos, el teatro catalán y el de prestigio internacional (1998: 96). A éstos se debe añadir además el teatro del Estado español y, sobre todo en los últimos años, el teatro infantil. En cuanto al teatro para todos los públicos se refiere, se deben destacar las producciones espectaculares de grandes clásicos con repartos estelares, las de compañías de talante comercial, como Dagoll Dagom, o de gran atracción de público como La Fura dels Baus, Els Joglars y La Cubana. La presencia de estrellas de la escena catalana, española e internacional, junto con profesionales de gran capacidad mediática se utilizan como claro reclamo para la adquisición de público.[215] Según Sotorra, la programación del Grec:

---

[213] Para críticas dirigidas a la Generalitat: Àrea de Cultura (1993), Mascarell (Apéndice I: 432-435), Miret (2000), Miret (2003c), Miret (2003b) y Comas, Guitart y Rodés (2000).

[214] Un intento de colaboración se dio en el Festival de Tardor en el cual las dos instituciones se comprometían a invertir 30 millones de ptas. anuales. El Ajuntament explica que debido al fracaso en la organización del mismo y el poco capital disponible se acordó que los esfuerzos debían dirigirse hacia el Grec. Acuerdo que la Generalitat nunca cumplió (Ajuntament de Barcelona 1993: 91). Fondevila sospechó que el pacto no se cumpliría debido a los problemas institucionales surgidos cuando ambas colaboraban en la programación del Memorial Xavier Regàs (1998: 97).

[215] Para una programación completa del Grec hasta el año 2000, ver Ajuntament de Barcelona (2002).

Vol quedar bé amb l'espectador heterogeni. Vol acontentar als productors. Vol donar lloc a les sales privades. [...] I vol tocar el prestigi amb la punta dels dits a canvi d'una temerària estrena oficial cada dos dies (2003: 3).[216]

Pero el Grec también programa a la creación autóctona y del resto del Estado mediante la coproducción de espectáculos. Compañías menos comerciales como el Teatro Fronterizo, Sèmola Teatre, Ur Teatro, Teatro de Cámara de Madrid y Zotal, se programan paralelamente a compañías de gran popularidad (Els Joglars, Dagoll Dagom, La Cubana, La Fura dels Baus, Comediants, Roger Bernat, Teatro de la Abadía y Carles Santos). Por otro lado, a partir de la segunda mitad de los años noventa, se integra en el festival el trabajo de las salas alternativas, estrategia que prentende aligerar los costes de programación de las salas, y que supone la entrada de textos más alternativos y del teatro de pequeño formato.[217] Paralelamente, se produce la visita de las compañías de prestigio internacional que, pese al gran coste que esto supone, no representa una gran acumulación de público, de modo que espectáculos de Robert Lépage o Bob Wilson son, pese a su prestigio internacional, producciones minoritarias.

Por otro lado, el Festival demuestra una preferencia clara por el teatro de texto y por los clásicos extranjeros. En acorde con su intención de acercarse al público mayoritario, los clásicos escogidos son los más conocidos por el público: Sófocles y Eurípides, Shakespeare (en ocasiones, programado tres veces por

[216] Daniel Martínez, director de Focus y portavoz de ADETCA, expresa opiniones contrarias. Ver Miret (2003e).
[217] En el Grec 2002, la sala alternativa Tantarantana no pudo llevar su espectáculo al festival por falta de presupuesto (Miret 2003b).

año), Chejov, Schiller y Goldoni entre otros, seguidos de los autores extranjeros del siglo XX. Los menos representados son los nuevos autores, tanto autóctonos como del resto del Estado español con la excepción de Sergi Belbel. Los clásicos españoles forman un porcentaje muy pequeño de las producciones junto con los clásicos catalanes, éstos últimos prácticamente ignorados por la política teatral del Ajuntament que se decanta hacia la dramaturgia contemporánea.[218]

La programación del Grec se beneficia, desde 1992, de la colaboración con la Diputación mediante la cesión de los espacios del Institut y, a cambio, el Festival realiza coproducciones con el centro que consisten en la presentación del trabajo de postgraduados y el ciclo anual Teatre i Universitat, donde se presentan los trabajos de grupos universitarios.

Las críticas dirigidas a la programación del Grec se centran en la sobreproducción de espectáculos, que llega a su máxima en la segunda mitad de la década de los noventa bajo la dirección de Xavier Albertí y Borja Sitjà. Xavier Fàbregas apuntaba que esa sobreproducción de espectáculos no debía relacionarse siempre con la buena salud del Festival sino todo lo contrario (1980a: 3), y Ragué critica, sobre todo en la temporada dirigida por Elena Posa (1988-1995), una tendencia a "complacer un gusto popular mayoritario" (1996: 310).[219]

Por otra parte, la lengua no es un criterio definitorio dentro de la programación del Grec. Los espectáculos presentados son, en su mayoría, en catalán pero se percibe una voluntad genuina por equilibrar esa situación invitando a compañías del resto del Estado y compañías internacionales en versión original.

[218] Ver tabla 19 (Apéndice II: 509).
[219] El problema de los festivales como operaciones de prestigio por parte de las instituciones públicas se discute en Primer Acto (1987b) y Salvat (1990).

Entre los años 1980 y 2000, los espectáculos teatrales se dividen en 259 espectáculos en lengua catalana, 107 en lengua castellana y 98 espectáculos de teatro visual o en otras lenguas. Pese a que estas estadísticas demuestran el predominio del teatro en lengua catalana, también ponen de manifiesto la exhibición regular de teatro en castellano.[220]

Ya se ha mencionado brevemente el problema que presenta el presupuesto del Grec. Como el resto de proyectos del Ajuntament, no son muchos los datos económicos que el investigador puede consultar. El principal problema del presupuesto del Grec es, según el Ajuntament, la falta de colaboración entre las instituciones. Por lo tanto, el Grec sobrevive con un presupuesto mínimo, sobre todo en los años ochenta y recibe el apoyo de los patrocinadores privados, muy notable en la segunda mitad de los años noventa. Esta evolución en la gestión de los presupuestos tiene dos consecuencias: el cambio en la programación convirtiendo al Festival en un escaparate de grandes espectáculos teatrales y, el aumento en el número de espectáculos, que pasa de 5 el año 1988 a 51 en el año 1996.[221]

El Grec tiene un presupuesto inicial de 8 millones de ptas. en 1979, que provienen directamente de la Regidoria de Cultura pero, con la creación del IMBE, el Instituto pasa a ser el gestor financiero del Festival (Fondevila, 1998: 96). En 1988, los gastos del Grec se sitúan ya en unos 416 millones de ptas. y aumentan a 467 en el año 1992. Es significativo ver que, ya en el año 1990, la aportación municipal al Grec es de 207 millones de ptas., los ingresos propios del Festival

[220] Datos extraídos de: Ajuntament de Barcelona (2001).
[221] Ver tabla 19 (Apéndice II: 509).

son de 141 millones de ptas. y el presupuesto total es de 470 millones. Es decir, que un total de 122 millones lo aportan los patrocinadores privados. Esta tendencia se mantiene en los años noventa con una media del 25% del presupuesto en manos de los patrocinadores privados. [222] Finalmente, el presupuesto del Grec'99 se sitúa ya en los 1.900 millones de ptas., convirtiéndose en una de las inversiones teatrales más importantes del Ajuntament.

La popularidad del Grec en cuanto al público avala el proyecto de dicha institución. Es difícil establecer porcentajes de asistencia para el festival debido a la multiplicidad de espacios que ocupa y su multidisciplinariedad. De todos modos, el seguimiento de los porcentajes de ocupación del Teatre Grec muestra unos niveles de ocupación inauditos. En la década de los noventa, el Grec mantiene una media del 70% de ocupación. El Mercat, durante la temporada del Grec, también mantiene una media de ocupación que se sitúa entre el 65% y el 70%. Sin embargo, el resto de las salas (entre las que se encuentran las salas alternativas) tienen una media de ocupación del 30%. En términos generales, el Grec atrae anualmente a una media del 11,6% del total del público teatral de la ciudad, el cual, si se tiene en cuenta su duración, es un porcentaje importante.[223]

Con el Festival Grec el Ajuntament ha creado un espacio para el teatro más popular que se complementa con la labor realizada por el Mercat de les Flors. Con ello, el Ajuntament demuestra un planteamiento de política teatral coherente en la

[222] Los datos han sido recogidos de diversas fuentes: Ajuntament de Barcelona (1993), *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona* (1990-2000), Fondevila (1998) y Miret (2003b y 2003c).

[223] Según Jaume Melendres "el éxito del Grec [...] no se debe exclusivamente al quasimonopolio de que disfruta [...] sino también a una programación que ha sabido conectar sus cables presupuestarios con las expectativas de un público diverso" (1991a: 145). Datos extraídos del *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona*, años 1990-2000.

cual los diferentes proyectos tienen distintos objetivos y representan, en su conjunto, todas las tendencias del teatro producido en Barcelona.

4.5 El Sant Andreu Teatre

El análisis de las formas de intervención del Ajuntament no sería completo si no se mencionara el caso del Espai Artístic Sant Andreu Teatre, el cual es un ejemplo de cómo el Ajuntament ha promovido el teatro en los distritos poniendo en práctica un ejercicio de descentralización teatral. El SAT es, según el Ajuntament, "un equipament cultural que sobrepassa les activitats autònomes de barri i de districte i que s'ha de considerar integrat a la xarxa cultural de tota la ciutat" (Ajuntament de Barcelona, 1994: 93). Como afirma de la Torre, el Ajuntament:

> Lliga l'obertura d'espais com el Sant Andreu no només a la política cultural sino també a la descentralització i participació ciutadana i, en projecte, està previst el condicionament d'espais escènics en cada un dels districtes (1998: 110).[224]

El SAT es una iniciativa del Districte de Sant Andreu, desde donde se decidió dar apoyo institucional a una sala gestionada por una empresa privada: Practicable S.A.. Gestora que, según el Ajuntament, no llevaba a cabo un ejercicio de explotación apropiado del espacio.[225] En 1993, tras años de repetido déficit, el Ajuntament decide convocar un concurso público mediante el cual se escogerá a una o varias compañías para llevar a cabo su gestión, siempre y cuando, esté "d'acord amb la política cultural que s'estructura desde l'Àrea de Cultura" que es,

[224] Plan que todavía no se ha hecho público en la actualidad.
[225] Este es un modelo de gestión comparable al del Teatre Lliure.

al fin y al cabo, la encargada de la financiación del proyecto (Ajuntament de Barcelona, 1993: 93). A finales de ese año el Teatre Urbà de Barcelona (TUB) se presenta como ganador del concurso con Pep Munné en la dirección. La programación planteada por el TUB encaja perfectamente con la línea que sigue la política teatral del Ajuntament equilibrando los espectáculos de gran formato (generalmente de autores extranjeros como ya era el caso del Mercat), los de pequeño formato y la danza (Ajuntament de Barcelona, 1993: 94). El teatro representa un presupuesto de 35 millones de ptas. anuales que se abonan exclusivamente desde el Àrea de Cultura.

Sin embargo, el SAT tuvo muchos problemas de financiación que nunca se han visto reflejados en las memorias del ICUB ni se han hecho públicos, únicamente presentó dos temporadas y cerró sus puertas en 1995 (Ragué, 1996: 107).

Finalmente, demostrando su intención de recuperar el teatro para el barrio y la ciudad, el Ajuntament ha vuelto a apostar por el SAT para la temporada 2003-04, y, mediante el mismo proceso, se ha cedido la gestión al grupo 08030 Gestió Teatral (Ajuntament de Barcelona, 2003).

4.6 La Ciutat del Teatre[226]

El proyecto Ciutat del Teatre es el más polémico de todos los realizados por el Ajuntament y, pese a que todavía no se ha completado, este estudio ha decidido prestarle su atención debido a que constituye un ejemplo de cómo la política teatral de las instituciones públicas marca e influye al panorama teatral barcelonés.

El proyecto Ciutat del Teatre nace, como el Mercat, de la iniciativa del alcalde Pasqual Maragall y se desarrolla paralelamente a la necesidad de nuevos equipamientos para el Teatre Lliure y el Institut del Teatre. Para ello, a la Diputació se le habían cedido unos terrenos situados al lado del Mercat de les Flors, decisión tomada al mismo tiempo que la propuesta del Palau de l'Agricultura para la nueva sede del Lliure, al cual se le habían rechazado diversas propuestas (entre ellas el elaborado plan de regenerar la plaza de toros Monumental). La zona elegida permitía, pese a su necesidad de urbanización, posibilidades de crear un centro dedicado a las artes escénicas. Una vez escogido el espacio, el alcalde encargó la redacción del proyecto a Lluís Pasqual, quien en esos momentos era también codirector del Teatre Lliure.[227]

A las dos instituciones públicas, Ajuntament y Diputació, y a la Fundació Lliure se añade, tras largas negociaciones, la colaboración económica de la Generalitat, el Ministerio de Fomento y el Ministerio de Educación y Cultura. En 1997, se inician las obras del Institut y se llega a un acuerdo institucional mediante

[226] Para este apartado no se han obtenido datos económicos fiables ya que el ICUB no ha hecho públicos los presupuestos del proyecto. Fuentes periodísticas hablan de un total de 200 millones de ptas. (Cuadrado, 2001). Sin embargo, debido a la carencia de datos fiables he considerado adecuado prescindir de un apartado dedicado a presupuesto, el cual se encuentra, posiblemente, en la línea del coste del TNC.
[227] Un análisis del nacimiento del proyecto y sus consecuencias se halla en Delgado (2003a: 182-184).

el cual se establecía la siguiente división del presupuesto: el Ministerio de Fomento aportaba el 50% (cantidad dirigida a la construcción y renovación del edificio), la Generalitat un 25%, el Ajuntament un 16% y finalmente, la Diputació añadiría un 9%. El Ministerio de Educación y Cultura, por su parte, se haría cargo de los equipamientos escénicos (*Memòria*, 1998: 67).

La Ciutat del Teatre se debe entender como la agrupación lógica de un conjunto de equipamientos culturales de orígenes distintos con el objetivo común de impulsar y consagrar la creación teatral en la ciudad. Se trata de tres modos de concebir el teatro que se amalgamaron en el proyecto diseñado por Pasqual, entregado al nuevo alcalde Joan Clos en 1999.

En 1998, Lluís Pasqual hace una primera presentación pública del proyecto en la que se definen las siguientes propuestas: el programa *Memòria* (puesta en escena de textos clásicos universales o catalanes); *Ara* (teatro contemporáneo); *Cervantes* (centro de producción de teatro en castellano); *Demà* (propuesta pedagógica); *Cos* (danza); *Cuc* (teatro visual y de títeres) y, finalmente, *Després* (formación continuada de profesionales) (*Memòria ICUB*, 1998: 65). Pasqual entrega el proyecto terminado en 1999 con una previsión de apertura (2003) que no se llega a cumplir debido a las disputas generadas dentro del sector teatral. Las complicaciones, originadas por problemas económicos y desacuerdos, provocaron la dimisión de Lluís Pasqual como comisionado de la Ciutat y originaron una crisis que no se puede dar por superada en la actualidad (*Memòria*, 1999: 65).[228] Según Cuadrado, la labor de Pasqual como creador se vio amenazada por el rechazo de

[228] Una versión detallada del proyecto se encuentra en Pasqual (1999).

las instituciones a la total libertad de gestión que su proyecto demandaba, lo cual explica el hecho de que "aquel documento de un centenar de páginas ha[ya] quedado en el olvido en menos de dos años" (2001).

En el año 2004, todavía no se ha puesto en marcha el proyecto "virtual" Ciutat del Teatre, el cual está a la espera de la construcción del último edificio el cual será, según Joan Maria Gual (actual director de la Ciutat y ex-director del Mercat), "l' observatori de les arts escèniques. Un punt de trobada on els creadors puguin reciclar-se i crear els seus espectàcles" (Monedero, 2003b: 53). El edificio Àgora, que constará de hotel, restaurantes, salas de conferencias y tiendas, representa, además, un intento de urbanizar una zona relativamente periférica de la ciudad para hacerla más accesible al público teatral.

En principio, la Ciutat del Teatre se concibe como un centro impulsado por la iniciativa pública que, a diferencia del TNC, no representa únicamente la creación de nuevos espacios teatrales sino también la consolidación, por una parte, de dos de los teatros más reconocidos – nacional e internacionalmente - de la ciudad y, por otra, de una necesidad vital para el teatro catalán: una nueva escuela dedicada a las artes escénicas.

Sin embargo, el clima generado por la polémica del TNC anticipó un contexto desfavorable para la Ciutat del Teatre, el cual se consideró un equipamiento teatral innecesario desde la empresa privada (ADETCA) y un proyecto socialista creado para competir con el convergente Teatre Nacional, por parte de CiU. Además, las polémicas iniciadas alrededor del TNC provocaron un clima de descrédito hacia las infraestructuras culturales impulsadas por la

administración pública, las cuales no favorecieron en absoluto al proyecto municipal.

Las primeras críticas nacen con el nombramiento de Lluís Pasqual como comisionado del proyecto, para el cual no se consultó al sector teatral.[229] La nominación es problemática ya que Pasqual es, al mismo tiempo, codirector de una de las partes implicadas en el proyecto: el Teatre Lliure, hecho que provocó sospechas entre los sectores críticos de que Pasqual podía llevar a cabo un trato de favor hacia la institución teatral que representaba.[230] Precisamente, han sido las disputas entre la Fundació Lliure y las instituciones, alrededor del presupuesto del nuevo Lliure, las que colocaban a Pasqual en una difícil posición, y las que han provocado, también, el retraso en la configuración del proyecto. Para María M. Delgado, "in many ways the reservations voiced about Pasqual's appointment seemed to revolve around the way in which he was appointed, rather than the appointment per se", hecho que supone la clave para entender los desacuerdos surgidos de la nominación de Pasqual, que como la autora apunta, es el resultado de conversaciones entre el director y el alcalde durante la década de los noventa (2003a: 183). La dimisión de Pasqual como comisionado del proyecto y como director del Teatre Lliure llegó en el año 2000 por supuestos desacuerdos con el regidor de cultura Ferran Mascarell (Antón, 2002: 42). Esta dimisión no sólo congeló el proyecto sino que dejó sin resolver la polémica alrededor del mismo. Josep Montanyés es elegido nuevo director del Lliure y retoma las lentas

[229] El director teatral Albert Boadella califica esta nominación de poco ortodoxa (en Fondevila, 1997: 46).
[230] Delgado asegura que "Pasqual's association as co-artistic director [...] of the Lliure between 1998 and 2000 served to bind the Ciutat del Teatre project rather too closely with the fate of the Lliure, again generating dissent from sectors of the Catalan theatre commnunity" (2003a: 183). Fondevila acusa a Lluís Pasqual de llevar a cabo una gestión "endogámica" (2001: 44).

negociaciones con la administración. Tras la muerte de Montanyés en el año 2002, Àlex Rigola toma posición del cargo y cierra un compromiso con las instituciones ese mismo año.

La dimisión de Pasqual no está libre de polémica y refleja un caso de intervencionismo institucional en el campo teatral. Lluís Pasqual, que ya había expresado su rechazo por el carácter intervencionista de las instituciones públicas en la cultura afirmando que "es como si el ministro de Sanidad dijera cómo hay que operar, que asuman que de esto no saben", se retira del proyecto dejando un clima de desencanto y generando dudas en cuanto a su viabilidad económica (en Torres, 1999).[231] Desde el Ajuntament, se reconoce que las similitudes con el caso Flotats y el TNC, han dañado a la Ciutat, y Ferran Mascarell "lamenta que haya una síndrome Teatre Nacional", pero mantiene su defensa de la administración pública a participar en el sistema teatral (Monedero, 1998b: 47). Como señala Delgado, es prematuro aventurar un juicio sobre el proyecto Ciutat del Teatre (2003a: 183), pero es indudable que con la dimisión de Lluís Pasqual se repite la pérdida de un profesional del teatro catalán a manos del intervencionismo político.

Otra de las críticas surgidas alrededor del proyecto es el cuestionamiento de la necesidad de otro equipamiento teatral cuando todavía es reciente la inauguración de un centro de características similares. En este sentido, CiU ha visto en el proyecto una voluntad de competir con el TNC, razón que ha utilizado para negar su participación económica en el proyecto haciendo hincapié en el hecho de que el proyecto no era suyo (Fondevila, 2001: 44). A las declaraciones

[231] Las declaraciones se refieren a un caso de intervencionismo protagonizado por el Ministerio de Cultura en 1999 cuando se desestimó un proyecto de Jorge Lavelli para la CNTC (Torres, 1999).

de CiU, se añaden las quejas de ADETCA que ve la Ciutat del Teatre como un proyecto llevado a cabo desde el secretismo y la innecesariedad. Dudas se alzan en cuanto a la existencia de público teatral para todos los equipamientos teatrales que se están originando desde la administración pública y, al mismo tiempo, se expresan recelos hacia un proyecto que no ha contado con la colaboración de un sector de la profesión (Monedero, 1998b: 47).

Por otro lado, la Ciutat del Teatre encaja dentro de la política teatral del Ajuntament, ya que demuestra la voluntad de asumir, en palabras de Pasqual, "la responsabilitat que els poders públics han tingut sempre a Occident davant de qualsevol de les arts practicades pels seus ciutadans" (1999: Intro). Y, como afirma Bonnín, "se propone no aparecer como un proyecto monumentalista emergido de la decisión política" y "es el resultado de la convivencia gremial de equipamientos escénicos" (2002). Además, el proyecto orginal confirma una intención clara de crear un espacio tanto para la ciudadanía como para los profesionales que se base en la idea del teatro público. Pasqual perfila un concepto que se aleja de los planteamientos del teatro institucional y el teatro privado, y utiliza como modelo al Teatre Lliure que, según él, es el único teatro que ha entendido el concepto de teatro público en profundidad. El director establece la filosofía de un teatro público que tanto el sector privado como las instituciones se han esforzado en desprestigiar.[232] Para Pasqual, el teatro público "defineix un enfocament de l'activitat creativa dintre d'uns supòsits socials i polítics que rebutgen l'ànim de lucre característic del teatre comercial per focalitzar els seus

[232] En 1986, el Lliure elaboró un manifiesto en el que se defiende al teatro como verdaderamente público y en él se señala el descrédito que desde el teatro privado se ha hecho del teatro público (Pasqual, 1999: 33).

interessos en el compromís estètic i ètic amb la societat a la qual s'adreça" y, pese a ello, "no té perquè dur aparellada una estructura institucional/oficial ni molt menys encara un control polític sobre la activitat creativa" (1999: 33).[233]

Sin embargo, la dimisión de Pasqual y las polémicas que han rodeado al proyecto confirman que éste es una utopía en la Cataluña del siglo XXI. Para entender el porqué de este hecho es imprescindible remitir a las palabras de Hermann Bonnín, para quien es normal que "esta propuesta provo[que] recelos y temores" ya que "la Administración, [...] ve cómo deja de ejercer un control político directo" y "la empresa privada, [...] ve engrosar la inversión económica del teatro público cuando los recursos globales del sector son, en Cataluña, vergonzosamente raquíticos" (2002).

En definitiva, el proyecto Ciutat del Teatre no hace más que poner en evidencia el actual estado del sistema teatral catalán, en el cual los sectores implicados, motivados por sus propios intereses, han sido incapaces de llegar a acuerdos que favorezcan su desarrollo.

Se ha presentado aquí un análisis de las características más relevantes de la política teatral municipal, la cual en un intento de distanciarse del gobierno autonómico se ha decantado hacia el europeismo. Sin embargo, en este capítulo también se ha puesto en evidencia que la institución municipal ha incurrido en el intervencionismo y se ha visto implicada en proyectos de prestigio, hecho que comparte tanto con el gobierno catalán como con el central.

[233] Pasqual menciona sútilmente al TNC "el funcionament d'algún teatre institucional català del passat recent ha tingut ben poc de 'públic'" (1999: 33).

CAPÍTULO QUINTO: LA POLÍTICA TEATRAL DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

La Diputació de Barcelona es la tercera institución a la que este estudio va a dedicar su atención como parte implicada en la configuración de la política teatral que tiene efecto sobre la ciudad de Barcelona. Como institución pública, la Diputació se sitúa entre el Ajuntament y la Generalitat en cuanto a niveles de gobierno, y sus competencias se centran en la supervisión y apoyo a los ayuntamientos. Los documentos de presentación de la Diputació confirman que, desde 1977, las diputaciones "són administracions locals de segon grau, subsidiàries dels ajuntaments que les composen, encarregades de garantir el plè desenvolupament de les competències municipals mitjançant tècniques de cooperació i assistència" (Diputació de Barcelona, 2003). En consecuencia, el Àrea de Cultura ha dedicado su atención y esfuerzos al estudio y la investigación en el campo de la política cultural para facilitar un contexto en el que llevar a cabo su actuación, y la colaboración con proyectos surgidos de los ayuntamientos.

Sin embargo, como asegura su presidente Antoni Dalmau, las diputaciones son instituciones polémicas ya que representan políticamente a la provincia, una división geográfica que el Estatut d'Autonomies no reconoce como propia. Esto ha provocado que las relaciones entre Diputació y Generalitat no hayan sido siempre cordiales ya que "el pensament catalanista, sense distinció d'ideologies, havia fet de la desaparició de les diputacions una de les banderes del seu programa" (Diputació de Barcelona, 1987: 18). Para Dalmau, las diputaciones eran presentadas por el catalanismo del gobierno autonómico como "instruments d'un

règim polític condemnat i superat i, fins i tot, com institucions de dubtosa utilitat administrativa i de gestió" (Diputació de Barcelona, 1987: 11).

Por ello, el marco jurídico de la Diputació es, en cierto modo, simbólico ya que es una "corporació local de caràcter representatiu i d'elecció indirecta" cuyo equipo de gobierno depende directamente de las elecciones municipales, lo cual asegura la participación de todos los partidos políticos (Diputació de Barcelona, 1987: 11).

5.1 Política cultural de la Diputació de Barcelona

En el área de cultura, la Diputació de Barcelona tiene a su cargo algunos proyectos propios que lleva a cabo mediante la colaboración con el Ajuntament y la Generalitat. Por ejemplo, la institución es responsable de la Xarxa de Biblioteques y de una extensa Xarxa de Museus. Es también la responsable de proyectos como el Institut del Teatre y colabora en la financiación de otros como el Palau de la Música, el Teatre Lliure y el Gran Teatre del Liceu. En este sentido, la Diputació ha adoptado como signo de identidad: la cooperación, es decir, la "xarxa" (red). Para la Diputació "la gestió de xarxa" es "la gestió conjunta, concertada entre els ajuntaments i la Diputació" y "la gestió determinada de servei municipal amb l'establiment de prestacions compartides", lo cual provoca una reducción de costes, y el incremento de la calidad y la variedad en los servicios (Diputació de Barcelona, 2003). Este tipo de gestión representa, además, una verdadera actuación democrática en cuanto a que todos los ayuntamientos de la región están representados y tienen la oportunidad de hacer propuestas, llevar a cabo proyectos y expresar opiniones. Este sistema de gestión consolida un

equilibrio territorial y político que se refleja en el papel mediador entre la Generalitat y el Ajuntament que la institución ha tomado en algunos capítulos de política teatral.

La Diputació tiene, desde 1977, un Àrea de Cultura que ha basado su labor en la creación de oficinas de apoyo a la iniciativa cultural, la inversión en equipamientos y proyectos culturales determinados. Además la Diputació creó, en 1987, el Centre de Recursos Culturales (CERC) con la intención de procurar un centro de estudios dedicado a la política y a la gestión cultural (Diputació de Barcelona, 2003).

En principio, la Diputació se presenta como una institución cuya preocupación por la cultura se demuestra mediante el apoyo a las localidades más que a determinados centros de producción, como en el caso de la Generalitat y el Ajuntament. Las únicas salas teatrales que tiene bajo su responsabilidad son los dos espacios del Institut del Teatre: el Teatre Adrià Gual y La Cuina.[234] Su acercamiento a la cultura se sitúa en la línea defendida por el Ajuntament de Barcelona, cuya descripción se ha hecho en el capítulo cuarto. Como el Ajuntament, la Diputació demuestra tener un conocimiento de las diferentes posiciones que el sector público ha tomado frente a la cultura en el mundo contemporáneo. Según la institución, la cultura debe ser democrática y, el único modo de conseguir este objetivo, es mediante la cooperación y el diálogo de todos los elementos que en ella intervienen. Se hace también referencia específica a la colaboración entre el sector público y el sector privado, hecho que la desmarca de la Generalitat, cuyo interés en el diálogo entre los diferentes componentes de la

[234] En la actualidad se trata del Teatre Estudi y el Teatre Ovidi Montllor.

cultura ha sido circunstancial. Por lo contrario, la Diputació afirma que la política cultural "ha de dissenyar-se amb el concurs actiu dels diversos agents culturals locals vinculats al món de la creació, de l'associacionisme cultural, de la producció i la indústria, el mecenatge o l'anomenat tercer sector" (Diputació de Barcelona, 2003).

Por otro lado, la Diputació presenta un acercamiento filosófico a la cultura similar al expresado por el Ajuntament, en el que se defiende una determinada idea de cultura destinada a una labor de regeneración de la sociedad. Por ello, la Diputació se define como un órgano al servicio de las demás instituciones y, como el Ajuntament, demuestra un entendimiento de la cultura desde el punto de vista liberal demócrata, según el cual la administración pública debe proteger a la cultura en cuanto a que es beneficiosa para la sociedad en general. Sin embargo, el énfasis no se encuentra en la innovación y la experimentación sino en el apoyo a la cultura popular y tradicional, hecho que se demuestra en la tendencia a preservar expresiones culturales más generalizadas en detrimento de proyectos culturales experimentales. Por otro lado, el interés de sacar adelante un proyecto como el Institut del Teatre, abandonado por la Generalitat de Catalunya (su antiguo gestor), o las campañas de promoción del teatro en las escuelas subrayan la intención de extender la cultura a todos los niveles de la sociedad, y reúye una concepción elitista de la misma.

La cultura también se percibe como dinamizador económico de las ciudades, hecho que personifica Barcelona, ciudad que, según la Diputació, ha servido de modelo para el resto de las localidades de la provincia.

Por otro lado, los documentos del Àrea de Cultura revelan una imagen organizada y pragmática de la Diputació en la cual el discurso nacionalista se ha sustituido por el localista, y las grandes ambiciones por las necesidades culturales reales que se demandan desde los ayuntamientos. En cierto sentido, se puede afirmar que la institución, a diferencia de la Generalitat y el Ajuntament, no ha llevado a cabo una politización tan evidente de la cultura, sino que se ha limitado a su promoción. El discurso localista, o de defensa de la individualidad local, se desarrolla paralelamente a propuestas inclusivas y multiculturales. La Diputació defiende una cultura que se desarrolle paralelamente a la sociedad, de ahí que se afirme que "resulta evident la necessitat de donar una resposta de qualitat a les noves demandes i necessitats" de la población, y que se reclame una:

> Resposta que ha de tenir en compte altres mesures orientades a la integració cultural dels exclosos pel nou ordre mundial i a facilitar el diàleg amb les noves i velles minories culturals, i que ha de col.laborar alhora en la garantia de la cohesió social de les poblacions i en el reforçament de la participació ciutadana i la identidad cívica de pobles i ciutats (Diputació de Barcelona, 2003).

Paralelamente, la Diputació percibe una tendencia al proteccionismo por parte de ciertas instituciones debido a los años de censura experimentada por la cultura local durante la etapa franquista. Esta actitud se describe como:

> Pràctiques [...] llastrades per l'activisme i les velles inèrcies procedents d'un periode històric on era necessari recuperar el temps perdut i assolir la normalitat del país en el mínim temps possible (Diputació de Barcelona, 2003).

Acercamiento que se erige como el mayor impedimento para la evolución natural de las políticas culturales locales. Esta frustración se manifiesta también, aunque de manera muy sutil, en la imposibilidad, según la Diputació, de poner en práctica una política cultural dirigida a cubrir la identidad dual que caracteriza a Cataluña. Para la institución esa dificultad de "obrir línees d'actuació que permetin impulsar el doble paper de la cultura com a element de cohesió i [...] una funció identitària, com a element creatiu i innovador necessari per al desenvolupament i l'expressió de la personalitat dels ciutadans" está causada por la falta de diálogo entre las instituciones públicas (Diputació de Barcelona, 2003).[235] Sin embargo, en el ámbito teatral, sobre todo por lo que se refiere a la gestión del Institut del Teatre, se hace explícita la necesidad de proteger el fenómeno teatral catalán, como se verá posterirmente.

Por las razones hasta aquí presentadas, se puede afirmar que el impacto de esta institución en la política teatral de la ciudad de Barcelona es menor que el de las dos anteriores, pero no se puede pasar por alto el indudable papel del Institut del Teatre en el panorama teatral de la ciudad. El carácter pactista de la institución, la ha llevado a ser partícipe de algunos de los proyectos teatrales más importantes de la ciudad y su productiva colaboración con el Ajuntament de Barcelona ha hecho realidad tanto el nuevo Teatre Lliure como la Ciutat del Teatre.

Por lo que se refiere al área específica de teatro, la Diputació se marca, desde la memoria de 1981, unos objetivos claros cuya validez se mantiene hasta la actualidad.

[235] La Diputació representa un ataque al modo de hacer de la Generalitat, ya que la defensa de una cultura anclada en el pasado es un impedimento para el desarrollo natural de la misma.

La promoció de tota classe de manifestacions de cultura teatral, tant nacionals com internacionals, assessorar en projectes de política cultural i prestar suport tècnic a l'Institut del Teatre i altres institucions de corporació en l'àmbit de la seva competència, fent estudis així mateix sobre temes d'animació cultural i comunitària (Diputació de Barcelona, *Memòria 1981*, 1982: 155).

Generalmente, las declaraciones relacionadas con el fenómeno teatral se restringen a los documentos dedicados al Institut del Teatre, cuyas memorias se publican independientemente a partir de los años noventa. Sin embargo, en el párrafo arriba citado se recogen algunas ideas claves de la política teatral de la Diputació: el carácter comunitario y festivo del arte teatral, la necesidad de profesionalizar el teatro mediante la creación de una base firme que se asiente en la enseñanza profesional de las artes escénicas, la responsabilidad para con la creación autóctona sin por ello marginar al resto y, finalmente, la creencia en que las instituciones públicas no sólo pueden ejercer una labor de producción sino también de asesoramiento.

En cuanto a los presupuestos de la Diputació de Barcelona, uno de los datos más destacables es que, pese a que su actuación directa en la ciudad de Barcelona sea la menor en comparación con las otras dos instituciones, el porcentaje del presupuesto general dedicado a cultura supera con creces al de la Generalitat y el Ajuntament. En la década de los años noventa, por ejemplo, la Diputació se destaca con el presupuesto más alto y más constante, con una media

del 6% de su presupuesto general dedicado a cultura.[236] Las grandes cantidades se dedican a proyectos como el Gran Teatre del Liceu, el Palau de la Música o el Teatre Lliure, las prioridades de la Diputació se dirigen hacia la Xarxa de Museus y la de Bibliotecas y el CERC, lo cual no está en contradicción con las premisas expresadas en los documentos de política cultural. En rasgos generales, los presupuestos de la Diputació se destacan por su rigurosidad y su constancia. A diferencia de las dos instituciones estudiadas previamente, no se permite que agentes externos tengan una influencia negativa sobre los mismos, y éstos experimentan un incremento constante a lo largo de los años. Ni los Juegos Olímpicos de 1992, ni la creación de la Ciutat del Teatre, como ejemplos de actos que han influido negativamente en los presupuestos teatrales del Ajuntament y la Generalitat, han representado descensos en los de la Diputació que han sido fieles a su incremento anual.

La Diputació se presenta, además, como la institución más accesible, ya que publica regularmente los presupuestos ordinarios y mantiene una voluntad de claridad y transparencia. Esta intención se hace explícita en un documento publicado en 1987, donde la Diputació expresa la necesidad de las instituciones públicas de ser juzgadas por los ciudadanos que las financian: "caldria reclamar que totes les institucions fòssin jutjades per la seva tasca concreta" (Diputació de Barcelona, 1987: 12).

[236] El presupuesto anual de cultura en esos años es de una media del 4% para el Ajuntament y de un 2% para la Generalitat. Ver *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona* años 1990-2000. Ver Tabla 32 (Apéndice II: 546).

Finalmente, pese a que la influencia de la Diputació en el panorama teatral de la ciudad es menor, en las páginas siguientes se analizará el posible impacto de sus tres órganos de gestión en el teatro barcelonés.

5.2 El Centre d'Estudis i Recursos Culturals

Uno de los aspectos más interesantes de la política teatral de la Diputació es su interés por establecer un centro de investigación y formación de política y gestión cultural, lo cual implica un acercamiento a la cultura como disciplina y la creencia en que las personas que a ella se dedican deben tener una formación específica. El CERC, creado en 1987, además de ofrecer un extenso archivo de política cultural, ejerce una labor de asesoramiento a los ayuntamientos basada en las investigaciones sobre necesidades teatrales que el mismo centro lleva a cabo, intentando averiguar cuáles son los equipamientos teatrales existentes, dónde se encuentran, qué tipo de personal especializado se tiene, y qué labor de formación y reciclaje se puede llevar a cabo.

El CERC ejerce una tarea de financiación directa a proyectos y asociaciones, algunas de las cuales están directamente relacionadas con el hecho teatral; organiza actividades específicas como lecturas poéticas; o toma parte en proyectos teatrales iniciados por las distintas localidades, entre los que se encuentran producciones teatrales de compañías profesionales. El CERC es además el encargado de la cesión de espacios públicos. Por ejemplo, en el campo teatral, el espacio Pati Manning en la ciudad de Barcelona se ha puesto a disposición del Ajuntament y de entidades privadas gracias al CERC, el cual

dispone de una línea de publicaciones sobre política cultural y se encarga de una publicación periódica, *Cercles*, dedicada al mismo campo de investigación.

El centro lleva a cabo una política de subvenciones relacionada con el campo teatral de la que se destaca la concertación con asociaciones teatrales, como es el caso del Teatre Lliure-Fundació Lliure, la programación estable de espectáculos de teatro, danza y música, la puesta en marcha de la revista *Música i Escena a l'Abast* y, finalmente, la creación del programa de radio *L'Apuntador* (desde 1992) dedicado a las artes escénicas.

Sin embargo, pese a que la labor del CERC ha tenido una influencia en la política cultural de la ciudad, formando a profesionales en el mundo de la gestión cultural y ha ofrecido su asesoramiento a entidades culturales, es difícil descifrar hasta qué punto su impacto es específicamente notable en el campo teatral, más que en el ámbito general ya señalado. Por el contrario, la gran apuesta de la Diputació en el campo teatral se realiza mediante la Oficina de Difusió Artística y la única escuela de arte dramático pública de la ciudad: el Institut del Teatre, órganos cuya tarea, resultados e impacto en el campo teatral se juzgarán en las páginas siguientes.

En definitiva, se puede adelantar que la influencia de la Diputació en el paisaje teatral barcelonés se limita a estos dos modos de actuación, ambos relativamente recientes. Sin embargo, el interés de la institución por el teatro se demostró ya en 1985 con la organización y el apoyo definitivo al Congrés

Internacional de Teatre, evento que no se ha repetido hasta la actualidad y que es una muestra del compromiso y la preocupación de la institución por el teatro.[237]

5.3 La Oficina de Difusió Artística

Creada a principios de 1996, la ODA nace como consecuencia de la reestructuración del Àrea de Cultura, y "amb la voluntat d'esdevenir un punt de referència bàsic d'infomació, formació i gestió dins de l'àmbit de la difusió artística" (*Memòria*, 1997: 296).

Sus principales objetivos en cuanto al teatro se pueden resumir en los puntos siguientes: prestar apoyo técnico y económico a la programación teatral de los ayuntamientos, crear y gestionar circuitos de difusión artística, ofrecer una serie de servicios (banco de recursos, asesoramiento técnico, elaboración de estudios de público, propuestas de formación) que faciliten las programaciones artísticas, establecer colaboraciones con festivales, favorecer la creación de nuevos públicos teatrales y, finalmente, prestar apoyo a compañías profesionales. Estos objetivos cubren la totalidad de los factores que intervienen en el fenómeno teatral lo cual demuestra un alto grado de concienciación a la hora de elaborar su programa. Dado su interés por el estudio y la investigación, la Diputación se revela como una institución capaz de reconocer las necesidades del sector teatral y proponer posibles soluciones. Posiblemente por esta razón, la ODA dedica la mayoría de sus esfuerzos a la difusión de espectáculos, teniendo en cuenta la

[237] Las ponencias del Congrés se pueden ver en Coca y Conesa (1989). Para más información sobre el mismo ver: Boix Angelats (1985: 22-24), El Público (1985: 25-26), Pérez de Olaguer (1985c: 27) y (1985e: 58-61), Capmany (1985: 3), Pérez Coterillo (1985a: 3) y Burguet i Ardiaca (1985: 49-57).

dura competencia que el sector sufre con otros medios como la televisión, el cine o las nuevas tecnologías.

En cuanto a las subvenciones se refiere, la ODA dedica casi la mitad de su presupuesto a las programaciones estables de los teatros de la provincia de Barcelona y, en el caso concreto de la ciudad, sus ayudas se dirigen al Teatre Lliure.[238] La ODA mantiene, además, el catálogo *Escenari*, el cual informa sobre la cartelera actual en los teatros de la provincia y contiene una base de datos sobre compañías, espectáculos y espacios teatrales que constituye una fuente esencial para el investigador. *Escenari* es un portal informativo para los centros de programación y ayuda a evitar las redundancias en la cartelera de la ciudad. Para las compañías teatrales, *Escenari* representa un lugar de encuentro donde es posible darse a conocer y promocionarse. En 1996, el catálogo hereda la labor llevada a cabo por la revista *Música i Escena a l'Abast,* publicada desde el año 1988, e integra el *Catàleg de Companyies i Centres de Producció de Catalunya* que, hasta el momento, producía el Institut del Teatre. El catálogo, que consiste en un censo de compañías y centros de producción, se amplía en 1998 con la introducción del *Catàleg d'Espectacles Infantils i Juvenils*, prueba de la importancia que la ODA da al teatro para jóvenes como fórmula de creación de nuevos públicos. Esta voluntad tiene su continuación en la subvención incondicional que la Oficina ofrece a la Xarxa d'Espectacles Infantils i Juvenils, creada en 1996.

[238] En 1996, las subvenciones dedicadas a la programación de los teatros públicos representan el 48% del presupuesto *Memòria* (1996: 201).

En el campo de las publicaciones, además de *Escenari*, la ODA es responsable de la revista *Escena* que se inicia en 1996 con una tirada de 15.000 ejemplares, y que continúa su publicación hasta la actualidad. Paralelamente, en el ámbito de la investigación la ODA ofrece a los estudiosos la creación y el mantenimiento del Banco de Información Cultural (BIC) un censo de equipamientos artísticos restringido, hasta el momento, a teatros, salas de exposiciones y centros culturales en la provincia de Barcelona.

Parte de la labor de la ODA se centra en atraer nuevos públicos al espectáculo teatral. Para ello se pone en marcha, en 1996, la campaña "Anem al Teatre" para escolares de entre 3 y 16 años, que mediante la campaña en las escuelas pretende promover el conocimiento del arte teatral e incitar a los niños y jóvenes a ir al teatro. La campaña nace de la necesidad de recuperar públicos teatrales debido a la gran pérdida sufrida desde la mitad de los años ochenta hasta finales de los años noventa.[239]

Por otro lado, la ODA ofrece un servicio innovador: el portal electrónico *Bulevart*, un servicio de apoyo a las compañías de teatro amateur, constituido por una cartelera y un catálogo de la actividad teatral amateur de la provincia. Con esta iniciativa, se revela su interés por conservar el espectáculo teatral como forma de expresión de la comunidad y se presenta una imagen del espectáculo teatral alejada del elitismo y la grandilocuencia que, en ocasiones, lo denota.

El apartado más influyente y al que se dedica mayores cantidades económicas es el apoyo que la ODA ofrece al circuito de espectáculos profesionales. Con este programa, la ODA asegura la gira de espectáculos por la

[239] Un análisis detallado de la evolución del público teatral se ofrecerá en el capítulo séptimo.

provincia de Barcelona y, no sólo libera a la capital de peso teatral, lo cual produce la entrada de nuevos espectáculos y la renovación de la programación, sino que además permite a las compañías asegurar la continuidad de sus producciones.

Al mismo tiempo, la ODA lleva a cabo una verdadera labor de equilibrio territorial en el ámbito teatral, ya que facilita la gira de espectáculos teatrales, no sólo aquellos que han conquistado el éxito teatral en la capital sino también los que "tenen dificultats per accedir al públic" (Diputació de Barcelona, 2003). Mediante el Circuit d'Espectacles Professionals la ODA hace las funciones de una empresa de contratación de espectáculos subvencionada con dinero público, cuyo doble objetivo se basa en conseguir que las poblaciones de la provincia, por pequeñas que sean, tengan oportunidad de exhibir espectáculos teatrales y, por otro lado, que las compañías que, generalmente, ven nacer y morir sus espectáculos en Barcelona, gocen de la posibilidad de seguir trabajando fuera de la capital. Además, la ODA presenta ciertas exigencias artísticas como son la variedad en el género de los espectáculos y la programación de teatro en catalán.[240] En cuanto a las compañías, la Oficina utiliza un sistema de solicitudes cuyo requisito esencial es que se trate de una compañía de teatro profesional con datos fiscales propios. Desde sus inicios, ha dedicado una media de más de 77 millones de ptas. anuales al Circuit lo cual convierte al proyecto en el centro de la política teatral de la Oficina.

Junto con el Circuit, la ODA crea un proyecto al que llama Gires de Promoció que, pese a gestarse en el mismo año que el Circuit, no se pone en

[240] La ODA exige que un 75% de las obras programadas sean en catalán y un 25% de los autores sean catalanes. Una de las clausulas advierte que no se ofrecerá apoyo económico a las coproducciones entre compañías y ayuntamientos (Diputació de Barcelona, 2003).

marcha hasta el año 1998 en espera de su consolidación. Para la Oficina es importante difundir "una serie d'espectacles d'alta qualitat i interés artístic, mancats de difusió", que no tienen la oportunidad de ser vistos debido al riesgo económico que pueden conllevar (Diputació de Barcelona, 2003). Las giras de promoción son un intento de exhibir el teatro de mediano y pequeño formato que ha triunfado en Barcelona, fuera de la capital catalana. Este hecho tiene un impacto positivo en la ciudad, que se convierte en centro creativo de un teatro que no se limita a las fronteras de la misma sino que goza de una existencia más optimista ofreciendo la continuidad a los proyectos. En consecuencia, las Gires de Promoció rompen con la concepción generalizada de que los espectáculos en gira son los pertenecientes al teatro comercial y, no sólo se han consolidado con los años, sino que han incrementado en número de espectáculos y en dotaciones económicas. En su año inicial, la ODA subvenciona a 22 espectáculos, mientras que en el año 2000 el número llega a ser de 304 con un coste de más de 45 millones de ptas.[241]

Cabe añadir que la ODA ha mantenido, en sus cuatro años de funcionamiento hasta el 2000, algunos convenios con entidades específicas como la Associació Marató de l'Espectacle o el Festival Grec, este último en colaboración con el Ajuntament de Barcelona para extender el Festival hacia el área metropolitana. La iniciativa Grec Metropolità es apoyada económicamente por la ODA con subvenciones a los ayuntamientos participantes y campañas publicitarias en el área metropolitana. La Oficina también trabaja en colaboración con la Generalitat en el Circuit d'Espectacles Professionals de Catalunya. La

[241] Ver tabla 20 (Apéndice II: 510).

Generalitat se adhirió al proyecto original de la Diputació para extenderlo más allá de la provincia de Barcelona, y para apoyar al resto de las Diputaciones en la puesta en funcionamiento de estructuras parecidas.

Finalmente, cabe señalar que la ODA ha colaborado en eventos como las Jornades de Reflexió (1998), organizadas por la AADPC y ha ayudado a la organización del International European Theatre Meeting (2000) que tuvo lugar en Barcelona. Ese mismo año, la Oficina firmó por primera vez acuerdos y convenios con entes representativos del teatro privado y público de la ciudad para cuestiones de asesoramiento y difusión.[242]

Como se ha podido comprobar hasta aquí, la labor de la Oficina no hace más que testimoniar el interés de la Diputació por todos los sectores de la política teatral. En este sentido, la Diputació, que es la institución con menos medios económicos, parece ser capaz de cubrir no sólo los aspectos esenciales de la producción teatral sino también aquellos ámbitos que la Generalitat y el Ajuntament han olvidado: el apoyo a la investigación, el asesoramiento, los festivales, el teatro infantil y juvenil, el teatro en las escuelas y, finalmente, el teatro amateur.

[242] Se firmaron acuerdos con el TNC, para las giras provinciales, con el Teatre Lliure y con empresas de teatro privado como Focus, Anexa y Bitò Produccions.

5.4 Los proyectos teatrales de la Diputació de Barcelona

El Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona es, hasta la actualidad, la única escuela pública dedicada a las artes escénicas en Cataluña.[243] En cierto modo, la historia del Institut del Teatre es un reflejo de la historia teatral de la ciudad, situada en la encrucijada de las disputas entre instituciones y bajo la influencia de hechos históricos y sociales muchas veces ajenos al arte teatral. Como apunta José Agulló:

> La institución se ha visto convulsionada por las frecuentes intromisiones del poder, que siempre ha temido al arte escénico. [...] Su historia no es ajena a los acontecimientos que han sacudido los últimos cincuenta años, sino que se vio afectada por ellos con ceses gubernativos, depuraciones de profesores y una utilización descarada como instrumento de propaganda del régimen (Agulló, 1988: 64).

En los últimos veinte años del siglo, el Institut del Teatre ha experimentado reformas que han sido el reflejo de cambios sociales, entre ellas la conversión de los títulos académicos en títulos universitarios, un paso adelante en la profesionalización de las artes escénicas que se reclamó en los años 70.

Es un hecho indudable que el Institut del Teatre realiza una labor esencial dentro del panorama teatral de la ciudad ya que es la cantera de las nuevas generaciones teatrales y un punto de encuentro y reciclaje para los profesionales de las artes escénicas. Sin embargo, como ya se ha advertido, el Institut no se ha mantenido ajeno a la influencia de aspectos no teatrales que han dañado su reputación y han socavado su desarrollo. A lo largo de su historia, el Institut se ha

[243] Para una breve trayectoria del centro ver Melendres (1991c).

visto envuelto en las disputas sobre la identidad cultural y lingüística de Cataluña convirtiéndose, en ocasiones, en un símbolo de identidad catalana - en los años de Enric Prat de la Riba - o en un símbolo de la españolidad de Cataluña, bajo la dictadura franquista. El organismo ha pasado de las manos municipales a la Generalitat y, definitivamente, a las de la Diputació en 1939.

Con la democracia toma el cargo de director Hermann Bonnín, quien realiza un trabajo de reestructuración que ha servido de base para su evolución en los años democráticos. A las disciplinas de declamación y escenografía, Bonnín añade las de mimo y pantomima, danza contemporánea, títeres y marionetas, lenguajes audiovisuales y ciencias teatrales. Formado como actor y director en el teatro independiente, Bonnín promueve el teatro experimental y la entrada de autores hasta entonces prohibidos por el régimen, iniciando una recuperación del tiempo perdido con relación al teatro europeo. Desde los años 70, el Institut no ha hecho sino evolucionar en su labor creativa, pese a que su historia democrática también haya sido marcada por alguna que otra polémica. Como ejemplo, se puede mencionar el cese de Hermann Bonnín como director del centro, cuyo relevo toma Josep Montanyés en 1981 y, finalmente, Jordi Coca en el año 1988.[244]

La etapa democrática está marcada por la inserción del Institut en el sistema educativo oficial, así como por cambios continuados en la dirección del centro, los cuales no siempre suceden en armonía. Para Agulló, la historia del centro "no ha sido un camino de rosas" y "ni siquiera en 1980 con la democracia estrenada, consiguió el Institut nombrar un director sin conflictos exteriores" (1988:

[244] Boadella insinúa que Bonnín fue cesado del cargo por la intervención del entonces presidente de la Generalitat, Josep Tarradellas (2001: 319).

64-65). En la memoria del año 1980, la Diputació asegura que la gestión del centro se encuentra en "línea directa amb la Diputació", lo cual evidencia el vínculo que existe entre institución e Institut, siendo la primera la fuente de financiación esencial del centro que, según sus presupuestos, se encuentra en déficit permanente y no podría sostenerse en solitario sin producirse su privatización (Diputació de Barcelona, 1981: 325bis).[245]

En 1986, el centro se adscribe a la UAB, que ya contaba con un importante centro de investigación de las artes escénicas y un aula de teatro, pero la oferta de estudios de doctorado no se realizará hasta el año 1999 mediante la colaboración con el departamento de Filología Catalana de la Universidad Autónoma de Barcelona.[246]

Para entender la influencia del Institut en el teatro de la ciudad se deben tener en cuenta sus áreas de actuación y comprobar que en ellas se encuentran cubiertos todos los aspectos que conforman al fenómeno teatral.[247] Desde sus inicios, el Institut ha presentado una estructura interna dividida en las siguientes áreas: docencia, investigación y documentación, difusión, publicaciones, centros de producción, colaboraciones institucionales y premios.

En el ámbito de la docencia, el Institut ha luchado desde los años ochenta por conseguir la oficialidad de los títulos que otorgaba, y por insertarse dentro del sistema educativo oficial del Estado y de la comunidad autónoma. Esto implica la

[245] Para los presupuestos del Institut ver la tabla 21 (Apéndice II: 513).
[246] Estos cursos constituyen una verdadera innovación dentro del sistema educativo y de la enseñanza de las artes escénicas, ya que hasta ese momento la única posibilidad de llevar a cabo estudios superiores en el campo del teatro se limitaba a la asignatura de Artes Escénicas impartida por Ricard Salvat en la facultad de Historia del Arte de la UdB. En el ámbito de las licenciaturas las opciones tampoco existían. El sistema educativo en Cataluña no ha tenido en cuenta la enseñanza de estas disciplinas a nivel teórico.
[247] Según Melendres, el 75% de los profesionales del teatro catalán provienen del Institut (1991c: 23).

adopción e implementación de las regulaciones oficiales del Departament de Ensenyament de la Generalitat en lo que se refiere al catalán como lengua de enseñanza. La inserción del Instituto en el sistema educativo oficial no ha sido un proceso sencillo, de hecho éste nunca se planteó como objetivo cuando la Generalitat de Catalunya estaba a cargo del centro, lo cual demuestra la falta de interés por llevar a cabo un proceso de "oficialización" de la enseñanza teatral. Este hecho puede ponerse en relación con la poca atención que el sistema educativo catalán, como del resto del Estado español, ha prestado a las artes escénicas como parte del sistema educativo oficial pese a sus reconocidos valores pedagógicos y refleja un acercamiento poco serio hacia el teatro, en general, el cual se ha visto más como un entretenimiento que como un arte.

La conversión en centro de enseñanza superior ha sido, indudablemente, beneficiosa ya que, de este modo, el centro participa en el programa Erasmus del que se benefician tanto los estudiantes como el centro en sí, manteniendo un diálogo constante con sus homólogos europeos.[248] Por otro lado, además de contar con un profesorado fijo, el centro se favorece de las colaboraciones de profesionales locales o extranjeros.[249] Como parte del sistema educativo, el Institut también colabora con el resto de las universidades de la ciudad mediante el sistema de créditos de libre elección, según el cual los alumnos de cualquier facultad pueden atender módulos de carácter teórico.

En cuanto a las materias específicas del área de arte dramático, el Institut ha creado una estructura dividida en tres especialidades: interpretación, con

[248] Ricard Salvat asegura que la conversión en estudios universitarios ha convertido al profesorado en licenciado "per art de màgia" (en Riera, 1993: 49).
[249] El Teatro Fronterizo, Zotal, Els Joglars o Comediants imparten talleres regularmente.

opciones de teatro de texto, teatro de gesto y teatro musical; dirección escénica y dramaturgia, con opciones de dirección escénica y dramaturgia; y escenografía. Como se puede comprobar los estudios son muy especializados y cubren todos los aspectos del fenómeno teatral. El único apartado al que no se dedica atención es la escritura dramática que todavía no ha encontrado su lugar dentro del sistema educativo catalán.[250]

Uno de los grandes avances en el campo de la docencia ha sido la instauración de cursos de postgrado en el estudio de las artes teatrales y la inserción en el programa oficial de doctorados mediante la colaboración con la UAB. Sin embargo, esta colaboración está restringida a la licenciatura de Filología Catalana, lo cual limita enormemente el campo de investigación. No existe razón por la cual este programa no pueda llevarse a cabo con el resto de las licenciaturas de humanidades (Historia del Arte, otras Filologías, etc.) o incluso, ciencias sociales (Sociología o Ciencias Políticas), lo cual ampliaría el espectro de acercamientos al fenómeno teatral. La Diputació no declara las razones por las que este programa no se ha llevado a cabo, como tampoco presenta, hasta la actualidad, planes para ampliarlo.

Como ente perteneciente al ámbito educativo catalán, el Institut del Teatre ha seguido la política lingüística impuesta por la Generalitat de Catalunya a los centros educativos, cuyos cánones han sido descritos en los capítulos segundo y tercero y, en consecuencia, el Institut tiene muy claro el papel que el centro debe desarrollar en el campo de la recuperación y normalización de la lengua catalana y,

[250] Esta especialidad sí que tiene su espacio en las escuelas privadas cuyo ejemplo más productivo son los talleres de escritura dramática de la Sala Beckett.

para ello, no sólo utiliza el catalán como vehículo para la enseñanza sino que lleva a cabo una serie de actuaciones que tienen como objetivo promover el catalán como lengua teatral. Ejemplos de esto son los premios anteriormente señalados o la publicación de traducciones o textos originales en lengua catalana.

Ya en la memoria del año 1983 se describía la labor que la Diputació encargaba al centro como la de "millorar les condicions tècniques i humanes per a la formació i capacitació de professionals a l'entorn de les arts i tècniques de l'expressió dramàtica" pero, sobre todo, dentro de "l'àmbit català" (1984: 173). A partir del año 1987, uno de los objetivos que el centro se propone consiste en "la promoció de la cultura teatral catalana, facilitant la representació i edició de textos d'autors nous, com també la reedició i representació renovada, en llengua catalana, d'autors ja consagrats" (*Memòria*, 1988: 365). En este sentido, se puede afirmar que la Diputació considera que una de las funciones que el Institut debe llevar a cabo es la de promocionar el teatro catalán y participar en el mantenimiento de la cultura catalana en catalán, lo cual tiene como consecuencia clara la marginación de la cultura producida en Cataluña en lengua castellana, actitud paralela a la demostrada por la Generalitat.

Este hecho presenta, a primera vista, dos cuestiones obvias, ambas relacionadas con la limitación del fenómeno artístico a un territorio limitado y pequeño. En primer lugar, el centro no puede beneficiarse de la entrada de alumnos del resto del Estado o de otros países europeos, a los que se les demanda un conocimiento de la lengua catalana. Esto constituye, como en el caso de las universidades catalanas, una barrera para los estudiantes extranjeros y del resto del Estado español, cuya participación podría ser beneficiosa para el centro.

Por otro lado, la difusión de los proyectos del Institut puede sufrir las limitaciones que conlleva utilizar una lengua minoritaria y disminuir las colaboraciones con otros centros o con otros profesionales de la enseñanza. Uno de los aspectos que el nuevo director del área de teatro, Raimon Ávila, percibe como problemático es la actitud ensimismada del centro y la inactividad que éste ha demostrado en el campo de las colaboraciones (Apéndice I: 449-450). En este sentido, se debe señalar que pocas han sido las relaciones entre el Institut y el resto de los centros del estado español dedicados a la enseñanza teatral, y nula la colaboración con las escuelas del sector privado con el que se mantiene una relación de competencia poco saludable que no beneficia al sector teatral. Sin embargo, el alto grado de catalanización que presenta el centro se valora negativamente desde un sector de la crítica, aquélla que no comparte la ideología catalanista, y que la ve como una limitación para el desarrollo del fenómeno teatral:

> Títols a banda, s'ha de dir que l'Institut del Teatre és, a hores d'ara, l'escola d'art dramàtic amb més prestigi de l'estat espanyol, tot i que les seves classes es fan normalment en català (de la Torre, 1998: 125).

El uso exclusivo de la lengua catalana como lengua para la actuación y el hecho de que la mayor parte del sistema docente pertenezca al teatro profesional puede generar dudas sobre el supuesto aperturismo de la escuela y su capacidad de producir actores polivalentes, teniendo en cuenta que un gran número de ellos no cruza las fronteras de Cataluña. En los últimos años, específicamente desde el año 1993, el Institut ha testimoniado el creciente interés por el arte dramático provocado, entre otros factores, por el incremento de oportunidades laborales creadas por la televisión. Las telenovelas producidas por la televisión pública

catalana han iniciado un cierto estilo de actuación que Lluís Pasqual entiende como "una naturalidad no de serie" y que se ha trasladado a los escenarios barceloneses (en Sotorra, 1998a: 8).

En cuanto al ámbito de la investigación, el Institut se ha esforzado, desde mediados de los años ochenta, por crear un fondo documental extenso que ofreciera la oportunidad a los investigadores de acercarse al teatro catalán y al de otras nacionalidades. En 1983, se crea el Centre d'Investigació Documentació i Difusió (CIDD), que mantiene un fondo documental, realiza labores de catalogación y prepara exposiciones sobre temas relacionados con el arte dramático. Juntamente con la ODA, el CIDD ayuda a mantener el *Catàleg de Companyies i Centres de Producció de Catalunya*. Además, colabora con el INAEM en la *Guía de las Artes Escénicas de España*, y elabora un resumen anual de la temporada teatral de Cataluña que, pese a haber sido informatizado, no se puede acceder desde el exterior del centro.

Adicionalmente, el Institut mantiene contacto con sus homólogos europeos, ofrece becas de colaboración para el alumnado y participa regularmente en la donación de material para exposiciones organizadas por el mismo Institut u otras instituciones. Cabe señalar que el centro se ha beneficiado de un nuevo archivo y biblioteca con su traslado al edificio de Montjuïc, sin embargo el espacio físico dedicado a la investigación continúa siendo insuficiente.

En cuanto al apartado de difusión, el Institut colabora estrechamente con la ODA en la elaboración del catálogo *Escenari* y en la coordinación de exposiciones dedicadas a las artes escénicas. En este sentido, las limitaciones espaciales del antiguo edificio situado en el centro de la ciudad no facilitaron durante años este

aspecto del trabajo del Institut, problema que se ha solventado parcialmente con el traslado a las nuevas instalaciones.[251]

Uno de los ámbitos que se destaca de la labor del Institut dentro del sector teatral es su clara voluntad por la publicación de textos dramáticos y textos dedicados a la investigación teatral. Con el apoyo de la Diputació, el Institut se ha convertido en una de las editoriales más importantes para la difusión del teatro catalán en catalán. El Institut lleva a cabo la publicación regular de textos teatrales de nuevos autores y de clásicos del teatro catalán, juntamente con traducciones al catalán de textos universales. Con ello, colabora indudablemente en la labor de normalización lingüística en un sector tan arriesgado como es el de la edición de textos teatrales, que experimenta numerosas pérdidas económicas.[252] Con la publicación de textos teatrales en catalán, la Diputació está contribuyendo a la marginación del texto teatral en castellano producido en Cataluña, y se perpetúa así una concepción exclusivista del teatro catalán. Paralelamente a los textos teatrales, el Institut publica trabajos dedicados a la investigación teatral, a la teoría del teatro, actas de congresos, cubriendo así un espacio al que el mundo editorial no dedica demasiada atención.

Por otro lado, el aspecto que más ha contribuido a la normalización del teatro en catalán y a la publicación de nuevos autores teatrales, campo en el que la Diputació lidera sobre el resto de las instituciones públicas, es el referido a los premios otorgados a diferentes categorías teatrales. Además de colaborar con la Generalitat en la organización de los Premis Nacionals de Teatre i Dansa, el

[251] Las memorias del Institut son un testimonio de las quejas del centro por los problemas de espacio anteriores al traslado al nuevo edificio.
[252] Cabe tener en cuenta que el Institut tiene en sus manos a un público lector amplio: el alumnado.

Institut celebra anualmente la repartición de los siguientes premios: el Premi Ignasi Iglesias de textos teatrales en catalán, el Premi Josep Maria de Sagarra de traducciones de textos teatrales al catalán, el Premi Adrià Gual a montajes teatrales en lengua catalana y el Premi Maria Vila a la interpretación teatral, juntamente con otros premios dedicados a la danza y al teatro de títeres.[253] En el año 1981, la Diputació considera necesario aumentar la dotación económica de los premios para que éstos sean más atractivos a los participantes, al mismo tiempo que declara en sus bases que su objetivo es contribuir a la "normalització del nostre teatre" (Diputació de Barcelona, 1981: 1).[254] Por ello, los premios son dirigidos exclusivamente a textos teatrales en lengua catalana, lo cual contribuye a la marginación del teatro en lengua castellana escrito en Cataluña.

El Institut tiene a su cargo la gestión de dos espacios teatrales, cuya programación se divide entre la presentación del trabajo realizado por el alumnado del centro, las producciones profesionales y los festivales. Los dos espacios de exhibición se abrieron en 1986 debido a la necesidad, ya expresada en la memoria del año 1980, de "contactar al públic amb les iniciatives teatrals dels postgraduats, dels grups de recerca i dels especialistes de les arts menors de l'espectacle" (1981: 325bis).

En 1981, con el traslado al edificio situado en el Carrer Sant Pere més Baix, el Institut se provee de dos salas teatrales propiamente equipadas: el Teatre Adrià Gual, de más de 280 localidades construido en homenaje al que fue director del

[253] El premio Josep Maria de Sagarra había sido a partir de los 60 el único dedicado al teatro en catalán. En opinión de Xavier Fàbregas es un premio "que se inscribe dentro de una planificación cultural de un sector de la burguesía catalana para llevar a término un plan de resistencia lingüística" (1984b: 32-33).
[254] Ver Diputació de Barcelona (1981).

centro, y La Cuina, un espacio más pequeño (140 localidades) que, como su propio nombre indica, está dedicado a la experimentación y al teatro de pequeño formato. Debido al traslado del centro a la Plaça de les Arts el Institut abandona estos espacios teatrales y estrena, en el 2000, dos nuevas salas que emulan las características del Adrià Gual y La Cuina. El Teatre Estudi es una sala de pequeño formato creada con la intención de presentar espectáculos más íntimos y experimentales, y el Teatre Ovidi Montllor, un espacio compartido con el Mercat de les Flors que participa en la programación regular del centro municipal.

Los teatros del Institut dividen su programación entre los talleres, que se llevan a cabo anualmente no sólo a lo largo de la temporada teatral sino también durante el verano, y la programación de espectáculos producidos por compañías profesionales ajenas al centro. Éstas últimas suponen un importante ingreso económico para el centro además de contribuir a la normalización de las dos salas y su apertura a todos los públicos. De hecho, la entrada de espectáculos profesionales en los teatros del Institut supone un incremento notable de público a partir de 1994, lo cual obligó a plantear la apertura de estos teatros a compañías de teatro profesional como parte de su programación regular. En cuanto a la programación de las salas, la Diputació hace hincapié en el hecho que éstas deben dar preferencia a "aquells gèneres i grups que difícilment tenen accés a les altres sales professionals o comercials de la ciutat", lo cual supone una voluntad por acoger al autor contemporáneo y a grupos teatrales experimentales o más minoritarios (*Memòria*, 1989: 515).

Los teatros se han mantenido extremadamente activos a lo largo de los años que abarca el presente estudio, pero es a partir del año 1994, en el que las

compañías profesionales se integran a la programación, cuando éstos experimentan una mayor actividad. En la década de los noventa, el Adrià Gual ha mantenido una media de 24 producciones anuales y de 13.880 espectadores, mientras que La Cuina ha presentado una media de 138 espectáculos y de 5.079 espectadores, datos que se sitúan, en cuanto a público, al mismo nivel que las salas alternativas, con las que comparten criterios de programación.[255] Predomina el teatro de pequeño formato y de autores contemporáneos catalanes. Estas dos salas también forman parte del circuito de festivales de teatro, música y danza de la ciudad de Barcelona. También se debe destacar su participación en el Festival d'Estiu Grec, la Marató de l'Espectacle, el STI y el Festival Internacional de Titelles organizado en colaboración con el Departament de Cultura de la Generalitat.

Finalmente, el Institut lleva a cabo una importante labor de colaboración con distintas entidades, tanto públicas como privadas, con la intención de promover no sólo la enseñanza teatral sino el teatro en sí. Estas colaboraciones se realizan con entidades culturales (Fundació La Caixa), compañías teatrales (La Fura dels Baus, Teatre Lliure, Comediants), ayuntamientos (Ajuntament de Barcelona y Patronat Municipal de Sitges, entre otros), medios de comunicación (TV3, COM Ràdio), centros de enseñanza (UdB, UAB, Col.legi d'Arquitectes), y consisten principalmente en la organización de exposiciones o actos conmemorativos, coproducción de espectáculos, colaboración en los cursos de verano y colaboración en festivales.

[255] Datos extraídos de las memorias de la Diputació de Barcelona (1990-2000) y del *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona* (1990-2000).

En cuanto a los festivales, el Institut colabora con los más importantes de la provincia: el Festival d'Estiu Grec y el STI. En el primero, además de hospedar algunos montajes de la programación oficial, el Institut es el responsable del ciclo Teatre a la Universitat, en el que, durante una semana, cinco grupos teatrales universitarios tienen la oportunidad de presentar su trabajo en condiciones semiprofesionales. Este programa recupera la tradición, hasta cierto punto perdida, de los grupos universitarios los cuales fueron origen de un gran número de compañías del teatro catalán y del resto del Estado español.

En su colaboración con el STI, el Institut tiene la oportunidad de llevar a cabo cursos de verano en el marco del festival, que están abiertos a profesionales y no profesionales del sector teatral y resultan parte de la labor pedagógica del centro.

La larga lista de colaboraciones que el Institut hace realidad anualmente hace imposible su mención en el presente estudio, sin embargo es importante destacar que en ella se cubren sectores muy diversos algunos de los cuales no se encuentran tradicionalmente relacionados con el teatro. Me refiero al caso de la organización de talleres de teatro en ayuntamientos fuera de la ciudad de Barcelona, convenios con la Fundació la Caixa para otorgar becas a estudiantes del Institut, la colaboración con el Col.legi d'Arquitectes para llevar a cabo exposiciones, el convenio con el Museu Marítim en relación con becas de investigación, entre otros muchos ejemplos. En este sentido, el Instituto cubre, tanto en la ciudad de Barcelona como fuera de ella, una labor muy importante de dinamización del sector teatral y su inserción en la vida cotidiana.

En cuanto al aspecto presupuestario se refiere, hay que declarar que el Institut, pese a que es un órgano jurídico autónomo, depende totalmente de las subvenciones de la Diputació de Barcelona. El centro supone la inversión teatral más grande de la institución, la cual recibe la ayuda de la Fundació La Caixa para temas relacionados con becas de estudios, y del Departament de Cultura de la Generalitat para el Conservatorio de Danza. Sin embargo, el grueso del presupuesto se encuentra a cargo de la Diputació, la cual ha mantenido un ritmo de crecimiento constante a través de los años.

Los presupuestos del Institut se caracterizan por seguir una línea de incremento constante que alcanza su máxima en los años de inversión para la nueva sede y destacan por su impecable regularidad, la cual no se ve afectada, en ningún momento, por factores externos.[256]

Finalmente, cabe señalar que el Institut responde claramente a una demanda, por parte del sector teatral, de mantener una escuela pública de formación de actores reflejada en el creciente interés de los cientos de aspirantes que cada año se presentan a sus pruebas de acceso. El número de alumnos que asisten al centro se ha mantenido regular a lo largo de los años e incluso presenta un ligero aumento desde 1995, que se debe relacionar, como afirma su actual director, con el fenómeno de programas televisivos como Operación Triunfo o La Academia (Apéndice I: 60).[257]

El Institut ha iniciado con el nuevo siglo, y en una nueva sede, una etapa en la que deberá plantearse cómo afrontar los problemas que afectan al fenómeno

[256] Síntoma que sí presentaban la Generalitat y el Ajuntament en los presupuestos dedicados a sus centros de producción. Para los presupuestos completos del Institut ver Tabla 21 (Apéndice II: 513).
[257] Ver Raimon Ávila (Apéndice I: 455). Ver también Tabla 21 (Apéndice II: 513).

teatral en el que se percibe, como asegura Ávila, una crisis de creatividad (Apéndice I: 454-455).

Este apartado ha pretendido demostrar la influencia que la Diputació, mediante sus modos de actuación, ejerce sobre el panorama teatral de la ciudad que aquí nos ocupa. En este sentido, su órgano de intervención más directo es el Institut del Teatre. Por un lado, el Institut es el único centro de formación público dedicado a las artes escénicas con lo cual se convierte en un suministrador esencial de profesionales para los teatros de la ciudad y ejerce una influencia clara en los modos de concebir el teatro como expresión artística. Por otro, el Institut juega su parte en la programación de sus dos espacios, los cuales aumentarán su proyección en el futuro inmediato gracias a su inclusión en el proyecto Ciutat del Teatre.

CAPÍTULO SEXTO: LOS ESPACIOS TEATRALES

Los espacios teatrales de una ciudad están directamente relacionados con la salud teatral de la misma, ya que "uno de los síntomas más fehacientes de la siempre mentada crisis teatral es el cierre paulatino de los edificios teatrales, o su cambio de uso" (Editorial *El Público*, 1984: 2). Además, según José Monleón, "todos aceptamos que la supervivencia de un negocio depende del juego de la oferta y la demanda" confirmando la idea de que el teatro, como todo negocio, sufre los altibajos del mercado y se encuentra, en cierto modo, a merced de su demanda (en Primer Acto, 1988b: 7).

La relación entre espacio teatral y resultado artístico es otro de los puntos que va a tratar el presente capítulo. Se parte de la creencia de que, como afirma Vázquez de Castro, "cierto tipo de escenario puede impulsar la creación hacia una determinada opción estética e ideológica" (en Primer Acto, 1988b: 14).[258] Por lo tanto, los teatros de una ciudad condicionan los resultados teatrales de la misma, con lo cual la defensa de un espacio teatral particular tiene consecuencias artísticas. Por ejemplo, cuando Peter Brook trae a Barcelona su producción de *Carmen*, en 1984, pone de manifiesto la necesidad de obtener un espacio escénico adecuado a las características del montaje (en Ajuntament de Barcelona. Àrea de Cultura, 1993: 85). Así como, en el caso contrario, un espacio teatral determinado, con unas características espaciales específicas, puede generar creaciones teatrales en concordancia con el mismo. Como asegura Anne

[258] Idea apoyada por Navarro (1999). Vilches de Frutos llega a afirmar que "la puesta en escena de una obra en una sala no adecuada puede suponer el fracaso" (1992: 209).

Ubersfeld, "el teatro es espacio" y, por lo tanto, "el lugar teatral no es indiferente; [...] la forma del lugar teatral implica un sistema de signos (una cierta relación de los signos con la mirada del público)" (1997: 61 y 65). Así, el escenario a la italiana del Teatre Poliorama de Barcelona es más propenso a generar la producción de clásicos naturalistas que producciones que conlleven el tener que desmontar la platea, hecho que se facilita, por ejemplo, en el espacio polivalente del Teatre Lliure y en la mayoría de las salas alternativas.

Por otra parte, el estudio de los espacios teatrales de una ciudad también nos revela aspectos sociológicos de la misma e, incluso, relaciones de poder. Según José Monleón, "si siguiéramos la historia de las arquitecturas teatrales podríamos igualmente ir desvelando la estructura social de cada época y lugar" (2002: 69).

Para describir la situación de los espacios teatrales en Barcelona será necesario tener en cuenta todos estos aspectos ya que, entre 1980 y el año 2000, éstos han experimentado un determinado desarrollo que está claramente relacionado con la actuación de las instituciones.

6.1 Los teatros públicos de Barcelona

A finales de la década de los ochenta, Barcelona cuenta con un total de quince teatros, de los cuales siete son de titularidad pública: el Teatre Romea y el Poliorama, los dos teatros del Institut del Teatre, las dos salas del Mercat de les Flors y el Teatre Grec.[259] A este respecto, Adolfo Marsillach opina que la recuperación de espacios teatrales es uno de los factores más positivos de la

[259] Número que varía a lo largo de la década de los ochenta.

política teatral de la administración, aunque también ha provocado la omnipresencia del teatro público en la ciudad (1985: 30).[260] Pérez de Olaguer asegura, además, que las instituciones públicas, y en concreto la Generalitat, han ejercido en los años ochenta una política de ocupación de salas más allá de las que ya de por sí gestionaban (1984a: 24). Los espectáculos producidos por el CDGC se representaban también en los teatros subvencionados por la Generalitat: Villarroel, Condal, Regina o Lliure, los cuales, añadidos a los otros siete provocan que la mayoría de los escenarios de la ciudad estén ocupados por producciones de titularidad pública (1984a: 24). En este contexto se sitúan también las afirmaciones de Lluís Bonet, quien asegura, en el caso general del Estado español, que "theatre spaces in Spain have gradually shifted to the hands of public institutions" (1998: 574).

En el caso específico de la Generalitat se refleja una sutil muestra de poder sobre las salas teatrales que subvenciona regularmente, actitud que no se percibe en el Ajuntament o la Diputació hasta entrada la década de los noventa.[261] En el caso del Ajuntament, las producciones subvencionadas toman, a partir de los años noventa, espacios municipales que no son estrictamente teatrales: el CCCB y el CCCCC, el Convent de San Agustí y la Fundació Miró; y una ocupación de espacios más extensa se produce con la celebración anual del Festival Grec. Por su parte, la Diputació utiliza con regularidad, a partir de los años noventa, el Pati Manning para exhibir sus producciones teatrales.

[260] Para Lluís Bonet una de las circunstancias que marca la situación actual de los espacios teatrales en España es "the creation of theatre spaces or the recovery and rehabilitation of existing spaces on the part of public institutions in the eighties" (1998: 573).
[261] Las salas subvencionadas con regularidad son: el Regina, el Condal, el Villarroel y el Victòria.

En este sentido, las instituciones públicas no sólo poseen teatros de gestión propia sino que también ponen en práctica una política de ocupación de espacios que es irrealizable por parte de la empresa privada. Con este comportamiento, que se da sobre todo en la década de los ochenta, la administración pública se consolida como el mayor empresario teatral de Barcelona, y tiene así la posibilidad de influir, en gran medida, en el gusto teatral de la ciudad. En segundo lugar, la prepotencia de las instituciones, el asentamiento del teatro público y su situación de comodidad provocan, en la década de los noventa, la creación de los dos grandes centros de producción institucionales que son el TNC y la Ciutat del Teatre.

Otro de los resultados inmediatos de la política teatral de las instituciones por cuanto a los edificios teatrales se refiere es la clara preferencia por la subvención a la infraestructura teatral propia, marginando hasta cierto punto a los espacios teatrales restantes, que tienen menos posibilidades de obtener ayudas para la renovación de sus infraestructuras. La Generalitat, por ejemplo, invierte un total de 99 millones de ptas. en la renovación del Teatre Poliorama, presupuesto al cual se debe sumar el alquiler anual del teatro que se sitúa alrededor de los 30 millones en la década de los ochenta, así como el alquiler del Teatre Romea pasa de 42 millones de ptas. en 1981 a 65 en 1989.[262] Al lado de estas cifras multimillonarias se encuentran las ayudas que la Generalitat dedica a las salas anteriormente mencionadas cantidades que van del medio millón a los 6 millones de ptas.. Esta línea de comportamiento se repite en la política teatral del

[262] Cantidades que se van a incrementar en la década de los noventa. Datos extraídos de las memorias del Departament de Cultura de la Generalitat, años 1980-2000. Ver Tabla 3 (Apéndice II: 470).

Ajuntament que tiende a dedicar cantidades espléndidas a las infraestructuras propias con la diferencia, y, por tanto, la ventaja, de no tener que realizar el pago de alquileres. La Diputació sigue una estrategia similar invirtiendo, a finales de la década de los noventa, grandes cantidades económicas en la creación del nuevo Institut del Teatre y sus dos espacios teatrales.

La tendencia a la financiación de infraestructuras propias tiene como consecuencia el desequilibrio en la calidad y los recursos de los espacios teatrales. La pobreza de medios de las salas alternativas, por ejemplo, provoca que no se puedan representar en ellas las producciones espectaculares que un espacio como el TNC puede producir.[263] Esta inestabilidad se ejemplificó en el cierre temporal de los teatros Regina y Cúpula Venus en el año 1984, ya que el retraso en las subvenciones del gobierno autonómico se tradujo en "la imposibilidad de pagar [...] las nóminas del personal que trabaja" (Pérez de Olaguer, 1984b: 32). Según Pérez de Olaguer, la pésima política de subvenciones dirigida a las salas "tiene parte de responsabilidad de la desaparición en Barcelona, de la empresa privada. [...] Porque la actual oferta de teatro no directamente producido por las instituciones es casi inexistente y de escaso interés" (1984b: 32).[264] Por su parte, la política teatral del Ajuntament, pese a mostrar una tendencia similar a la

[263] Para la descripción detallada de las salas del TNC ir a www.tnc.es. Para Hormigón, esta situación también tiene un efecto en el público que no se siente atraído por salas que no presentan infraestructuras adecuadas (1995: 20).

[264] Estas acusaciones hacia las instituciones por parte de las salas alternativas se repite en la década de los noventa. Ver entrevista a Eli Ribó (Apéndice I: 412).

financiación de infraestructuras propias, sí que ofrece ayudas a las salas alternativas mediante un convenio regular de dotaciones para infraestructura.[265]

Otro de los problemas causados por el desorden en las subvenciones es la tendencia, tanto por parte del Ajuntament como de la Generalitat, a dedicar sus ayudas a teatros de índole comercial como el Condal o el Victòria. Este hecho ha sido criticado por la profesión teatral, que considera que el dinero público no debería utilizarse para subvencionar al teatro entendido como negocio.[266]

La tendencia a la ocupación de espacios por parte de las instituciones se agudiza en la década de los noventa con la aparición de los grandes proyectos teatrales que lleva a cabo la administración, aumentando con ellos el número de espacios de exhibición públicos.[267] Las cantidades económicas dedicadas, tanto a la creación como al mantenimiento de estos nuevos espacios teatrales, se sitúan en los miles de millones de ptas., teniendo un claro efecto en los presupuestos cuyos fondos se concentran todavía más en los proyectos propios. Estos proyectos responden, según las instituciones, a la necesidad de recuperar espacios teatrales para la ciudad. Sin embargo, lo que en los años ochenta fue un intento de recuperar espacios teatrales se ha convertido, en los noventa, en una operación de prestigio electoralista.

Desde las páginas de *El Público* ya se advierte el riesgo de que al "dotar a una ciudad de un espacio teatral que no posee, siempre está al acecho la tentación megalómana y monumentalista", situación que se ha hecho realidad en

[265] Las salas subvencionadas por el Ajuntament son el Victòria, el Condal, Malic, Artenbrut, Goya, Regina, Lliure, La Casona, Beckett, Villarroel, Teatreneu, Tantarantana y Versus. Para datos más concretos ver Tabla 17 (Apéndice II: 502).
[266] Para críticas en esta dirección ver Ragué (1996).
[267] Este hecho se puede relacionar con el gusto por los grandes espectáculos teatrales al cual se hace referencia en el capítulo séptimo y décimo.

el caso barcelonés, donde tanto el TNC como la Ciutat del Teatre han monopolizado los presupuestos de teatro siendo ambos grandes equipamientos de caro mantenimiento (Editorial *El Público*, 1984: 2). Esta "tentación monumentalista" no asegura, sin embargo, la creatividad teatral, ya que, en palabras de Peter Brook, "a beautiful place may never bring about explosion of life, while a haphazard hall may be a tremendous meeting place" (1990: 73). Para Brook la relación entre perfección arquitectónica y creatividad teatral no tiene porqué existir y, generalmente, la planificación excesiva sólo produce espacios teatrales fríos y convencionales que nunca podrán acoger auténticas experiencias teatrales. Pese a ello, "architects remain blind to this principle – and era after era the most vital theatrical experiences occur outside the legitimate places constructed for the purpose" (Brook, 1990: 74).

El apoyo a las grandes infraestructuras ha concluido en un mayor número de espacios teatrales públicos. Si la ciudad contaba con siete espacios de titularidad pública a finales de los años ochenta, en el año 2000 ya son trece si se tienen en cuenta las tres salas del TNC, la nueva sala del Mercat de les Flors y las dos salas del Lliure de Montjuïc, los tres edificios teatrales con los aforos más grandes de la ciudad.[268]

Si, como se apuntaba en la introducción a este apartado, el espacio condiciona los resultados estéticos e ideológicos de la producción teatral, cabrá

[268] Para una descripción de las salas del Nou Lliure ir a www.teatrelliure.com. Las tres salas del TNC suman un total de 1.600 localidades, mientras que el Nou Lliure suma un total de 908. Los teatros del Institut antes del traslado a la nueva sede en el año 2000 contaban con 380 localidades. En cuanto a los regímenes de contratación, el Mercat presenta una estructura más propia de la empresa privada con beneficios de un 80% para la compañía y un 20% para el teatro (Bonet, 1991: 73). Ver Tabla 31 (Apéndice II: 540).

ver a continuación por qué tipo de infraestructura teatral han apostado las instituciones públicas. Por ejemplo, para Anne Ubersfeld:

> El teatro tradicional siempre ha preservado las barreras del lugar teatral, su relación a la vez de exclusión y de inclusión en la ciudad. Las formas institucionales marcan esas fronteras mediante la creación de edificios reservados al teatro que llevan ese nombre (1997: 64).

Este es el caso, por ejemplo, de la Generalitat, cuyos teatros han sido entendidos siempre como tales más que como espacios polivalentes dedicados a otras expresiones artísticas.[269] Con el Teatre Romea y el Poliorama, la Generalitat defendía un espacio teatral convencional "a la italiana" que se adaptaba a la perfección a las producciones mayormente naturalistas de los dos teatros. Ambos, construidos en el siglo XIX, mantienen la división entre espectadores y espectáculo, cuya rígida estructura arquitectónica rara vez ha sido desafiada.[270] La Sala Gran del TNC presenta, pese a su modernidad y su avanzada tecnología, una rigidez estructural similar, además de una acústica problemática admitida por el actual director y criticada por la profesión.[271] El diseño de estos espacios teatrales está, pues, ligado a las "formas teatrales burguesas" en las que "el trabajo del espacio escénico consiste simplemente en aislar un pedazo de mundo para mostrarlo al espectador" y, en consecuencia, "la ruptura entre espectador y espectáculo es profunda" (Ubersfeld, 1997: 67). La relación entre actor-espectador que este tipo de espacio teatral produce es de identificación; como asegura

[269] Como espacio polivalente se entiende tanto un espacio que puede dar cobijo a otro tipo de espectáculos que no sean específicamente teatrales y que presenta un formato espacial flexible.
[270] Los planos de todos los teatros de Barcelona se pueden consultar en www.artenetsgae.com/mire/index.htm El Teatre Romea se construyó en 1863 y el Poliorama en 1891.
[271] Ver entrevistas a Domènec Reixach y Jordi González (Apéndice I: 402 y 439).

Ubersfeld, "si el teatro es como la vida, el actor es como el espectador" (1997: 67). Por lo tanto, este tipo de espacios tiende a generar espectáculos de índole tradicional en los cuales se mantiene la "cuarta pared" y, las relaciones conservadoras fijas entre público y espectáculo de distancia física e identificación emocional que restringen las posibilidades de ejecución del espectáculo. A este tipo de concepción, deben añadirse también los espacios de la Diputació antes del traslado a la nueva sede del Institut en el año 2000. Tanto el Romea como el Poliorama son, en realidad, ejemplos de una época histórica previa y de un acercamiento al teatro distinto al actual, que ha sido aceptado por quienes los gestionan. Caso muy diferente es el de los espacios teatrales construidos recientemente. Con la construcción de la Sala Gran y la Sala Tallers como espacios tradicionales en los que se mantiene una relación escena-espectador fija, la Generalitat no hace más que reafirmar su creencia en un espectáculo teatral tradicional, naturalista, marcado por la rigidez física del espacio en el que tiene lugar. Por otro lado, estas son las salas más grandes del TNC y, por lo tanto, las que, potencialmente, pueden acoger a más público.

Sin embargo, la Sala Petita del TNC defiende un concepto más cercano a las tendencias contemporáneas europeas sobre el espacio teatral y la relación entre público y espectador. Como las nuevas salas del Lliure (Puigserver y Espai Lliure) y las del Mercat de les Flors, la Petita responde a "un teatro moderno; [que] ya no tiene nada que ver con el viejo concepto de teatro burgués, a la italiana. [...] Estamos ante un nuevo espacio con una capacidad de adaptación y de

diferenciación variable" (Vázquez de Castro en Primer Acto, 1988b: 13).[272] A diferencia de la Gran, ofrece flexibilidad al creador y al público en cuanto al goce de la experiencia teatral, sin embargo, es la sala más pequeña del Nacional, lo cual demuestra la creencia en que el tipo de teatro que en ella se produzca va a ser minoritario.[273]

Si, como asegura Ubersfeld, el espacio escénico es una imposición, cuantas más posibilidades éste ofrezca al creador, más libre será el resultado artístico (1997: 65). Las opciones creativas que ofrecen los espacios polivalentes o, incluso, los espacios no estrictamente teatrales (Mercat de les Flors o el Palau de l'Agricultura) son infinitamente mayores que las de los espacios tradicionales antes mencionados. Estos dos edificios teatrales contienen, en la actualidad, los espacios de representación más flexibles de la ciudad de Barcelona, con una relación variable entre escena y espectador. La flexibilidad de estos teatros permite que el espacio teatral sea distinto en cada producción y que se adapte a las necesidades artísticas de la misma, lo cual no era posible en los espacios tradicionales. Además, a diferencia del TNC, estas salas no presentan un planteamiento distinto en relación a su tamaño, de modo que el Teatre Fabià Puigserver, pese a tener capacidad para 763 espectadores, todavía es una sala polivalente.[274] De ahí que, por ejemplo, los espacios gestionados por el Ajuntament hayan acogido a la mayoría de las compañías teatrales cuyo trabajo apuesta por la innovación y la experimentación del espacio escénico y su relación

[272] Para una teoría contemporánea sobre la utilización del espacio teatral y la relación público-espectáculo ver capítulos 1, 2 y 7, 8 en Ubersfeld (1997), Ubersfeld (1998), Bobes Naves (1997) y McAuley (1999).
[273] Curiosamente, será en esta sala donde se representará a más autores teatrales vivos lo cual se puede poner en relación con las teorías expuestas en el capítulo octavo.
[274] Ver planos de estos teatros en www.artenetsgae.com/mire/index.htm. Los espacios del Palau de l'Agricultura también pueden visitarse virtualmente en www.teatrelliure.com.

con el espectador. En contraposición con la Generalitat, el Ajuntament no limitó el uso del Mercat llamándolo "teatro", sino que lo entendió como un lugar abierto a la representación de todo tipo de experiencias escénicas. Esta decisión subraya nuevamente las diferencias entre las dos instituciones, y la apuesta definitiva por la modernidad y la experimentación que se hace desde el Ajuntament.

En conclusión, los espacios teatrales públicos, independientemente de la institución que los gestiona, han generado una omnipresencia del teatro público en la ciudad. Por otro lado, el conservadurismo de la Generalitat se ha hecho evidente al defender un tipo de espacio que defiende un acercamiento tradicional a la experiencia teatral sin demostrar una preocupación real por la investigación. La apuesta de la institución por nuevos espacios teatrales, con la creación del TNC, ha confirmado de nuevo su tendencia al conservadurismo y la grandilocuencia. Por su parte, el Ajuntament y la Diputació han defendido espacios teatrales de índole menos conservador teniendo en cuenta las nuevas tendencias del uso del espacio teatral. Sin embargo, ambas han practicado una política de infraestructuras que tiende a concentrar los recursos en los costosos proyectos propios.

6.2 Los espacios teatrales privados y las salas alternativas

Las políticas teatrales de las instituciones y sus actitudes en cuanto a las salas teatrales han tenido también su impacto en los teatros privados y las salas alternativas. Pese a lo que se podría concluir de las afirmaciones expresadas en el apartado anterior, el número de teatros privados y salas alternativas ha crecido

durante el periodo en el que se centra este estudio; las posibles razones serán tratadas en el presente apartado.

A finales de la década de los ochenta, Barcelona disponía de ocho teatros privados (Condal, Victòria, Goya, Coliseum, Apolo, Arnau, Villarroel y El Molino) y dos salas de pequeño formato (Regina y Teatreneu), todos ellos, en mayor o menor medida, subvencionados por las instituciones públicas.[275] El teatro Arnau, el Apolo y El Molino, dedicaban su programación al vodevil, los musicales y la comedia ligera, pero los tres teatros han experimentado cambios radicales en la década de los años noventa. El Molino presentó su última temporada en el año 1997 y fue cerrado por razones económicas. El Arnau se convirtió, en los noventa, en un teatro comercial con una programación basada en la comedia en lengua catalana; y el Apolo, único reducto de la comedia ligera y la revista en lengua castellana en la actualidad, ha ampliado su programación a conciertos de grandes figuras de la música y espectáculos de danza.

Como se ha mencionado en el capítulo tercero, la transformación de estos teatros, y sobre todo el polémico cierre de El Molino, se entiende desde la revista *Escena* como la puesta en marcha de una política teatral de "catalanización" del teatro en la ciudad, mediante la cual se intentan eliminar los vestigios de la invasión de teatro madrileño que Barcelona experimentó en los años 50 (Editorial *Escena*, 1993: 21).

Por su parte, el Coliseum, el Victòria y el Condal también basaban su programación en el teatro comercial y, finalmente, el Goya, maltratado por las

[275] Considero salas alternativas aquellas que se han incorporado a COSABA en 1998. Sin embargo, el Teatre Regina, que no pertenece a COSABA, es considerado sala alternativa por la revista *El Público* y por las instituciones.

subvenciones institucionales, es todavía un espacio dedicado a las compañías y las producciones en lengua castellana. [276] Todos estos teatros, con la excepción del Goya, reciben ayudas regulares de las instituciones públicas, pero su supervivencia depende de que los espectáculos que producen tengan la capacidad de conectar con el público de la ciudad. El apoyo institucional a este tipo de infraestructura teatral genera dudas alrededor de una apropiada utilización del dinero público en teatros cuya solvencia está asegurada.

Por otro lado, el sector privado ha experimentado, gracias a empresas como Focus, Anexa/3x3 y Grupo Balañá, un crecimiento en el número de sus espacios teatrales. Estas empresas, nacidas como reacción a la omnipresencia del teatro público, han salvado a espacios teatrales de la desaparición (Goya y Victòria) y han ayudado a la conversión de cines en espacios teatrales (Borràs, Tívoli y Club Capitol).[277]

El auge de la empresa privada en Barcelona, y por lo tanto el incremento en el número de teatros, tiene lugar, como en el caso de los teatros públicos, en la década de los noventa.[278] Con el éxito cosechado por los teatros programados por Focus y Anexa/3x3, surgen más empresarios de paredes empeñados en seguir sus pasos.[279] Así, en el 2000, Barcelona dispone de un total de 16 teatros privados que exhiben teatro comercial, cifra que demuestra que el desarrollo de la empresa privada en Barcelona, impulsado en cierta medida por las instituciones y por el

[276] El Coliseum es actualmente un cine gestionado por Balañá.
[277] Focus es la productora surgida del grupo Génesis Teatral y 3x3 es la productora creada por Anexa junto con El Tricicle y Dagoll-Dagom. Las características de este tipo de empresa teatral son analizadas en el capítulo décimo.
[278] A este respecto ver Galán (1998).
[279] Focus ha recuperado el Palau d'Esports, actualmente Barcelona Teatre Musical, que acoge puntualmente a grandes producciones teatrales y teatro musical.

público, ha sido definitivo en la década de los noventa consolidándose ésta como la competencia a los grandes equipamientos de titularidad pública.

El tipo de espacio teatral defendido por la empresa privada se caracteriza por ser tradicional y gozar de moderada tecnología; y por una programación que no busca más que la conexión con el público con vistas a la explotación de los espectáculos para la obtención de beneficios económicos. Este es un teatro que no tiene, en principio, compromisos artísticos – con excepciones – ni morales.[280]

Por otro lado, la década de los noventa también ha testimoniado el crecimiento de las salas alternativas en la ciudad. Las causas de este hecho, como explica Javier García Yagüe, de la Sala Cuarta Pared de Madrid, fueron el descontento por el tipo de teatro producido tanto por las instituciones como por el sector privado comercial (Apéndice I: 398).[281] El nacimiento de estas salas es, pues, el resultado de una política teatral que no está dispuesta a arriesgar ni su dinero ni su prestigio con producciones teatrales de pequeño formato que, en su mayoría, presentan características más innovadoras y experimentales tanto de forma como de contenido. La gran presencia en la ciudad de teatros públicos y privados que niegan su atención a un teatro verdaderamente experimental, y una política teatral que ha marginado a este tipo de creación son factores claves para entender la aparición de las salas alternativas.[282] Sin embargo, la subsistencia de estas salas no sería posible sin el apoyo económico de la administración pública,

[280] Para un mayor entendimiento de los objetivos de la empresa privada ver el capítulo décimo y la entrevista a Jordi González (Apéndice I: 439).
[281] Esta misma idea la expresa Juan Muñoz, director de la Sala Pradillo y la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas (1998: 179).
[282] El caso de las salas alternativas será tratado en el capítulo décimo.

labor realizada por el Ajuntament y su política de convenio con las salas, mencionada en el capítulo cuarto.

A finales de la década de los ochenta, Barcelona contaba con tres salas alternativas, mientras que en el año 2000 el número de salas había subido a ocho, a las cuales se debe añadir una larga lista de espacios de características similares cuya programación todavía es, en muchos casos, irregular.[283] Este aumento demuestra que las salas han sabido conectar con el público, a pesar de una política teatral que no aúna esfuerzos hacia la protección de estos espacios teatrales.[284]

Debido al hecho que la empresa privada no ha llevado a cabo, hasta la actualidad, la construcción de un edificio teatral propio, los teatros gestionados de manera privada tienden a ser edificios construidos ya sea a finales del s. XIX (Poliorama, Romea, Principal, Tívoli, Arnau, Goya) o cines de la década de los 50 y 60 (Borrás, Condal, Capitol, Novedades, Victòria) y, por lo tanto, responden a una concepción tradicional del espectáculo teatral o no están concebidos para el mismo.[285]

Por su parte, las salas alternativas comparten una serie de características físicas que generan un tipo determinado de experiencia teatral: son, en general, espacios polivalentes que, como afirma Eli Ribó, otorgan gran libertad artística a

[283] Me refiero a espacios como Circol Maldà, Conservas, Teatre de l'Aire, Abaixadors 10, Teatre de la Riereta o Se7 per Se7, además de otros espacios "no oficiales" en los que se llevan a cabo representaciones teatrales. Considero salas alternativas a aquellos espacios que se agrupan en la COSABA. Ver capítulo décimo.

[284] Este hecho se corrobora al comprobar que cuanto más grandes son los proyectos teatrales institucionales, más pequeños son los espacios alternativos, como demuestran la aparición de salas minúsculas como el Círcol Maldà, Conservas, el Espai Escènic Joan Brossa y Abaixadors 10.

[285] Cabe recordar que tanto el Romea como el Poliorama son actualmente gestionados por la empresa privada.

los creadores y al público (Apéndice I: 416-417).[286] Sus escasos recursos económicos las mantienen en un nivel de austeridad por cuanto a la tecnología y a las comodidades que pueden ofrecer al público. Por razones obvias de espacio y ubicación de la acción teatral dentro del mismo, la relación entre el público y el acto teatral es mucho más cercana y, por lo tanto, más intensa que la que pueda surgir en un espacio teatral de mayores dimensiones. Además, los espacios alternativos tienden a presentar espectáculos centrados en el trabajo del actor dejando en segundo lugar aspectos como la escenografía o el vestuario, los cuales tienen más peso en las producciones de gran formato realizadas en los teatros públicos y los comerciales. Al mismo tiempo, la evidente falta de recursos obliga a estos teatros y a sus compañías a apelar a la imaginación del espectador cuya colaboración en el proceso de creación teatral es esencial.[287]

Los espacios alternativos cumplen una labor vital para el teatro de una ciudad y las experiencias teatrales que de ellos surgen están directamente relacionados con sus características físicas.[288] Su ubicación también debe tenerse en cuenta al analizar su papel en el sistema teatral, ya que, contrariamente a los teatros comerciales o públicos, los alternativos no se encuentran en las grandes avenidas ni en el centro de la ciudad a la vista inmediata del ciudadano. Sus edificios no son históricos ni monumentalistas, como tampoco son grandes y

---

[286] Estas salas son espacios que no fueron construidos para la representación teatral, sino que son locales comerciales, almacenes o garages adaptados durante la década de los ochenta y los noventa. Para una descripción completa de las salas ir a www.artenetsgae.com/mire/index.htm

[287] El escenógrafo Javier Navarro relata su experiencia laboral en distintos espacios teatrales del Estado español y asegura que, en los espacios alternativos, tenía tendencia a reducir la escenografía tanto por razones de espacio como por las posibilidades artísticas de dichos espacios (1999: 131).

[288] Anne Ubersfeld opina que la situación del edificio teatral en la ciudad es esencial para descifrar el papel que cumple dentro de la sociedad (1997: 61), y José Monleón considera que los espacios teatrales dicen mucho de las sociedades en las que están ubicados (2002: 69).

llamativos sus letreros o su publicidad. Estas salas dependen de un espectador informado, motivado y amante del arte teatral, dispuesto a buscar nuevas experiencias teatrales y, de métodos publicitarios alternativos.

Por lo tanto, la falta de apoyo institucional hacia estas salas demuestra su desinterés por el tipo de teatro que éstas generan, lo cual contradice sus intenciones de proteger al teatro de los movimientos del mercado, a merced de los cuales las salas alternativas han sido abandonadas.[289]

En definitiva, si como se apuntaba al inicio del presente capítulo, el número de teatros de una ciudad es correlativo a la salud teatral de la misma, los datos referentes a la ciudad de Barcelona son claramente positivos debido al incremento experimentado en la década de los noventa. Sin duda, esto responde, parcialmente, al apoyo de las instituciones y del público teatral que llena los teatros. Sin embargo, no es posible decir que este desarrollo se ha producido únicamente gracias al apoyo de las instituciones, el cual, como se ha comprobado, resulta ser extremadamente parcial y tendencioso. El crecimiento del número de teatros en Barcelona se debe tanto a la entrada crucial en el mercado teatral de empresas económicamente fuertes que han recuperado el interés del público más masivo, como al relativo asentamiento de una red de espacios alternativos (los más productivos teatralmente) que han sabido conectar con un público cansado de los grandilocuentes espacios institucionales. Estos dos hechos han configurado el paisaje teatral de Barcelona, donde en un contexto teatral dominado por las

[289] Uno de los ejemplos de esta falta de apoyo institucional se encuentra en el cierre del Teatre Malic que tuvo lugar en el año 2001.

polémicas generadas por el teatro público, los espacios alternativos han continuado su labor investigadora, y los teatros comerciales privados han consolidado su buena relación con el público.

Por otro lado, el aumento del número de teatros tampoco ha significado un acercamiento entre el teatro público y el teatro privado sino que, por el contrario, la relación entre ambas formas de producción se perfila cada vez más como un enfrentamiento. Reflejo de esto es el hecho de que el sistema de teatro concertado, representado únicamente por el Teatre Lliure, no ha prosperado. El Lliure, por su estructura fiscal y jurídica es el ejemplo ideal de la política teatral de signo liberal demócrata en la cual el dinero público se dedica a las artes sin que ello conlleve la intervención política. Las razones por las cuales la singular estructura del Lliure no se ha repetido pueden encontrarse en el actual estado de las relaciones entre teatro e instituciones descrita a lo largo de este estudio.

CAPÍTULO SÉPTIMO: EL PÚBLICO TEATRAL

Este capítulo dedicado a los resultados del impacto de la política teatral en la ciudad de Barcelona tiene como protagonista el análisis del público teatral. El objetivo es perfilar en qué modo la política teatral de las instituciones públicas ha influido en las fluctuaciones del público teatral. Cuando se hace un análisis de las audiencias de los teatros públicos emergen, además, cuestiones éticas, ya que si éstos no son capaces de establecer una buena conexión con el público, las instituciones que los dirigen pueden ser acusadas de no utilizar el dinero público de manera apropiada.

La figura del espectador dentro del juego teatral es esencial, de ahí que Anne Ubersfeld, entre otros estudiosos de la semiótica teatral, lo considere "un personaje clave" que, pese a no aparecer sobre el escenario, es inherente al fenómeno en sí (1997: 305). El espectador es el elemento que legitima la experiencia teatral, puesto que es parte esencial del acto comunicativo que forma la representación. Por esta razón, se ha considerado obligatorio un acercamiento al público teatral ya que es, en cierto sentido, juez y verdugo del trabajo realizado por las instituciones.

Así, el público teatral, que tanta información produce sobre el estado del teatro en nuestra sociedad, no sólo es un termómetro que informa de la salud del teatro sino que además desvela las tendencias en cuanto a gusto, preferencia por espacios escénicos o impacto de las campañas publicitarias. Sin embargo, las fluctuaciones del público teatral no están influidas por un único factor sino que son el resultado de un conjunto de hechos y circunstancias. Por lo tanto, sería un error

afirmar que el descenso del público teatral barcelonés, a finales de los ochenta y principio de los noventa, se deba únicamente a la política teatral de las instituciones públicas, ya que en él han influido tanto la emergencia de otros productos culturales como el cine, el vídeo y la televisión, como la programación más o menos afortunada de los teatros. Pese a que el impacto de las instituciones públicas en los movimientos del público teatral no se puede medir de manera exacta, sí se pueden establecer ciertas relaciones entre un proyecto determinado y la respuesta del público. Por ejemplo, se tendrá que prestar atención a hechos como la apertura de teatros públicos, que con el incremento del aforo teatral ha podido resultar en el aumento del número de espectadores. Por otro lado, el estudio de las audiencias teatrales no es un asunto sencillo ya que como afirma Eli Ribó "en el teatro dos más dos no son cuatro" y "es difícil hacer estadísticas" (Apéndice I: 414). Esto se debe a que cada espectador no representa a un individuo sino que el mismo individuo puede asistir más de una vez al mismo montaje, y a distintas producciones sin aumentar el número de personas que van al teatro pero produciendo un aumento en el número de espectadores.

Uno de los mayores problemas con los que se encuentra el investigador al llevar a cabo este tipo de estudios en España, y sobre todo en la década de los ochenta, es la falta de estadísticas dedicadas al público barcelonés.[290] Los anuarios estadísticos de la ciudad no recogen, mas que excepcionalmente, información relacionada con el público teatral durante la década de los ochenta, y las instituciones no llevan a cabo ningún estudio específico sobre el tema ni

[290] Situación que admite Bonet (1991: 34).

siquiera en la década de los noventa.[291] Las *Estadístiques Culturals de Catalunya* no inician un trabajo estadístico sobre el público teatral hasta 1992, y las respectivas memorias de las instituciones que aquí nos interesan ofrecen, a partir de los años 90, datos sobre el público de sus teatros que son irregulares e imposibilitan la tarea de extraer conclusiones fiables sobre el tema. Se percibe un desinterés, por parte de las instituciones, por abordar una cuestión esencial dentro del campo teatral, que podría facilitar la planificación y la eficacia de la política teatral. Desinterés de por sí sorprendente como lo es el hecho de que no exista, en Cataluña, hasta 1993, una institución políticamente independiente que lleve a cabo este tipo de estudio.

La primera iniciativa por realizar un estudio dedicado al público teatral parte de una institución pública nacional, el Centro de Documentación Teatral, cuya revista *El Público* ofrece, de la mano de Jaume Melendres, estudios estadísticos exhaustivos y un análisis parcial del público barcelonés y sus fluctuaciones. Estos estudios se limitan, lamentablemente, al corto periodo que va de 1986 a 1992 dejando sin datos a buena parte de ambas décadas.[292]

La segunda iniciativa nace desde una institución privada, la Associació d'Empreses Teatrals a Catalunya (ADETCA), cuyos enfrentamientos con las instituciones públicas han dado fruto a este tipo de proyecto y han contribuido a equilibrar el mapa teatral de la ciudad. ADETCA realiza, desde 1993, la producción de estadísticas relacionadas con el teatro en las que se incluyen todos los teatros

[291] Las excepciones son los estudios sobre los hábitos de consumo cultural en los años 1985, 1991, 1996, 2000 y 2004 a cargo de la Generalitat.
[292] Estos estudios también son recogidos en los resúmenes de la temporada teatral de la ciudad que publica la Diputació de Barcelona.

de Barcelona, tanto públicos como privados. Los datos ofrecidos van desde recaudaciones a porcentajes de ocupación, pasando por número de invitaciones y de representaciones. Los estudios estadísticos de ADETCA, pese a que sólo abordan, y de manera incompleta, la década de los noventa han arrojado luz sobre cuestiones importantes como el gran papel de la empresa privada en el teatro de la ciudad y la injusta política teatral de las instituciones públicas.

Por otro lado, el *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona* es otra de las fuentes que ofrece datos sobre las audiencias de los teatros en la ciudad. Sin embargo, este estudio ofrece un acercamiento más amplio a lo que se entiende como teatro y añade a la lista de edificios teatrales otros espacios que sólo esporádicamente han sido utilizados para espectáculos teatrales.[293] Para el presente estudio he llevado a cabo una selección de los datos que el *Anuari* ofrece para poder presentar un testimonio cercano a los datos de audiencia de Barcelona.

Finalmente, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) inició, en 1998, un estudio anual de los hábitos teatrales de la sociedad española con algunos apartados dedicados a las diferentes autonomías, pero, generalmente, dedicado a los resultados generales de todo el Estado español. Estos datos son interesantes a modo de contexto pero no tienen un peso específico en el análisis del público barcelonés. En definitiva, las conclusiones extraídas en los siguientes párrafos deberán entenderse a la luz de estos impedimentos y carencias.

7.1 El público en el Estado español en 1998

[293] El *Anuari* tiene en cuenta las representaciones de grandes espectáculos musicales puestos en escena en el Palau d'Esports o el Palau Sant Jordi. Como en ADETCA, uno de los problemas del *Anuari* es que sólo presenta datos exhaustivos a partir del año 1990.

El análisis de hábitos teatrales llevado a cabo por la SGAE, en 1998, presenta las siguientes conclusiones. En el estudio, Cataluña se presenta como una de las Comunidades Autónomas donde más gente va al teatro (un 35% de la población) y, donde el público es más fiel (un 2,8% va de cuatro o cinco veces al teatro y un 11,8% que acude de dos a tres veces anualmente), lo cual sustenta el argumento de que el hábito de ir al teatro está enraizado dentro de la cultura catalana. Los porcentajes han variado a lo largo de los años. En 1985 sólo un 12,5% de los catalanes había asistido al teatro en los últimos tres meses antes de realizarse la encuesta, cifra que sube al 13,9% en 1991.[294] La encuesta sobre los hábitos de consumo cultural del año 1996 asegura que sólo el 18% de las personas encuestadas van al teatro alguna vez y, destaca que el 36% de la población barcelonesa acude esporádicamente al teatro.[295]

En términos generales, las características del público español son las siguientes: más mujeres que hombres asisten a las representaciones teatrales, el grueso del público se sitúa entre los 25 y los 44 años, son individuos residentes en zonas urbanas o metropolitanas y con estudios universitarios superiores o medios, y pertenecen a una clase social alta, media alta o media con referencia a sus ingresos financieros y a su profesión. En cuanto a géneros, el público del Estado español se decanta por la comedia; el teatro musical; el clásico y el dramático contemporáneo comparten posiciones similares y el género teatral menos popular es el experimental.[296] Por otro lado, el público expresa que los factores que

[294] Datos extraídos del Anuario teatral de la SGAE (1998).
[295] Datos extraídos de Generalitat de Catalunya (1996a y b).
[296] Las estadísticas del año 1991 demuestran que el 49,7% del público teatral catalán prefería la comedia a otros géneros. Ésta era seguida por el drama con un 16,6% y el musical con un 12,7%. Ver Generalitat de Catalunya (1991).

podrían incrementar el número de espectadores son: una programación más adecuada a los gustos del público, más oferta teatral en general y, finalmente, el descenso en el precio de las entradas.

Estas características generales parecen ser también las que definen al público barcelonés, pero no deben tomarse como hecho probado. En una encuesta informal realizada por mí específicamente entre el público teatral de la ciudad de Barcelona, cuyos detalles se encuentran recogidos en el Apéndice III, se puede comprobar que una de las razones por las que la población barcelonesa no asiste más al teatro es el precio de las entradas. Como segunda razón, se presenta la falta de campañas publicitarias y la poca información sobre la cartelera teatral, y, finalmente, bajo el apartado "Otras razones", la más repetida es la que demanda una cartelera teatral más interesante, más arriesgada y de más calidad.[297]

7.2 Fluctuación del público barcelonés (1986-2000)

El conjunto de datos, recogido en distintas fuentes, sobre la evolución teatral del público de Barcelona genera una curva oscilante con tendencias significativas a la baja. Las cifras pueden resultar engañosas si no se abordan exhaustivamente y siguiendo los criterios adecuados. Es decir, pese a que como se puede ver en las tablas 26 y 27, el número de espectadores es creciente en la década de los noventa, este hecho se debe poner en relación con el aumento en el número de teatros y con el correspondiente incremento en el aforo teatral de la ciudad (Apéndice II: 531 y 534). Por lo tanto se puede afirmar que el aumento de

[297] Ver los resultados completos de la encuesta en el Apéndice III.

la oferta ha generado un aumento en el número de espectadores, pese a que todavías estos se concentren, como se verá posteriormente, en un determinado número de teatros. [298] Durante estos años, las cuotas más bajas de espectadores se registran en los años 1991 y 1992, años pre-olímpico y olímpico, cuando la ciudad, pese a las contundentes afirmaciones institucionales de que la cultura no iba a ser olvidada, abandonó en masa los teatros. A partir de ese año se experimenta una ligera recuperación ondulante, con el año 1995, presentando la cuota más baja desde 1992. Las cifras de audiencia más altas desde esa crisis se registran en el año 1994.[299]

Estas cifras implican las siguientes conclusiones. En primer lugar, los altos números de la temporada 1986-87 corresponden a una tendencia que también se demostró en los datos de audiencia de teatros como el Romea y, en menor medida, el Poliorama, y son el reflejo de un público que se reencuentra con la posibilidad de ir al teatro en libertad y con una oferta teatral variada en comparación con los años de la dictadura.[300] Además, grupos emblemáticos como Els Joglars, Comediants, Dagoll Dagom, actores como Josep Maria Flotats y teatros como el Lliure constituyen también un factor importante para entender los altos índices de audiencia, ya que el prestigio obtenido en la "semi-clandestinidad" vio sus frutos en la recién instaurada democracia. Esto se demuestra con el hecho de que, en 1986, los cinco espectáculos más vistos son catalanes; y de ellos tres son producciones de estos grupos emblemáticos.[301] Además, la posibilidad de

[298] Ver tablas 25 y 26 (Apéndice II: 529 y 531).
[299] Ver Tabla 25 (Apéndice II: 529).
[300] Ver Tabla 26 (Apéndice II: 531). Para el Romea ver Tabla 5 y para el Poliorama Tabla 8 (Apéndice II: 475 y 487).
[301] Se trata de los montajes *Slastic* (El Tricicle), *El dret a escollir* (Cia. Flotats) y *El Mikado* (Dagoll Dagom).

presenciar muestras de teatro catalán en lengua catalana y en libertad se convirtió, en los primeros años de la democracia, en una manera de defender la catalanidad, de afianzar la especificidad cultural frente al resto del Estado y de participar de una cultura común. El asentamiento de la cultura catalana dentro de la normalidad, la progresiva apertura de Barcelona a Europa y, sobre todo, la llegada de otros medios de entretenimiento y de expresión del catalanismo, como el cine o la televisión, hicieron que, a finales de los años ochenta, el hábito de ir al teatro decayera.[302]

En segundo lugar, cabe analizar el papel de los teatros públicos en estas fluctuaciones. No se puede asegurar que la apertura del teatro municipal Mercat de les Flors, en 1985, haya tenido un impacto inmediato en el aumento de público de la ciudad en ese año pero sí es posible afirmar que ha podido tener, como el Lliure, un peso importante en su mantenimiento. Tampoco el inicio de la programación del TNC parece tener un reflejo en las audiencias de la ciudad. Pese a que el año 1996, representa un ligero aumento en el número de público, el 1997, en el que se inaugura la primera temporada del Nacional, recoge bajas de audiencia significativas. Sin embargo, una programación de carácter más comercial, como la que presenta el Nacional en 1998 (en la que se incluyen dos musicales) contribuye a la subida de espectadores de ese año. Por otro lado, el impacto en el público barcelonés de los nuevos espacios de la Ciutat del Teatre no se ha podido analizar debido a las limitaciones temporales del presente estudio.

En tercer lugar, el aumento del número de teatros ha supuesto el crecimiento en el número de espectadores y ha generado una oferta teatral más

[302] La televisión pública catalana inicia sus emisiones en 1983.

variada. Sin embargo, este hecho confirma que, como se ha apuntado anteriormente, la mayoría de espectadores tiende a acumularse en pocos espectáculos y que en los años en que no se produce un éxito, como por ejemplo *Mar i Cel* de Dagoll Dagom (1989-90), *La extraña pareja* de Focus (1994) o *Slastic* de El Tricicle (1989-90), los números se reducen considerablemente sin que las instituciones puedan remediarlo. Así se demuestra en 1994, año en el que se registra la cuota de espectadores más alta de toda la década de los noventa. Aunque, en ese mismo año Flotats se despida del Poliorama con una comedia relativamente popular (*Cal dir-ho?*), la explicación al gran número de espectadores se encuentra en el Teatro Borrás y el Teatro Tívoli, ambos de titularidad privada, y sus dos producciones: *La extraña pareja* (Focus), que representó un éxito de público todavía por superar y recaudó más de un 74% del total de las recaudaciones de Focus hasta el año 2000 y, *Cegada de amor* (La Cubana) que, como asegura María M. Delgado, fue vista por 426.178 espectadores en seis meses (2003a: 227).

Finalmente, los datos también revelan que, en el año olímpico y el anterior, se registraron las cuotas más bajas de las dos décadas. El año 1992 es el inicio de la campaña municipal "Anem al teatre", ideada para compensar el gran movimiento publicitario de las olimpiadas y dirigida a un público joven; y es también el año de la *Olimpíada Cultural* que iba a salvar a la cultura de la ruina en un año en que los deportes ocupaban todos los titulares. Pero también es un año de reducción de presupuestos institucionales para el teatro, de carteleras menos interesantes y, de la pérdida en masa de espectadores. Tampoco la empresa privada presenta, en ese año, ningún éxito contundente, ya que, tras el relativo

éxito del *Memory* (1991), el *Nou Memory* (1992) resulta en un espectáculo de relativa popularidad. A esto se debe añadir el cierre por reformas del Teatre Victòria, uno de los teatros más populares de la ciudad.

Uno de los problemas que se presenta en la temporada 1991-92, y que tiene un reflejo claro en los datos de audiencia, se apunta desde las páginas de *El Público*: el alto número de semanas que los teatros públicos permanecen cerrados en los meses veraniegos, vacaciones que se alargan, en ocasiones, hasta mediados o finales de octubre, reduciendo las cuotas de espectadores.

> Cerrado el Poliorama, cerrado el Romea, cerrado el SAT, cerrado el Mercat de les Flors, cerrado el Adrià Gual. Cerrados, cerrados, aunque mientras tanto corran los sueldos de su personal alterno y subalterno, y aunque el ciudadano no vea frustrada su esperanza de comprobar en cartelera la existencia de un lujo social – el teatro – [...], que él paga personalmente (Melendres, 1992a: 135-136).

Por otro lado, las estadísticas ofrecidas por el *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona* reflejan un panorama más optimista que el descrito por ADETCA. En primer lugar, se puede ver en ellos una línea ascendiente desde el año 1990, que sólo tiene dos años de gran pérdida de espectadores (1991 y 1992), y que experimenta una bajada sólo en el 2000. El número de espectadores incrementa significativamente en el año 1994, con el ya señalado éxito sin par de *La extraña pareja*. Sin embargo, la línea ascendiente de espectadores debe relacionarse con el aumento del número de teatros, y por lo tanto butacas, y el incremento en el número de producciones y representaciones. Si, cuantas más producciones se ofrecen más alto es el número de espectadores, se puede afirmar que, en

Barcelona, no es que mucha gente asista al teatro sino que un número concreto de espectadores va regularmente al teatro.[303] Cuando se toma como criterio de análisis la media de espectadores por representación o por producción, los datos del *Anuari*, pese a ser positivos y de índice creciente, son más moderados que cuando se extrae únicamente el total de espectadores.

En esta línea optimista que retrata el crecimiento imparable del público teatral en Barcelona, pese al leve descenso del año 2000, el año 1996 representa una fecha histórica del teatro de la ciudad en la que se sobrepasan por primera vez los dos millones de espectadores. Sin embargo, las instituciones públicas no parecen haber tenido una relación directa con este hecho. Ese año, que es también el de la apertura del TNC (aunque sin programación completa), los dos teatros comerciales más grandes de la ciudad (Victòria y Tívoli) alcanzan cifras de audiencia históricas que no se repetirán en los restantes años del siglo. El teatro Tívoli presenta un musical de gran éxito, *West Side Story*, que supera los 30.000 espectadores, la producción *L'Avar* de Molière, con dirección de Sergi Belbel, presentada previamente en el Grec'96, que sobrepasa los 29.000, *La verbena de la Paloma*, con dirección de Calixto Bieito, que supera los 20.000, y, finalmente, el *Ubú president* de Els Joglars, que supera los 15.000. Por su parte, el Victòria legitima el éxito de la comedia con *Pel davant i pel darrera*, que supera los 85.000 espectadores, y el espectáculo de El Tricicle *Entretrés* con más de 60.000.[304] Con estos cinco espectáculos, los dos teatros acumulan un total de 247.503

[303] Esto concuerda con las conclusiones de la SGAE, en las que se asegura que Cataluña es la comunidad donde hay más personas que van al teatro entre cinco y seis veces al año.
[304] Estos datos son ofrecidos por ADETCA.

espectadores, lo cual supone un 14% del total de espectadores de la ciudad.[305] Por lo tanto, el verdadero peso de público se concentra en estos dos teatros privados.

7.3 Impacto de las instituciones públicas en las audiencias teatrales de Barcelona

Las instituciones han intentado, con mayor o menor éxito, facilitar y promover el acercamiento del público a los teatros. Las técnicas que han utilizado han sido varias y, entre ellas, se incluye la colaboración con el sector privado y la relación del teatro con las escuelas para promoverlo entre niños y jóvenes. La Generalitat, por ejemplo, lleva a cabo desde los inicios del Servei de Teatre, una campaña de promoción de teatro en las escuelas y facilita la asistencia de grupos escolares al Teatre Romea y al TNC, mediante descuentos a grupos y la producción de clásicos que son parte del curriculum educativo primario y secundario. Además, el CDGC contó, durante su existencia, con un programa de descuentos a estudiantes y usuarios del Carnet Jove. Por otro lado, la Generalitat subvenciona también a centros culturales dedicados a la difusión del teatro entre los más jóvenes, pese a que estas subvenciones no sean ni regulares ni cuantiosas. Por ejemplo, el Centre d'Espectacles per a Nois i Noies sólo recibe subvenciones en los años 1986 y 1987, y las campañas dedicadas a la promoción y divulgación del teatro infantil, y el apartado de Teatre Infantil, Companyies Amateurs i Educació reciben el porcentaje más pequeño del presupuesto teatral de la institución.

[305] Ver Tabla 26 (Apéndice II: 531).

El Ajuntament, por su parte, tiene una actitud similar. Pese a que esta institución forma parte de la campaña de divulgación del teatro en las escuelas, juntamente con la Generalitat y la Diputació, y realiza la Campaña Municipal d'Espectacles per a Escoles, se tiene muy poca información de en qué consisten y cuánto dinero se les dedica. Dentro de las campañas de captación de público de todas las edades el Ajuntament ha puesto en marcha recientemente el proyecto "Cap Butaca Buida" en el cual, según Mascarell, se colabora con el sector privado y el alternativo para solucionar la falta de público en la ciudad.[306] De todos modos, el efecto real que este tipo de campañas tiene en la consolidación del público teatral es imposible de probar.

La Diputació se presenta como la institución que más se compromete con la tarea de llevar a los barceloneses al teatro. Además de participar con las otras dos instituciones en la campaña institucional "Anem al teatre", para niños de 3 a 16 años, la ODA gestiona la Xarxa d'Espectacles Infantils i Juvenils para promover el hábito de ir al teatro entre los más jóvenes. Paralelamente, apoya al teatro amateur mediante *Bulevart*, el portal informático para las compañías no profesionales, el cual puede entenderse como un potencial generador de público ya que extiende la práctica teatral entre la población. La misma ODA, como su nombre indica, realiza una muy importante labor de difusión de las artes escénicas entre la población catalana, destinada a la captación de público.

Otro de los sistemas dirigidos a la captación de público infantil y juvenil se practica mediante la programación de los teatros institucionales. Este es un sector de la sociedad que los teatros del sector privado marginan totalmente por no ser

[306] Ver Mascarell (Apéndice I: 438) y Miret (2003c).

un público económicamente rentable, cuya responsabilidad recae en los teatros públicos y en salas como el Teatre Regina, fuertemente subvencionadas por las administraciones.

En este sentido, el Ajuntament ha demostrado su interés por la captación de público joven mediante la programación del espacio municipal Mercat de les Flors. Desde su apertura, el teatro ha expresado la intención de atraer a un público más joven que el resto de los teatros de la ciudad, los cuales en los años ochenta dirigían mayoritariamente su programación al público adulto. El objetivo del Mercat se ha cumplido, ya que en los primeros siete años un 52% de los espectadores pertenecen a un público que tiene entre 18 y 25 años (Ajuntament de Barcelona, 1993: 64). Lo mismo ha sucedido con el Festival d'Estiu Grec, el cual dedica una atención especial a la promoción del teatro infantil con su programación Petit Grec, la organización de actividades paralelas para los más pequeños, y la programación regular de una muestra de teatro universitario.

En el caso del CDGC, la única iniciativa de la Generalitat en cuanto a programación es el ciclo anual de teatro infantil Cavall Fort, cuyas actividades se vieron truncadas en 1985.[307]

La principal aportación de la Diputació, en esta área, es la programación semiprofesional de creaciones del alumnado del Institut en los teatros del centro, y la oportunidad de colaboración con compañías profesionales.

Otros de los factores que pueden influir en la creación de público son las facilidades en cuanto a la adquisición de entradas, las ofertas o descuentos en los

[307] Este es también el nombre de la primera revista infantil en lengua catalana utilizada por el gobierno en su política de normalización lingüística durante los años 80. Ver www.cavallfort.net

teatros y la oportunidad de adquirir abonos anuales que aseguren la asistencia (o por lo menos la venta de las localidades) de un cierto número de espectadores por temporada. En este sentido, tanto la Generalitat como el Ajuntament presentan una política de abonos anuales en sus teatros y ofrecen descuentos a los sectores de la sociedad que menos van al teatro y que menos ingresos tienen: los jóvenes y los jubilados.

En cuanto a los descuentos en el precio de las entradas, el Ajuntament y la Diputació se desmarcan del gobierno autonómico al participar en el programa Ticket-3, iniciado y gestionado por la Caixa de Catalunya. Mediante el Ticket-3 los espectadores pueden comprar sus entradas a mitad de precio tres horas antes del inicio del espectáculo.[308] Gracias a un convenio firmado con la Caixa de Catalunya, los teatros municipales y los de la diputación (además de ciertos teatros privados y las salas alternativas) también ofrecen un 25% de descuento por entrada y por espectáculo a los clientes de la entidad, estrategia en la que los teatros gestionados por el gobierno autonómico tampoco tienen participación.

Sin embargo, por lo que se refiere a sistemas que faciliten la adquisición de entradas y, en consecuencia, la asistencia a los teatros, las tres instituciones han firmado convenios con el sector privado. El Ajuntament y la Diputació se benefician de un pacto firmado con la Caixa de Catalunya y su servicio Telentrades, mediante el cual los espectadores pueden comprar sus entradas por teléfono o por internet las 24 horas del día. Además la página electrónica de este

[308] Ni el TNC ni el Romea, en su etapa CDGC, participan en este sistema.

servicio ofrece la oportunidad de visualizar toda la cartelera catalana y los planos de los teatros para elegir la butaca deseada.[309]

Por su parte, la Generalitat firmó un convenio con La Caixa, para poner en marcha el servicio Servicaixa, que aunque no ofrece tantas facilidades al espectador, también realiza venta de entradas las 24 horas y da la oportunidad de elegir la butaca deseada, y ofrece la venta de entradas para los teatros de Madrid y Londres.

Servicaixa, Telentrades y Ticket-3 no se originaron hasta la década de los noventa, y deben entenderse como uno de los factores esenciales de la consolidación de público teatral.[310] Estos convenios demuestran una voluntad de colaboración con el sector privado en beneficio del teatro en general, con el que el Ajuntament demuestra ser la institución que más fácilmente se relaciona, lo cual pone de manifiesto su interés real por la divulgación del hecho teatral en la ciudad de Barcelona sin que éste se vea tan dominado por los intereses políticos.

Las asociaciones de espectadores son también un factor importante para la consolidación del público teatral, y éstas han surgido de los teatros gestionados tanto por el Ajuntament como por la Generalitat. Ejemplos de ello son los "Amics del Mercat" o "Amics del TNC". Al formar parte de estas asociaciones los espectadores se benefician de descuentos, actividades relacionadas con el hecho teatral y el acceso a información regular sobre los teatros y su programación.

Con el objetivo de divulgar el teatro, la Generalitat firmó en 1986 un acuerdo con los medios de comunicación públicos catalanes que se encuentran

[309] Como se afirma en la página 145, Servicaixa vendió un 60% de las entradas en 1996.
[310] Ver Bonet (1991: 157-162).

bajo su dependencia: TV3, Catalunya Ràdio y más tarde el Canal 33.[311] Mediante estos canales de comunicación se ejercen campañas de promoción de ciertos espectáculos, con anuncios o entrevistas a los profesionales implicados. Además el C33, más minoritario y con una programación de signo menos comercial emite el programa *Escena*, con el objetivo de divulgar el hecho teatral.

Sin embargo, los medios de comunicación públicos han demostrado ser selectivos en cuanto al tipo de teatro que quieren promocionar. También en este campo se hace notar la presencia de la política lingüística autonómica impuesta por la Generalitat, ya que los espectáculos teatrales que se benefician son en lengua catalana, del mismo modo que los teatros que reciben más publicidad son los de la misma institución o los que dedican plena atención al teatro en lengua catalana.[312] También se ha mostrado cierta discriminación en cuanto a los profesionales que aparecen en los programas televisivos o radiofónicos. Mientras que los autores de los culebrones televisivos ocupan profusamente los magazines de estos medios, poca o ninguna atención se presta a ciertos profesionales del teatro privado o alternativo. Personajes tan importantes para el teatro de la ciudad como José Sanchis Sinisterra, Herman Bonnín, Lluís Pasqual o Josep Maria Flotats, o representantes de grupos como Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, La Cubana o Els Joglars, rara vez ocupan la pequeña pantalla o las ondas radiofónicas.[313]

---

[311] Ver Bonet (1991: 165-168).

[312] Mesalles afirma que "no es pot competir amb les grans maquinàries publicitàries que fa servir l'administració" (Escena, 1990: 35).

[313] Un ejemplo es la marginación sufrida por Els Joglars en los medios públicos. A la labor del grupo no se le dedicó un programa televisivo hasta el año 2003, en el Canal 33 en horario nocturno (Monegal, 2003: 56).

El convenio de la Generalitat con TV3 también dio fruto, en la década de los ochenta, a la retransmisión televisiva de producciones teatrales. En este caso, también se entrevé cierta marginación hacia la divulgación del teatro en lengua castellana, alternativo o comercial. El canal público se limita a la reproducción de éxitos teatrales en los teatros de titularidad pública, especialmente el Romea y el Poliorama, aunque entrados los años noventa se percibe cierto aperturismo hacia el teatro comercial con la retransmisión de los éxitos musicales de Dagoll Dagom o los espectáculos de La Cubana. Con esta actitud la Generalitat pretende realizar una campaña de captación de público para un cierto tipo de espectáculo teatral y para un número limitado de teatros, dejando en la oscuridad a las salas alternativas y los espectáculos menos mayoritarios.

Uno de los métodos de captación de público más utilizado recientemente por la Generalitat ha sido la explotación de caras conocidas por la audiencia televisiva en los escenarios de la ciudad. Me refiero a la creación del *star-system* catalán propulsado por las populares telenovelas. La conexión que estos actores ya han ganado con el público, gracias a su participación en programas televisivos, hace que su aparición en los escenarios de la ciudad sirva de reclamo para el público teatral, que quiere ver en carne y hueso a sus héroes de la pequeña pantalla.

Esta política de promoción del teatro es, según el Ajuntament, la única que la Generalitat ha producido en los años de mandato. Mascarell opina, a este respecto, que el gobierno autonómico no ha creado una iniciativa común para la recuperación del público teatral ni un marco general de política cultural en el que todos los sectores puedan intervenir (Apéndice I: 451-454).

En conclusión, se han presentado aquí las diferentes estrategias que las instituciones públicas han puesto en práctica para atraer al público a los teatros, ya sea mediante las campañas en las escuelas o el uso de los medios de comunicación. Sin embargo, se puede afirmar que estas estrategias han estado, las más de las veces, dirigidas a la promoción de los espacios teatrales gestionados por las instituciones mismas, lo cual presenta una situación problemática en la que los fondos públicos se utilizan de manera injusta en detrimento del sector privado. En el siguiente apartado se pretende averiguar si estas campañas de promoción han sido exitosas y han ayudado a los teatros públicos a hacerse con el mayor porcentaje de público barcelonés.

7.4 Los índices de audiencia en los teatros públicos de Barcelona

Para comprobar el impacto de las instituciones en las audiencias teatrales de la ciudad, es necesario tener en cuenta la habilidad que los teatros públicos tienen para conectar con el espectador barcelonés. Si la programación de los teatros de titularidad pública es la puesta en práctica o la expresión inmediata de la política teatral de la institución que lo gestiona, las cifras de audiencia del teatro reflejarán el mayor o menor éxito de dicha política teatral. Para ello, en las siguientes líneas se presentará un análisis de la fluctuación de espectadores en este tipo de teatros en los años en los que ha sido posible conseguir las cifras oportunas.[314]

En relación con el teatro privado comercial y las salas alternativas, el teatro público ha mantenido una situación de inferioridad para con el primero y de

[314] En este campo también se ha observado la carencia de datos por lo que se refiere a los años ochenta.

superioridad para con el segundo. Estas posiciones no se han alterado durante los años que abarca el presente trabajo, por el contrario, se han mantenido y consolidado. Los teatros públicos, pese a haber aumentado su aforo y la variedad en su programación, no han podido competir con una empresa privada que ha cuadriplicado el número de teatros y ha conseguido conquistar al espectador barcelonés de la década de los noventa.

El porcentaje de espectadores que el teatro público ha atraído no ha superado un total del 41%, pese a que como dato positivo se debe señalar que ha mantenido una curva ascendiente (con algunas excepciones) durante este periodo. Por otro lado, el teatro público parece sufrir una pérdida de espectadores importante precisamente en los años en que se producen los éxitos del teatro comercial. En este sentido, 1994 se confirma como uno de los años menos productivos dentro de la década de los noventa, y en el que se evidencia la imposibilidad del teatro público por competir con los grandes éxitos comerciales de la empresa privada. Sin embargo, en 1997, la primera temporada completa del TNC (en la que se incluyen *La gavina*, con más de 40.000 espectadores y *L'auca del senyor Esteve*, con más de 8.000 en 10 funciones) supera los 90.000 espectadores y, el ya consolidado Mercat sobrepasa los 60.000 (con una programación marcada por la variedad y la cantidad de espectáculos, 44 en total). Estos hechos convierten al año 1997 en el mejor para el teatro público desde 1986.

Sin embargo, el pésimo año de 1992, extremadamente negativo por la gran pérdida de público teatral que sufre la ciudad, es moderadamente positivo para los teatros públicos en los que se llega a conquistar al 38% del total de la audiencia barcelonesa. Es un año en que los teatros públicos presentan una programación

de lujo y de talante más abierto hacia el teatro en lengua castellana, contratando a las compañías más consolidadas entre el público y a actores de gran renombre. Se destaca el gran éxito de La Cubana (*Cubana Marathon Dancing*) y de T de Teatre (*Petits contes misògins*) en el Mercat. De entre los teatros públicos el Mercat destaca por su amplia programación, que incluye producciones como *La señorita de Trévelez* y *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, *L'hort dels cirerers* por El talleret de Salt, *El artificio* de Augusto Lara, *El somni d'una nit d'estiu*, dirigida por Calixto Bieito, y *Z* de Zotal Teatre, todas ellas también en Mercat de les Flors. En el Romea, el éxito lo tuvo *Carícies* de Sergi Belbel y en el Poliorama, la pieza de José Sanchis Sinisterra, *Lope de Aguirre, traidor* y *Macbeth* en producción del Schiller Theater de Berlin. Finalmente, uno de los éxitos del Grec fue la producción de la *Medea* de Sófocles con Irene Papas en el papel protagonista y Núria Espert en la dirección. En definitiva, una programación de lujo, la de los teatros públicos, que provocó recortes presupuestarios en los años siguientes y que, consecuentemente tuvo un efecto claro en el resto de los teatros de la ciudad.[315]

En general, pese a las pérdidas sufridas por el Festival d'Estiu Grec, el cual coincide con los ajetreados meses veraniegos y sufre de una especie de síntoma post-olímpico, teatros como el Mercat y el Romea presentan un índice de espectadores que supera, con creces, los 50.000.

El siglo XX terminaba con un índice ligeramente a la baja para las audiencias de los teatros públicos. Este hecho se puede explicar por el desarrollo imparable del sector privado y de las salas alternativas que ha significado que,

[315] Como se puede comprobar en estos títulos los espectáculos más populares no son todos en lengua catalana.

pese a que teatros como el TNC y el Mercat tienen un alto número de espectadores en el año 2000, se perfilan como débiles competidores de un emergente sector privado que ha sabido conectar con el público barcelonés por encima de ningún otro. El cambio en la gestión de teatros como el Romea y el Poliorama, que prácticamente duplican su número de espectadores al privatizarse; el éxito de los teatros comerciales tradicionales de la ciudad (Condal, Victòria, Borràs y Tívoli, tres de ellos en las manos de un mismo empresario teatral: el Grupo Balañá); la consolidación del teatro alternativo; y el índice irregular de público del TNC, han hecho que las grandes inversiones teatrales del sector público no alcanzaran los índices de ocupación esperados.

En conclusión, los teatros públicos barceloneses han conseguido, en general, mantener estable el interés del público por sus programaciones. Sin embargo, el hecho de que la elevada inversión dedicada a los grandes proyectos teatrales no se haya correspondido con una respuesta más positiva del público barcelonés, presenta cuestiones que las instituciones públicas deberían plantearse en sus futuras políticas teatrales.

7.5 El gusto teatral del público barcelonés

Para concluir, este apartado quisiera mencionar uno de los aspectos claves en el análisis del fenómeno teatral: el gusto del público. Se entiende que el doble objetivo de la política teatral se dirige, por una parte, a acercar al público formas teatrales menos comerciales, área que ya está cubierta por el sector privado, y por otra, a conseguir la conexión con el público para que éste asista a los teatros

institucionales. Esta última condición es esencial para legitimar y justificar la labor de las instituciones públicas en el campo del teatro.

En este sentido, el gusto del público barcelonés no ha experimentado variaciones significativas. Ya en la década de los ochenta, Jaume Melendres constataba que el público de la ciudad prefería la comedia al drama, afirmando que "el público catalán quiere reír. Reír, sobre todo" (1987: 78). Así lo confirma el hecho de que los espectáculos más vistos, a lo largo de estos años, hayan sido, en su mayoría comedias: *Slastic* (1986-87), *Pels Pèls* (1986-87), *Historias de la puta mili* (1988-89) *La extraña pareja* (1994), *Cegada de amor* (1994), *Pel davant i pel darrera* (1996) y *La jaula de las locas* (1999) entre otros. Como se puede comprobar en estos títulos, y como se ha mencionado con antelación, el teatro barcelonés se decanta también por la comedia en lengua castellana y por los espectáculos de variedades de Lina Morgan, Concha Velasco y Norma Duval.

A finales de los años ochenta, se gesta, además, un género que ya había triunfado en otros países y que tendrá una gran acogida, tanto en Barcelona como en el resto del Estado: el musical, tanto en lengua catalana, con las producciones de Dagoll Dagom y Ricard Reguant, o en lengua castellana, con las producciones de Focus.[316]

Los teatros públicos han querido integrar en sus programaciones algunos de estos géneros para atraer al público y, a su vez, competir con una empresa privada cada vez más consolidada. Los devaneos con el musical han sido

[316] Con *Glups!* (1983) Dagoll Dagom inicia un acercamiento al gran público mediante la producción regular de musicales entre los que se destacan los éxitos de *El Mikado* (1986-87) y *Mar i Cel* (1996). Focus ha sido la responsable del gran éxito de público de musicales anglosajones traducidos al castellano como *West Side Story* (1996) y *Rent* (1999), como también de las producciones de Ricard Reguant: *Memory* (1991) y *Nou Memory* (1992).

fructíferos en los teatros de la Generalitat donde *Sweeney Todd* (CDGC, 1994-95), *Guys and Dolls* (TNC, 1997) y *El somni de Mozart* (1998) conquistaron el favor de los espectadores. El resto de teatros públicos también ha incluido en su programación espectáculos de talante comercial, compañías de éxito asegurado o espectáculos teatrales protagonizados por profesionales conocidos capaces de atraer al gran público. A este respecto, María José Ragué se pregunta: "¿Es función del dinero público la de promover espectáculos de éxito y comercialidad asegurados [...]?" (1996: 106). Sea o no esa su función, lo cierto es que el teatro público ha adaptado fórmulas de programación de la empresa privada para poder sobrevivir a la competencia impuesta por ésta. Los datos de la tabla 24 demuestran que desde el año 1986 los espectadores se han decantado por la programación ofrecida por los teatros privados y, sobre todo, se han mantenido fieles al Teatre Lliure, el espacio que presenta un índice de espectadores más homogéneo (Apéndice II: 518).

En cuanto a la cuestión lingüística se comprueba, por lo mencionado hasta aquí, que el espectador barcelonés no tiene en cuenta la lengua a la hora de hacer su elección, lo cual invalida los acercamientos nacionalistas al hecho teatral por parte de las instituciones. Este hecho se comprueba al repasar la lista de los espectáculos más exitosos del teatro barcelonés a lo largo del periodo estudiado, entre los cuales se encuentran tanto ejemplos de teatro en catalán como en castellano. No hay más que acercarse a la acogida que el público ha dado a las

producciones en castellano del CDGC, a los espectáculos de la CNTC o a las visitas del CDN en el Mercat de les Flors, entre otros ejemplos.[317]

Más recientemente, en la temporada 2002-03, se produjo un descenso de un 10% en la programación de espectáculos en catalán en los teatros de la ciudad pero se experimentó un aumento del 12% en el número de espectadores con respecto a la temporada anterior, estadísticas que indican que la lengua de las producciones no es un factor esencial para el público teatral (Lladó, 2003b).[318]

Por lo tanto, cuando se intenta llegar a una conclusión sobre si los teatros públicos han tenido alguna influencia a la hora de gestar el gusto teatral del público la evaluación tiende a ser negativa. No cabe duda que las instituciones han contribuido a la normalización del teatro en lengua catalana y que han subido, sobre todo el Ajuntament, el teatro internacional a los escenarios barceloneses, ambos hechos inconcebibles en los años de la dictadura.

Sin embargo, en cuanto al gusto del público los teatros públicos parecen haber sido más víctimas que puntos de referencia. Esto significa que, traicionando los principios del teatro público que se han mencionado en el capítulo primero, los teatros públicos han adoptado lineas de programación más propias de la empresa privada incluyendo musicales, autores populares y siguiendo estrategias comerciales como la explotación de caras conocidas, etc. Así, se puede afirmar que, por cuanto al público teatral se refiere, los teatros públicos han sido víctimas de un mercado en el que el sector dominante es el privado ya que ha sido éste el

[317] Ver temporadas teatrales en Melendres (1987-1998) o los resumenes publicados por la Diputació. Ver también los Anuarios producidos por ADETCA desde 1993.

[318] En la encuesta realizada para este estudio, recogida en el Apéndice III, se puede comprobar como la lengua no parece tener importancia para el público teatral. Con respecto a la inocencia del público por cuanto a la marginación de la lengua castellana en los teatros de Cataluña ver Espada (1994).

que ha sabido mantener un equilibrio más estable entre la oferta y la demanda como demuestran las tablas de datos comparativos recogidas en el Apéndice II.[319]

Este séptimo capítulo ha presentado un análisis del público teatral barcelonés y su relación con las estrategias de captación de audiencias puestas en práctica por las administraciones públicas. Del análisis aquí realizado se concluye que el paulatino aumento de público teatral que la ciudad ha experimentado tiene relación con dos factores primordiales. Por una parte, el aumento de la oferta teatral de la ciudad, experimentada sobre todo en los años noventa y propiciada en parte por el crecimiento en el número de espacios teatrales (tanto públicos como privados). Por otra, el claro éxito obtenido por las programaciones del teatro privado que han conseguido conquistar a los espectadores de la ciudad.

[319] Ver Tabla 27 (Apéndice II: 534).

CAPÍTULO OCTAVO: LOS AUTORES TEATRALES VIVOS[320]

Una de las preocupaciones que se repite, en los estudios dedicados al teatro de los años ochenta y noventa en España, es la situación en la que se encuentra el autor contemporáneo, cuya historia reciente es compleja. Durante la etapa franquista, sólo un cierto y particular número de autores españoles se vieron representados y, en la transición, toda una generación de autores, cuya labor se había silenciado durante el régimen, fue prácticamente borrada de los escenarios. Tampoco los autores del llamado Nuevo Teatro Español mantuvieron una relación productiva con los programadores teatrales y, las nuevas generaciones de autores se han visto recluidas en el circuito alternativo.[321]

En el caso específico de Cataluña la situación es muy similar a la del resto del Estado. Llegada la democracia, los centros institucionales dedicaron su atención a los autores clásicos, para ofrecer a los jóvenes autores y al público la oportunidad de enlazar con una determinada tradición teatral. Los años ochenta, vieron un crecimiento del teatro de texto y del número de autores, que ha seguido aumentando en los años noventa, gracias a la labor de las salas alternativas, los talleres de escritura de la Sala Beckett, del Institut del Teatre, el STI y un cierto apoyo por parte del CDGC. Sin embargo, la falta de espacios teatrales, tanto públicos como privados, interesados en su obra disminuye las oportunidades de estreno y ha colocado a estos autores en una situación de limbo creativo.

---

[320] Con "autores vivos" se hace referencia a autores que, estén o no en activo, todavía están vivos (Sastre, 2003).

[321] La marginación del autor teatral ha provocado el nacimiento de la Asociación de Autores Teatrales en 1990.

Esta es una situación altamente paradójica si, como afirma Galán, el teatro español "no es sólo el que interpretan actores españoles, sino fundamentalmente el que se escribe por autores españoles", hecho que se puede extrapolar al caso catalán (1998: 52). Por lo tanto, en el presente capítulo se propondrá que la defensa del teatro catalán debería iniciarse con la creación de una política teatral de apoyo a los autores vivos que son uno de los síntomas de la vitalidad teatral de una nación (Galán, 1993: 52). En este sentido, la crítica teatral ve la situación ideal en las actividades del Royal Court londinense, donde el apoyo a la creación textual contemporánea ha llevado a la consolidación mundial de autores británicos vivos como Sarah Kane, Mark Ravenhill, Simon Block, Jez Butterworth, Irvine Welsh, Joe Penhall, entre otros (Sadowska, 1999).[322]

La representación de obras de autores vivos es necesaria para la evolución del teatro de una nación. Barbero llega, incluso, a señalar que la crisis del teatro está relacionada con "la disminución en la consideración de los autores", ya que el protagonismo de los directores, puede que haya producido una mejora del espectáculo teatral o que "éste guste más o divierta, pero [...] el teatro ha dejado de transmitir ideas e incidir en las polémicas y preocupaciones de la sociedad contemporánea" (2004). El teatro no sólo debe mirar a la tradición sino representar las preocupaciones de la sociedad en la que se produce, ya que según Galán, "un teatro que no refleja la realidad de su tiempo, un teatro que se niega a ser espejo

[322] El Royal Court (1956) ha dado a conocer a Harold Pinter, John Osborne y David Hare. En 1997 se llevó a cabo un intercambio con este centro, en el cual se hicieron lecturas dramatizadas de autores españoles, entre ellos Belbel y Cunillé, mientras que en España se representó a Sarah Kane, Meredith Oakes y David Greig (Ragué, 2000: 24). Por otra parte, estas son las aspiraciones del nuevo proyecto de Focus, La Fundació Romea, que ha tomado como modelo el Royal Court londinense. Ver González (Apéndice I: 441).

de un mundo siempre en desequilibrio, un teatro alejado del hombre vivo, es un teatro muerto, sin aliento, sin alma, sin futuro" (1993: 52).

Es difícil entender el rechazo experimentado por los autores contemporáneos, a quienes se ha acusado de escribir piezas cuya temática "ya no es interesante para el público" (Galán, 1993: 53).[323] Una temática poco interesante y un teatro alejado del público son justificaciones profusamente utilizadas, tanto por parte de los teatros privados como los públicos, para desechar la puesta en escena del autor contemporáneo. [324] Los autores contemporáneos son, con contadas excepciones, percibidos - por los programadores y el público - como autores de teatro minoritario. En el caso catalán, el autor contemporáneo no sólo se enfrenta a los avatares derivados del contenido de sus obras, sino que sufre las discriminaciones derivadas de una política teatral nacionalista, sobre todo, por parte de la Generalitat.

Ragué manifiesta, en 1996, que al ojear las carteleras teatrales del Estado el lector podría concluir que no existen autores teatrales vivos y, para desmentir tal presuposición, realiza una detallada nómina de autores en activo. Su último estudio presenta, además, a los autores teatrales en activo en las Comunidades Autónomas de Cataluña, Valencia y Baleares, sumando más de ochenta en total. De los setenta existentes en Cataluña, sólo catorce ven representadas sus obras con regularidad, y alrededor de diez presentan una corta pero relativamente exitosa carrera teatral.[325] El primer grupo cuenta con nombres como: Lluís Antón

[323] La situación de los autores teatrales en los ochenta y noventa dentro del Estado Español se describe en Amestoy Egiguren (1997), Centeno (1997), Floeck (1997), Pérez Rasilla (1997) y Piñero (1997). Para el caso de Cataluña, Valencia y Baleares ver Ragué (2000).
[324] Ver a este respecto las declaraciones de González (Apéndice I: 441-442).
[325] Ver Ragué (2000).

Baulenas, Sergi Belbel, Roger Bernat, Alberto Bokos, Toni Cabré, Joan Casas, Joan Cavallé, Lluïsa Cunillé, Jordi Galcerán, Ignasi Garcia Barba, Francesc Pereira, Josep-Pere Peyró, Paco Zarzoso y Manuel Veiga. En el segundo grupo encontramos a Xavier Albertí, Àngels Aymar, Carles Batlle, Narcís Comadira, Manuel Dueso, Beth Escudé, Lluís Hansen, Pablo Ley, David Plana, Sergi Pompermayer, Alex Puiggalí, Jordi Sánchez y José Manuel Sevilla (Ragué, 2000).[326]

8.1 El autor contemporáneo en los teatros públicos de Barcelona

La relación entre los autores catalanes vivos y los teatros públicos de Barcelona es un ejemplo de la situación que se ha descrito en las palabras introductorias. Pese a que las políticas teatrales de las tres instituciones contienen elementos que demuestran la necesidad de apoyar la creación teatral autóctona e incluyen intenciones de protección y promoción, no presentan un plan específico de acción para llevar a cabo estos objetivos.[327]

Como ejemplo, Enric Gallén afirma que Flotats no llevó a cabo una labor de promoción del teatro catalán en sus años como director del Teatre Poliorama (1996: 36). Entre 1985 y 1996 este teatro subió a escena cinco textos de autores contemporáneos, lo cual no llega a suponer un montaje por temporada.[328] Por otro lado, el otro centro de programación de la Generalitat, el CDGC, tampoco realizó una tarea regular de promoción del teatro contemporáneo y, finalmente, el Teatre

[326] Pese a que los datos están extraídos de Ragué (2000), la división en grupos es mía.
[327] Ya en 1988, Vilà Folch se sorprendía del estreno de una obra y una adaptación de Benet i Jornet en un teatro público afirmando que "no son gens usuals dues estrenes i encara menys en locals i per companyies tan significatives" (1988: 50).
[328] Rodolf Sirera, José Sanchis Sinisterra, Joan Brossa, Javier Tomeo y Josep Maria Subirachs.

Lliure, otro de los espacios públicos, protagonizó una serie de disputas con los autores catalanes, entre ellos Benet i Jornet, por la falta de interés que presentó hasta mediados de la década de los ochenta por representar este tipo de textos.[329]

Las políticas teatrales de las instituciones se han decantado hacia la programación y la subvención de compañías como Dagoll Dagom, Comediants, Els Joglars, La Cubana o La Fura dels Baus, las cuales ya han consolidado un público teatral que sigue con fidelidad su trayectoria y, en escasas ocasiones, ha apoyado económicamente la puesta en escena de textos de nuevos autores. Además, las subvenciones institucionales se han dirigido generosamente hacia los teatros públicos cuya programación ha consistido, mayoritariamente, en los clásicos catalanes o extranjeros traducidos al catalán, los cuales tampoco experimentan problemas para atraer al público.[330]

Contrariamente a la opinión de la mayor parte de la crítica, Fernández Torres niega que "la función principal [...] del teatro público sea alcanzar una determinada cuota de autores españoles vivos en su programación" (2000: 1).[331] Opinión que secunda José Carlos Plaza, para quien el escaso número de representaciones de autores vivos en los teatros públicos responde a la baja calidad de sus obras (en Aparicio, 1990: 85).

Este desinterés llegó a niveles tan preocupantes a mediados de los años ochenta que, como recuerda Gallén, el Institut del Teatre y el Centre Dramàtic

[329] Ver Sirera (1996: 55).
[330] Cuando la Generalitat presentó su análisis del sistema teatral en Cataluña no consideró la situación del autor sino que lo englobó en el término general de creación teatral juntamente con las compañías independientes. Ver Bonet (1991: 20).
[331] Entre los que defienden la deuda de los teatros públicos para con los autores vivos se encuentran: Ragué (1996), Cabal (1994), Monleón (1993), Alonso de Santos (en Primer Acto, 1990), Pedrero (1990) y Ortiz (1990).

d'Osona consideraron necesario organizar un congreso dedicado al tema.[332] Gallén expresa su descontento por los prejuicios creados alrededor del teatro de texto, que habían constituido "the marginalization of Catalan playwrights in the face of an ongoing institutionalization of the theatre", provocando que se llevaran a escena "in almost clandestine fashion and with derisory resources", hecho altamente criticado durante los años de la dictadura (1996: 36). La crisis también se menciona en el Congrés Internacional de Teatre, celebrado en Barcelona en 1985, donde se subraya la falta de interés por las dramaturgias minoritarias y la necesidad de incorporarlas al circuito teatral de la ciudad. Pero, Burguet i Ardiaca, cronista del Congrés, asegura que, pese a las lamentaciones, los participantes no presentaron medidas prácticas para dar solución al problema, concluyendo que "el Congrés no tenia cap mena d'accés als centres de decisió de polítiques teatrals, ni tan sols de relacions a tall d'assessorament", prueba, una vez más, de la distancia existente entre instituciones y práctica teatral, impedimento claro para el desarrollo del teatro en la ciudad (1985: 50).

La crisis se resolvió, ligeramente, a mediados de los años ochenta, en parte gracias al apoyo de algunos aspectos de la política teatral institucional, los cuales se tratarán individualmente en este apartado, pero sobre todo, como señala Belbel, debido al esfuerzo de las salas alternativas. El auge no fue duradero, ya que una política teatral institucional que no presentaba un planteamiento serio y consistente con relación a la autoría contemporánea provocó la falta de infraestructuras y medios para que éste tuviera continuidad.[333]

---

[332] Se trata del encuentro titulado *La dramatúrgia actual: autors i directors* (Gallén, 1996: 35).
[333] Ver Belbel (Apéndice I: 420-421).

En este contexto, la actuación de las instituciones se puede resumir en la siguiente. Tanto la Generalitat como la Diputació han demostrado interés por la defensa del autor catalán contemporáneo mediante la creación de premios que impulsan la escritura teatral en catalán y como parte de su campaña de normalización lingüística. Ambas crearon, en 1981, el Premi Ignasi Iglesias de textos teatrales en catalán, contribuyendo a la promoción del autor dramático vivo que escribe en catalán. Sin embargo, Benach asegura, en 1989, que la normativa que implica la representación del texto ganador no se ha cumplido "en aquests últims anys", y las obras galardonadas se han quedado sin subir a escena, hábito que se romperá con la puesta en escena de *Elsa Schneider* de Sergi Belbel, en 1987 (1989b: 4).

Las dos instituciones son unánimes al considerar que el teatro en catalán no sólo es el producido en Cataluña, sino el escrito en lengua catalana y, por lo tanto, ambas pueden ser acusadas de marginar a autores catalanes, nacidos en Cataluña, que utilizan el castellano como lengua de expresión artística. Esta preferencia lingüística ha favorecido la publicación de textos teatrales en catalán como parte de la campaña de normalización lingüística realizada por la Generalitat, hasta el punto que la publicación de textos teatrales goza de mayor salud que su representación.

Esta censura lingüística también ha condicionado la programación de los teatros de la ciudad, cuyas subvenciones dependen de la programación de espectáculos en lengua catalana. Debido a este hecho, los espacios teatrales privados se sienten obligados a programar antes un texto contemporáneo catalán

que uno en lengua castellana, o incluso la traducción de un autor extranjero al catalán antes que un texto original en lengua catalana o castellana.

Las restricciones lingüísticas también tienen como consecuencia el aislamiento que sufren, en Cataluña, los autores contemporáneos del resto del Estado. La inexistencia de salas que presenten con regularidad autores contemporáneos en lengua castellana, provenientes de otras partes del Estado, significa que los autores catalanes deberán trasladarse para estar en contacto con la labor teatral de sus compañeros de generación. Estas barreras lingüísticas provocan que los jóvenes autores que escriben en lengua castellana no se representen en Cataluña, lo cual produce la falta de diálogo entre las generaciones de autores teatrales que surgen en los años ochenta y noventa. Así, Guillermo Heras destaca la ignominia de que la representación de los autores contemporáneos dependa de su origen natal y de la lengua que utilizan para su escritura y señala que "hay demasiados diletantes [...] que consiguen cuatro duros de su [...] Gobierno Autónomo [...] o que escriben un textito y por ser de 'Ponferradina de Arriba', lo montan" (en Primer Acto, 1987a: 65).

La discriminación del texto teatral en lengua castellana debe entenderse en el contexto político de una Comunidad Autónoma que, como la Constitución Española indica, es bilingüe, y donde el catalán y el castellano deberían cohabitar de manera equitativa. Dentro del grupo de autores listado anteriormente, sólo José Manuel Sevilla, Pablo Ley, Alberto Bokos, Cristina Fernández Cubas y Paco Zarzoso escriben, generalmente, en lengua castellana, lo cual ha contribuido a disminuir sus estrenos, que se producen, generalmente, en las salas alternativas. Sevilla ha visto su única obra, *El puente* (2000), representada en la Sala Muntaner.

Paco Zarzoso, de origen valenciano pero formado como dramaturgo en la Sala Beckett, ha estrenado sus obras castellanas en Valencia, y sólo dos de ellas (una en castellano y otra en catalán) en Barcelona, donde su compañera de generación Lluïsa Cunillé, cuyos textos son generalmente en catalán, ha tenido más éxito en subir a los escenarios. Alberto Bokos ha estrenado únicamente la obra que ha escrito en catalán, *Clàssic* (1996) en el Mercat, permaneciendo el resto de sus obras inéditas o estrenadas en espacios marginales. De sus dos obras, ambas escritas en castellano, Fernández Cubas sólo ha estrenado una de ellas, y ninguna en la ciudad de Barcelona. Finalmente, Pablo Ley, que había escrito cuatro piezas hasta el año 2000, una de ellas en catalán, ha subido tres de ellas a escena: *Angorina o la festa de maig* (STI 1985), *Se está haciendo muy tarde* (Mercat de les Flors, 1987) y *Fausto 3.0*, espectáculo de La Fura dels Baus (TNC, 1998).

La defensa del hecho diferencial catalán ha hecho que la Generalitat y la Diputació se presenten más inclinadas al apoyo de los autores teatrales vivos con la condición de que éstos escriban en lengua catalana. La Diputació edita textos teatrales de nuevos autores en la editorial del Institut del Teatre, lleva a escena éstos y otros textos en sus espacios y presenta exigencias estrictas en cuanto a la lengua mediante la ODA.[334] La Generalitat ha sido la institución más constante en la defensa del autor catalán, pese a que los autores vivos no siempre han gozado de la necesaria atención. Debido a que la preocupación de la Generalitat se centra en la utilización del teatro como herramienta para la normalización de la lengua

[334] Como se señala en el capítulo quinto, la ODA exige que el 75% de las producciones sean en lengua catalana y el 25% de autores catalanes. Ver capítulo cuarto.

catalana, la protección de una tradición teatral común que asegure su estatus como nación y la defensa de una identidad nacional propia que se diferencie de la del resto del Estado, la institución se ha preocupado por que el teatro representado en sus espacios fuera en catalán, ha defendido la representación de los clásicos catalanes y, sólo parcialmente, ha apoyado a los autores teatrales vivos.[335] Esta situación ha experimentado cambios en los veinte años que cubre este análisis. Con la excepción del Poliorama, cuya programación estuvo totalmente dedicada al teatro foráneo traducido al catalán, el CDGC y el TNC han revelado cierto interés por el teatro de los autores vivos pese a que, para el Nacional, esta actitud no se ha consolidado hasta el año 2002 con el Projecte T6.

El CDGC ofrece su apoyo al teatro de autor joven mediante el ciclo Els Dilluns del Teatre Obert (1980-1982) con representaciones únicas de nuevos autores, labor que continua, parcialmente, el Memorial Xavier Regàs (1982-1988) al que se añaden producciones de autores extranjeros y, finalmente, el Festival de Tardor (1989-1992) donde las representaciones de autores autóctonos vivos constituyen una excepción. Pero, como se puede comprobar, ninguna de estas iniciativas tiene continuación en la actualidad.

En su programación regular, el CDGC presenta una media anual de dos representaciones de textos contemporáneos, entre los cuales Josep Maria Benet i Jornet y Sergi Belbel son los autores más representados. Además, presenta la obra de autores catalanes que escriben en castellano, Manuel Vázquez Montalbán

[335] La misma suerte experimentan los autores latinoamericanos que no tienen acceso a los escenarios de la ciudad. Pese a lo pesimista de estas afirmaciones, según Fernández Torres el CDGC es el centro dramático del Estado español que más espacio dedica a los autores contemporáneos (1996: 56). El monopolio de autores extranjeros en los teatros públicos lo afirma Bonet (1998: 556).

y Eduardo Mendoza, traducidos al catalán.[336] Según Gallén, un cambio significativo tuvo lugar con la llegada al CDGC de Domènec Reixach en 1988, la cual "signified a conscious decision to opt for contemporary Catalan drama" (1996: 33). Pero, lo cierto es que no se percibe ningún aumento en el número de producciones de autores contemporáneos a partir de ese año, los cuales se encuentran en minoría a lo largo de toda la historia del Centre con relación a los autores extranjeros.[337] Cierto es que Benet i Jornet y Sergi Belbel estrenan regularmente en el Romea, que el segundo consolida también en este teatro su carrera como director y dramaturgo, y que ciclos como Els Dilluns contribuyeron, en los años inmediatos al final de la dictadura, a un intento de normalizar la situación de la lengua catalana en el teatro de la ciudad, pero no ha habido desde el CDGC un programa sólido de defensa del autor contemporáneo.[338] Defensa que no incluye a los autores en lengua castellana que trabajan en Cataluña, pero que sí ha resultado en el reconocimiento de los autores valencianos Rodolf y Josep Lluís Sirera, cuya obra en catalán ha gozado de amplia aceptación tanto por parte del público como de las instituciones.

Por otro lado, la defensa de los clásicos catalanes es también problemática, ya que el CDGC olvidó a una generación de autores que estuvieron vivos durante la década de los ochenta y, cuya obra ha sido prácticamente vetada.[339] Jordi Coca, por ejemplo, reclama la presencia del texto teatral contemporáneo en los escenarios de la ciudad afirmando que:

---

[336] La programación completa del CDGC se puede consultar en Ragué (1996: 136-39).
[337] Ver lista de los autores representados por el CDGC recogida en el Apéndice, p. X.
[338] Además de estos dos nombres, el CDGC presenta los trabajos de Jordi Teixidor, Francesc Pereira, Carles Valls, Joan Casas y Josep Maria Muñoz, entre otros. Ver Tabla 6 (Apéndice II: 497).
[339] Autores como Joan Oliver, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre y Manuel de Pedrolo.

> La mirada a la tradició s'ha centrat en Guimerà, tot menyspreant l'obra de Rusiñol, s'ha volgut veure en Sagarra més del que hi hà, Salvador Espriu ha estat entès només com a poeta, Joan Oliver ha semblat superficial (2003).

Y explica que, detrás de estas decisiones se encuentran razones económicas (2003).[340] Estas afirmaciones demuestran que la voluntad de las instituciones públicas, especialmente la Generalitat, por crear una identidad nacional determinada ha tenido un impacto en la selección de los autores que deben formar el corpus de la tradición teatral catalana.

Finalmente, según Ragué, el CDGC también ha realizado una labor de apoyo al autor contemporáneo mediante becas dirigidas a la nueva creación, no obstante, estos premios son extremadamente limitados, (uno por año), y son, generalmente, dirigidos a autores ya reconocidos como Sergi Belbel, Toni Cabré o Roger Bernat (2000: 19).

Desde el TNC, Domènec Reixach ha iniciado, junto con el mismo Belbel, una labor de promoción de autores vivos que escriben en lengua catalana dentro del Projecte T6 de ayuda a la creación contemporánea. Sin embargo, hasta el 2002, la programación del TNC tampoco se destacó por su apoyo a los autores contemporáneos: de 1996 al año 2000 el Nacional presenta tres obras de autores vivos: una de Lluïsa Cunillé, una de Sanchis Sinisterra y otra de Benet i Jornet.

Por su parte, la Diputació ha demostrado cierto interés por los autores contemporáneos mediante los premios dedicados a la autoría teatral que otorga

[340] Xavier Fàbregas opina que existen dos tipos de autor teatral: los que además de escribir teatro se muestran políticamente activos y pagan con el silencio y aquel autor que "baja menos a las barricadas y desde la retaguardia más tranquila escribía sus comedias y sus dramas", refiriéndose a Benet i Jornet (1984b: 32-33).

conjuntamente con la Generalitat. Por otro lado, los teatros del Institut han sido testimonio de la producción, más o menos regular, de autores contemporáneos vivos, quienes a su vez han sido en su mayoría alumnos del centro.[341] Este dato, en general positivo, continúa sin representar el contacto de los autores contemporáneos con el gran público y más bien significa su reclusión en el sector profesional especializado.[342] Curiosamente, pese a su labor como productor de autores contemporáneos, el Institut no ha contemplado la posibilidad de incluir en su estructura pedagógica la escritura teatral, lo cual sí ha sucedido en el sector alternativo.[343] El interés de la Diputació por la promoción de nuevos autores se testimonia en la publicación de obras teatrales, ya sea en la revista *Escena* o las publicaciones del Institut.

En el caso de los teatros gestionados por el Ajuntament, las representaciones de obras de autores teatrales vivos son mínimas. Ni el Teatre Grec, ni el Mercat de les Flors han sido escenarios proclives a la obra de estos autores sino que más bien han dedicado sus programaciones al teatro foráneo. Entre los dos, el Mercat sí que ha apostado por la presentación de algunos autores vivos tanto catalanes como del resto del Estado.[344] Curiosamente, y como muestra de la distancia que separa a la Generalitat y al Ajuntament en cuestión de gustos teatrales, los autores programados por éste último raramente han visitado los escenarios de la primera y, viceversa. Lluïsa Cunillé, José Sanchis Sinisterra,

[341] Los estrenos de autores en las salas del Institut están recogidos en Ragué (2000). Ávila confirma la voluntad del los teatros del Institut por llevar a escena a autores contemporáneos (Apéndice I: 455).
[342] Así sucede también en el Festival STI, donde se defiende ampliamente la figura del autor contemporáneo pero que sin embargo se percibe como un encuentro para profesionales del teatro.
[343] Referencia a los talleres de escritura de la Sala Beckett, donde han nacido profesionalmente la mayoría de los autores teatrales contemporáneos.
[344] Algunos ejemplos son José Sanchis Sinisterra, Javier Tomeo, Augusto Lara, Lluïsa Cunillé o Tomeu Vergés.

Augusto Lara, Roger Bernat, Rodrigo García y Javier Tomeo han sido algunos de los autores programados por el Mercat, el cual ha apostado también por autores en lengua castellana, ya sean catalanes o del resto del Estado. Este hecho demuestra que dicha institución, a diferencia de la Generalitat, no está gobernada por fines nacionalistas, ni presenta una política teatral que margina por cuestiones lingüísticas.

Por otra parte, es sorprendente la falta de interés del Grec por los autores teatrales vivos, los cuales son la excepción más que la norma dentro de la programación de un festival, que se destaca por montajes espectaculares de clásicos, mayoritariamente extranjeros, y que ha tendido, en sus últimos años, a la espectacularidad del teatro comercial.

En contraposición, un festival de dimensiones más pequeñas como es el STI ha representado la puerta de entrada a la ciudad de Barcelona de autores contemporáneos que escriben en lengua castellana y catalana, e incluye en su programación regular un ciclo de lecturas dramatizadas de obras originales e inéditas escritas por autores que trabajan en Cataluña pero no necesariamente en lengua catalana.[345] A pesar de que ni el Grec ni el Mercat han dado cabida a este tipo de experiencias, el Ajuntament demuestra su apoyo al teatro de autor contemporáneo mediante la subvención regular al circuito alternativo, el cual es el primer promotor de la nueva escritura teatral. En el programa de subvenciones del Ajuntament, salas como el Artenbrut, Versus, Beckett y Tantarantana, entre otras, tienen un papel protagonista.

[345] Este es el caso de la Compañía Cuarta Pared con textos de Javier García Yagüe, Yolanda Pallín y José Ramón Fernández que llegó al Teatre Lliure después de pasar por el STI o Rodrigo García, que ha pasado a presentar todas sus obras en Barcelona después de su visita al STI.

El gusto por el teatro de gran formato por parte de los teatros públicos parece haber sido otro de los impedimentos con los que se ha encontrado el autor contemporáneo en la ciudad de Barcelona.[346] Con piezas teatrales basadas en las acciones, generalmente estáticas, de pocos personajes y el apoyo esencial en la palabra, las obras de estos autores se alejan mucho del teatro espectáculo que se representa en los teatros públicos. Éstas son, además, piezas tradicionalmente concebidas para espacios teatrales de dimensiones más pequeñas, en las que la relación espectáculo-espectador es más cercana. Sean o no correctas, estas presuposiciones son las que condicionan el futuro de los trabajos producidos por los autores contemporáneos.

El desinterés por el teatro de texto por parte de los teatros públicos parece estar relacionado con la preferencia, sobre todo a principios de los años ochenta y a finales de los noventa, por el espectáculo teatral no estrictamente textual. En esos años Barcelona es víctima de un gusto generalizado por el teatro gestual, la danza-teatro o el mimo. El dramaturgo Rodolf Sirera describe esta tendencia como "a growing emphasis [...] on the collective creation of plays rather than in literary works by single authors, with the resulting reaction against the written text, and the placing of greater stress on staging" (1996: 53). A esto, debe añadirse la conocida tradición catalana por los "autores de compañía", haciendo referencia a grupos como La Fura dels Baus, Els Joglars, La Cubana, Sémola Teatre y Comediants, entre otros, cuyos textos a pesar de "estar publicados, ni siquiera los aficionados tienden a representarlos" (Carrión, 2002: 383).

[346] Esta es una de las razones que Paloma Pedrero argumenta para entender la situación del autor contemporáneo. Además la autora culpa al desinterés por parte de los teatros públicos y de los directores (1990: 19).

El olvido de la creación contemporánea autóctona se admite incluso en las páginas de un estudio llevado a cabo por la Generalitat de Catalunya, dedicado a analizar el estado del sistema teatral catalán, en clara paradoja con las intenciones de la institución por potenciar el teatro catalán. Bonet confirma que "en els circuits que solen acollir el teatre més professional (sales comercials i institucionals) el muntatges d'autors estrangers hi tenen una major presència" (1991: 29). El estudio constata, además, que a finales de los ochenta y principios de los noventa las representaciones de autores catalanes disminuyeron en beneficio de los extranjeros.[347]

La tendencia a proteger a los clásicos del teatro catalán por encima del teatro contemporáneo entronca con la obsesión que la Generalitat demuestra por afirmar la identidad nacional de Cataluña mediante la existencia de una historia y una cultura que tienen sus raíces en un pasado compartido por todos los catalanes. Y, por otro lado, perpetúa la actitud apocalíptica del nacionalismo catalán con vistas al futuro de la lengua y la cultura catalanas. En el caso del Ajuntament, el desinterés por los textos del teatro contemporáneo autóctono se relaciona más con la apuesta por el internacionalismo y la producción de un cierto teatro que no tiene su equivalente en el que escriben los autores contemporáneos.[348] Por otra parte, el interés del Ajuntament parece haberse decantado hacia la producción del teatro no textual, como contrapeso quizás a la apuesta por el teatro textual de las otras dos instituciones.

[347] Vilches de Frutos afirma que esta es una tendencia general, ya que los autores extranjeros del s.XX son los más representados en los escenarios de todo el Estado (1992: 215).
[348] Quizás la única excepción la constiutuye Lluïsa Cunillé.

8.2 El autor contemporáneo en el teatro comercial y las salas alternativas

La discriminación sufrida por parte de los autores contemporáneos vivos en los teatros públicos de la ciudad tiene su paralelo en los teatros privados de carácter comercial. Estos teatros, cuyo número se ha multiplicado en la década de los noventa, tampoco han incluido regularmente en su programación a autores contemporáneos vivos. Las razones son, hasta cierto punto, similares a las que se han presentado en el apartado anterior. Sin embargo, a diferencia de los teatros públicos, el teatro comercial se caracteriza por la búsqueda de beneficios económicos directamente derivados del espectáculo teatral y, para alcanzar los objetivos que gobiernan a este tipo de operación económica, busca "el éxito popular" de sus espectáculos ante todo (Ragué, 1996: 109). De este modo, aspectos como la calidad artística, la originalidad, la creatividad o la experimentación quedan situados en un segundo plano o no se tienen en cuenta en absoluto por cuanto no están directamente relacionados con el objetivo principal.

La necesidad de crear una programación que, obligadamente, produzca beneficios económicos y la inexistencia de una política que se decante hacia la defensa de un determinado tipo de teatro han hecho que los teatros comerciales sólo ofrezcan sus escenarios a los autores contemporáneos vivos que han demostrado tanto una capacidad de conectar con el público como la habilidad de escribir un tipo de teatro que genere beneficios económicos.[349] Sin embargo, el éxito comercial de una pieza teatral no depende únicamente de su texto, sino

[349] Como ejemplos están las obras de Belbel, Jordi Sánchez y Jordi Galcerán. Focus ha producido *Sóc lletja* de Belbel y Sánchez, y *Dakota* de Jordi Galcerán.

también de otros aspectos relacionados con la puesta en escena y, por ello, la suerte de un autor y su obra, sufriendo un escrutinio constante por parte del sector comercial, depende también, de las cantidades económicas que se dediquen a su producción y a su publicidad.[350]

Desde Focus, Jordi González confirma esta actitud cuando asegura que el autor contemporáneo le ha dado la espalda al teatro (Apéndice I: 441-442). Es decir, que tanto el contenido como el formato de sus obras se aleja del teatro comercial, son excesivamente personales y ensimismadas. Para González, el autor contemporáneo no escribe pensando en la representación ante el público, sino más como una necesidad personal e íntima.[351] Esta acusación supone una imposición artística para el autor, por parte del sector privado, absolutamente condicionada por los factores económicos. Al autor se le pide un texto que tenga como objetivo entretener al público, que se aleje de lo personal y apele a las preocupaciones más multitudinarias, que no tenga implicaciones políticas y que, sobre todo, contenga grandes dosis de sentido del humor. Éstas son pautas de creación marcadas por las leyes del mercado.

En cierto modo, se puede argumentar que la actitud del sector privado hacia el autor contemporáneo está generada por la falta de interés que los teatros públicos demuestran por el mismo. El rechazo del teatro público por representar a estos autores provoca que éstos se vean abandonados sujetos a las leyes del teatro comercial, el cual lleva a cabo un intervencionismo en el proceso creativo con el fin de alcanzar el éxito de público. Por esta razón, es posible que la

[350] Opinión expresada por Belbel en Tugés (2000).
[351] Por el contrario, Sergi Belbel afirma que su escritura está totalmente ligada a la representación y que no concibe la obra sin pensar en el público. Ver Belbel (Apéndice I: 423-424).

existencia de una política teatral pública que promoviera al autor y su teatro, al margen del contenido y el formato, pusiera fin a esta situación y generara un estado de normalidad en el campo de la escritura teatral.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es la influencia que las instituciones tienen en la programación de los espacios teatrales en sí. En este sentido, la política lingüística de la Generalitat, relacionada con las cuotas de teatro en catalán programado en los teatros privados, ha producido una situación de desigualdad y discriminación hacia los autores que utilizan el castellano. Con una formulación distinta, esta política lingüística podría haber resultado en una promoción del autor teatral vivo y, sin embargo, ha significado, mayoritariamente, la representación profusa de teatro extranjero traducido al catalán, lo cual pone de manifiesto las incoherencias de la política teatral autonómica.

Por otro lado, las ayudas a los espacios teatrales de carácter comercial, ofrecidas por dicha institución, demandan que un porcentaje de la programación se lleve a cabo en lengua catalana.[352] En el caso de las grandes empresas teatrales, que no dependen del dinero público, no existe la necesidad de seguir estas normas pero, en el caso de los pequeños empresarios, la norma se cumple, en la mayoría de los casos, llevando a escena a autores de otras nacionalidades traducidos al catalán, con lo cual tampoco se produce una labor de promoción de la escritura dramática local contemporánea.[353] En ninguno de los casos la voluntad de proteger y generar creación dramática autóctona, defendida por las tres instituciones públicas, produce resultados satisfactorios.

[352] Este porcentaje no se hace oficial en los documentos dedicados a la política teatral de la Generalitat, pero se ha confirmado desde la empresa privada. Ver González (Apéndice I: 443).
[353] Ver Espada (1994).

Por otra parte, la poca atención que, en el caso especial de la Generalitat, se dedica al circuito teatral alternativo, lugar de origen y campo de prácticas del autor contemporáneo vivo, pone en duda el interés que la institución tiene por este tipo de teatro. En este sentido, la política teatral del Ajuntament de Barcelona se revela más coherente mediante la presentación de un programa de apoyo sistemático al circuito que asegura, como consecuencia, la continuidad de las salas y el futuro de los autores que trabajan en ellas.

En definitiva, el rechazo de los teatros públicos y privados a promover la obra de los autores contemporáneos ha provocado que ésta haya terminado siendo recluida en el difícil e inestable circuito de las salas alternativas, desde el cual, el salto al resto de los escenarios de la ciudad se ve frenado por las razones hasta aquí expuestas. En el estudio presentado por Ragué sobre las nuevas dramaturgias, se puede comprobar que los nuevos autores teatrales sobreviven, en Cataluña, gracias a la voluntad de las salas alternativas, de las cuales se debe destacar a la Sala Beckett, que realiza lecturas dramatizadas, talleres, debates y estrenos regulares de nuevos textos. El estancamiento del autor contemporáneo en estas salas tiene como consecuencia la imposibilidad de llegar al gran público y, por lo tanto, al público menos especializado, resultando en un menor impacto social del trabajo dramático. A su vez, esta falta de contacto con el gran público repercute en el tipo de texto teatral que se escribe, creando así un círculo vicioso de difícil resolución. Por otro lado, las dificultades económicas de las salas no permiten que la pieza se mantenga en cartelera durante un periodo de tiempo largo. Además, los pocos beneficios económicos generados por la exhibición en una sala alternativa, correlativos a las pocas localidades que éstas tienen,

provocan que el autor no pueda vivir de su labor teatral y que tenga que buscar otras formas de financiación, lo cual puede tener un efecto sobre su rendimiento artístico. En conclusión, pese a que la representación del teatro de autor vivo en el circuito alternativo es positiva, su estancamiento dentro del mismo, resultado del contexto generado por una política teatral que lo margina, tiene consecuencias negativas.

8.3 Los autores más representados y su relación con las instituciones

Otro de los fenómenos que este apartado no puede dejar de tratar es el caso de los autores contemporáneos que sí han logrado atraer el apoyo de las instituciones públicas y que, como consecuencia, disfrutan de una posición aventajada en el sector comercial. Estos autores, que son pocos, como se puede deducir de lo hasta aquí presentado, han conseguido no únicamente ser representados por los teatros públicos sino que han sido, y son hasta el presente, los creadores de algunos de los espectáculos más exitosos, en cuanto al número de público, en los años a los que este estudio dedica su atención.

Curiosamente, en su apartado dedicado al teatro más representado desde 1975, Ragué no recoge el teatro de los autores contemporáneos (1996: 97-111). Sin embargo, existen algunas excepciones a esta regla y será necesario plantearse qué elementos las han provocado. El éxito comercial y popular de estos autores ha venido dado, mayoritariamente, por su vinculación con otros medios como el cine o la televisión.

En las siguientes páginas se quiere prestar atención a las posibles razones por las cuales estos autores gozan del favor de las instituciones públicas, cómo

este hecho ha podido tener un efecto sobre su obra dramática y cómo ésta refleja los gustos y las tendencias políticas de las instituciones públicas.

Por razones obvias, he creído necesario centrar mi estudio en los dos autores contemporáneos más representados durante el periodo en el que se centra el análisis: Josep Maria Benet i Jornet y Sergi Belbel, a quienes se podrían añadir, a finales de los años noventa, los éxitos de Jordi Sánchez y Jordi Galcerán.[354] Pese a pertenecer a dos generaciones distintas, las trayectorias de Benet i Jornet y Belbel, tienen significativos puntos en común, los cuales han resultado en el éxito de su teatro.

Por su parte, Benet i Jornet sufrió los duros años setenta y principios de los ochenta, en los que el teatro de texto fue claramente marginado por los teatros de la ciudad y el inicio de su asentamiento como autor dramático no se produce hasta la representación de *Motín de brujas* (traducción al castellano de su obra *Revolta de bruixes*) de la mano del CDN, en 1980.[355] *Revolta de bruixes* "no se instala en Barcelona, en el Teatre Romea, hasta que la obra ha sido traducida al castellano y estrenada con éxito en Madrid", lo cual provocó a partir de aquel momento la aceptación del autor en Cataluña y convirtiéndole en nombre esencial de la dramaturgia catalana (Fàbregas, 1984b: 33).

Una situación paralela la experimenta Sergi Belbel, quien inicia su carrera teatral en un momento de recuperación del teatro de texto, en el cual las instituciones, en especial la Generalitat, se han dado cuenta del valor de un nuevo teatro escrito en lengua catalana que además, como ya ha demostrado Benet i

[354] Según Fernández Torres, Belbel es el autor más estrenado en los ocho Centros Dramáticos de las Autonomías entre 1984 y 1992 (1996: 56)
[355] Para un acercamiento a la obra de Benet i Jornet ver Jofresa (1996).

Jornet, puede traer orgullo a la nación. No obstante, la carrera de Belbel, nacido teatralmente en los talleres de la Sala Beckett y el Aula de Teatre de la Universitat Autónoma de Barcelona (ninguno de ellos centros directamente relacionados con las instituciones públicas, o ciertamente, no impulsados por éstas), se consolida cuando, en 1986, gana el premio Marqués de Bradomín, creado por el CNNTE de Madrid, con *Caleidoscopios y faros de hoy*, escrita originalmente en castellano. Como Benet i Jornet, el reconocimiento en Madrid convierte a Belbel en el joven salvador del teatro catalán hasta el punto que, como afirman David George y John London, en 1989, "Belbel had two full scale productions running in Barcelona and a series of activities based on his work was organised by the Institut del Teatre" (George y London, 1996b: 91).[356]

Tanto Belbel como Benet i Jornet ven estrenadas sus obras, durante los años ochenta y noventa, en los escenarios de los teatros institucionales de la ciudad, especialmente en los de la Generalitat y, en ocasiones, en las salas comerciales. Ambos autores, representan sobre todo, dos generaciones del teatro catalán contemporáneo que, aunque parezcan unimembres, están formadas por otros autores que no consiguen llegar al público con tanta facilidad. Ambos han sido utilizados para demostrar la vitalidad del texto teatral contemporáneo y la del teatro catalán contemporáneo y, sus éxitos, tanto en el resto del territorio español como en el extranjero, contribuyen a asentar el estatus teatral de Cataluña dentro del Estado.

[356] Ragué llama a esta promoción del autor "operación Belbel" y, la considera el despertar de un mayor interés por el texto teatral (2000: 19).

Para llegar a esta situación, los dos dramaturgos tienen que cumplir tres condiciones indispensables: escribir en lengua catalana, conectar con el público y no tratar, en sus piezas dramáticas, temas comprometidos políticamente.[357] Tanto Benet i Jornet como Belbel cumplen estas características que, sin desmerecer su calidad artística, les han catapultado al éxito y les han asegurado la protección de las instituciones públicas.[358] Escribir en lengua catalana se ha convertido, como se ha explicado en los párrafos anteriores, en una condición indispensable para la puesta en escena de los textos teatrales en Barcelona. Al mismo tiempo, esta condición viene dada por el hecho de que los premios de escritura teatral convocados en la ciudad, que ofrecen la oportunidad de llevar el texto ganador a escena de manera profesional, exigen el requisito de que el texto esté escrito en catalán.

Por otro lado, pese a que las piezas de ambos autores han tenido como temas los años del franquismo, y los grandes temas humanos del amor, el sexo, la familia, la muerte, etc. ninguno de ellos ha representado una amenaza directa a las instituciones y su política, como sí lo han hecho grupos teatrales que no han sufrido la misma suerte.[359] Me estoy refiriendo entre otros a Els Joglars, quienes con su *Teledeum*, *Ubú President* o *La increïble història del Dr. Floïd & Mr. Pla* comprometieron la imagen pública de las instituciones con sus ataques explícitamente dirigidos al poder, al nacionalismo catalán, a la lengua, a la religión

[357] En el caso de Belbel, David George y John London establecen un dato interesante cuando afirman que "Belbel has had no great problems being accepted, in spite of his Spanish-speaking family background", confirmando así las connotaciones marginadoras del nacionalismo catalán que se han afirmado en el capítulo segundo. Ver George y London (1996b: 91).

[358] Este ha sido el caso específico de la Generalitat, ya que el Ajuntament ha apostado por autores generalmente menos representados.

[359] Ragué ve en esta despolitización del teatro y alejamiento de la realidad las características de una generación a la cual pertenece Belbel y de la que Benet i Jornet ha adoptado ciertos aspectos (2000: 16-18).

y a la burguesía catalana, entre otros temas.[360] La tendencia a descontextualizar las piezas teatrales situándolas en espacios sin especificar también contribuye a la despolitización de las mismas, que no son un reflejo de la realidad inmediata. Xavier Fàbregas apunta al carácter apolítico de la escritura de Benet i Jornet cuando afirma que el autor "participa en el teatro independiente, en los debates, en las asambleas y encuentros no autorizados por la 'autoridad' [...] pero cuando se pone a escribir lo hace pensando en una escena ideal, en una especie de Jerusalén liberada" (1984b: 33).[361] Curiosamente, el crítico catalán asegura que la única obra en la que Benet i Jornet retrata la realidad de Cataluña, *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* (1966), nunca ha subido al escenario (1984: 33).

Una vez reconocidos como autores teatrales fuera del lugar de origen, estos dos representan una apuesta segura para las instituciones, que generalmente evitan el riesgo, pero ahora se vuelcan de lleno a la defensa de su obra. De ahí que, Benet i Jornet sea el autor más representado de su generación y, Belbel, el autor joven (el único en España) que estrena todas sus obras. Esta situación privilegiada en la que se encuentran ambos autores ha despertado el interés de la empresa privada por sus textos, debido a que ya han demostrado su capacidad por atraer al público y gozan de una cierta marca de calidad. Así, los teatros privados también han ofrecido los escenarios a los textos de los dos autores, buscando en ellos la explotación comercial.

[360] El tema de las compañías teatrales y la relación con las instituciones se tratará en el capítulo noveno.
[361] Benet i Jornet demuestra su cercanía política a la Generalitat con relación a temas lingüísticos y culturales cuando, como afirma María M. Delgado, verbaliza su oposición a que el TNC se abra con una pieza dramática no catalana. Ver Delgado (2003a: 276).

Estos dos autores comparten, además, el hecho de sentirse parte de la tradición teatral catalana, esto es, escrita en lengua catalana. Ambos se sienten parte de una cadena formada por autores como Josep Maria de Sagarra, Àngel Guimerà o Santiago Rusiñol, entre otros, que tienen en común el uso de la lengua catalana, entendida como la lengua de cultura de Cataluña. En este sentido, Benet i Jornet se demuestra particularmente estricto afirmando que todo autor debe partir de su tradición, de "sus propias raíces", ya que "partir de tradiciones foráneas puede producir resultados mecánicos" (en Gisbert, 1980b: 37).

Además, ambos han incrementado su popularidad mediante sus colaboraciones televisivas con la escritura de guiones para telenovelas en TV3 y, mediante la adaptación de algunas de sus obras para la gran pantalla.[362] La colaboración con la televisión pública catalana ha sido extremadamente fértil y ha producido un fenómeno social en el campo de las artes escénicas y visuales de la ciudad. En primer lugar, ha originado un *star-system* catalán que ha ayudado a atraer público a los teatros en los que estos actores o guionistas participaban. El impacto popular de las series televisivas, escritas por Benet i Jornet y Belbel, ha sido utilizado por los teatros públicos, que mediante su popularidad han conseguido más público en los teatros llevando sus piezas a escena. De este modo, Josep Maria Benet i Jornet y Sergi Belbel no son sólo los autores vivos más representados en la ciudad, sino que gozan de un cómodo monopolio en la escritura televisiva catalana.

[362] En el caso de Benet i Jornet, *E.R.* fue llevada al cine bajo el título de *Actrius* y *Testament* bajo el de *Amic/Amat* y, Sergi Belbel ha visto *Carícies* llevada al cine. Ambos autores han escrito para la televisión: Benet i Jornet escribió los guiones de la primera telenovela de TV3, *Poblenou* (1994-1995), juntamente con Belbel, fue el responsable de *Nissaga de poder* (1996-1997) y, forma parte del equipo de creación de *Laberint d'ombres* (1998-1999). Sergi Belbel ha sido el co-guionista de *Secrets de familia* (1995-1996) y ha escrito el telefilm *Ivern* (2002).

Esta tendencia a dirigir toda la atención y ayuda hacia los dos autores y escatimar ayudas a toda una plantilla de autores teatrales vivos y activos que, según Belbel, llegaron a más de veinte a principios de los años noventa, no encaja con la voluntad que las instituciones expresan por la promoción del nuevo autor o del autor teatral contemporáneo (Apéndice I: 440). Es más, ésta se desvela como una estrategia comercial dirigida a la explotación de textos y autores de éxito más propia del sector privado.[363]

Por otra parte, la colaboración entre estos autores y la televisión pública catalana, la cual ha sido criticada por la politización que sufre en manos del gobierno autonómico catalán, demuestra cierta sumisión en cuanto a temas y estructuras a una ideología y a la aceptación de unos valores morales determinados, que se canalizan mediante la programación televisiva.[364] Los valores que estos autores han defendido o criticado en su obra teatral han sido una carta de presentación que aseguraba a la administración una colaboración poco problemática en cuanto a ideología se refiere. El hecho de que la obra de Benet i Jornet haya sido considerada, por la crítica en general, como teatro de entretenimiento con "temas psicológicos de interés tratados con habilidad" (Ragué, 1996: 55), y que Belbel se defina como un autor muy preocupado por estrenar y, sobre todo, por conectar con el público, han sido elementos claves de su éxito y les han procurado el apoyo de las instituciones públicas más conservadoras

[363] En una situación idéntica se encuentra en el presente Jordi Sánchez, quien después de triunfar con su pieza teatral *Kràmpack*, la cual también tuvo su adaptación cinematográfica, disfruta de un éxito en la televisión pública catalana con su sitcom *Plats bruts*. También se puede incluir en este grupo a Toni Cabré, cuyos trabajos gozan de relativo éxito y fue al mismo tiempo co-guionista de las telenovelas de TV3 *Poblenou*, *Secrets de família*, *Nissaga de poder* y *Laberint d'ombres*.

[364] Con respecto a la transmisión de valores morales mediante las telenovelas ver Ortega Lorenzo (1999: 69-70).

(Apéndice I: 442-443). Ninguno de los dos autores representa una dramaturgia radical, experimental o políticamente comprometida o comprometedora, lo cual es un requisito esencial para su aceptación en el sistema teatral público y privado de la ciudad de Barcelona. En este sentido, el mismo Josep Maria Benet i Jornet ha admitido que el trabajo para la televisión pública está supeditado al éxito comercial del proyecto. En el año 2003, cuando el autor trabajaba en la adaptación de la novela de Mercè Rodoreda *Mirall trencat* para TV3, afirmó que "las cadenas quieren repetir los éxitos que tienen los demás. Te dicen que tienes que tener más imaginación, pero si llevas una idea distinta, te contestan que eso no puede tener éxito", por esta razón el autor reconoce "hacer sólo lo que me encargan" (2003). Benet i Jornet subrayaba también la presión del éxito que sufre también como autor teatral:

> Lo agobiante es que tengamos que estar justificando nuestra vida y nuestra obra a cada momento, como si cada estreno representara jugárselo todo a una carta: si sale bien, puedes continuar escribiendo, pero si funciona mal, se acabó, ninguna otra obra tuya podrá interesar (en Gisbert, 1980b: 41).

Por su parte, Belbel también ha defendido a los autores contemporáneos manifestando su importante papel en el panorama teatral de la ciudad y el peligro de estancamiento en el circuito alternativo. Para Belbel "falta debat, falta risc, la televisió xucla [...]. Hem de fer alguna cosa perquè més autors catalans estrenin. [...] No és bó que només estrenin a les sales alternatives. El teatre es un fet col.lectiu" (en Tugés, 2000). En definitiva, tanto Benet i Jornet como Belbel son

conscientes de la situación en la que se encuentra el teatro contemporáneo y han puesto en marcha proyectos de promoción para contribuir a su mejora.[365]

En definitiva, se puede afirmar que el impacto de las políticas teatrales en la escritura teatral contemporánea y en los autores vivos, está muy lejos de reflejar las ideas expresadas en los documentos de política teatral de las instituciones públicas.

En primer lugar, los teatros públicos no prestan la atención necesaria al autor vivo en general, y un cambio en esta actitud de manera continuada sólo se percibe a finales de la década de los noventa y principios del nuevo siglo. En segundo lugar, los premios a la escritura teatral promovidos por la Diputació y la Generalitat, pese a que destacan la obra de autores contemporáneos en activo y le dan la oportunidad de subir a un escenario, no significan una continuidad para la carrera dramática del autor, ya que no existe ninguna estructura pública destinada a asegurarla. Este hecho provoca la existencia de una larga nómina de autores con una sola obra estrenada.

En tercer lugar, la política lingüística de las instituciones ha provocado la deserción del autor contemporáneo que escribe en castellano de los escenarios barceloneses y ha producido una tendencia a la representación de autores extranjeros traducidos al catalán. Por otro lado, no existen subvenciones específicas que estimulen la escritura teatral o que apoyen la puesta en escena de piezas de autores contemporáneos. Esta situación ha relegado a los autores contemporáneos al silencio o al restringido circuito de las salas alternativas, las

[365] Ver Monedero (2004: 45) y Belbel (2003). Belbel es el promotor del proyecto T6 en el TNC y Benet i Jornet, por su parte, ha sido el encargado de llevar a cabo un ciclo de lecturas dramatizadas de autores poco representados para la SGAE en Madrid.

cuales son los únicos espacios teatrales que han prestado una verdadera atención a la creación dramática textual contemporánea.

Y finalmente, las instituciones adoptan modos de actuación propios de la empresa privada cuando dedican sus esfuerzos únicamente a la defensa de autores que han conseguido alcanzar éxito y popularidad entre el público, a los cuales se eleva a la altura de glorias nacionales y se dedica todos los recursos y atenciones.

En conclusión, se puede afirmar que en este terreno, como en los anteriormente analizados, la política teatral de las instituciones no se dirige ni al fomento de la creación teatral en sí, ni a la potenciación del teatro como bien social, sino que los motivos principales de su interés por las artes teatrales se revelan como esencialmente políticos. Entre tales motivos se destacan, principalmente, la promoción de la imagen de la misma institución y la realización de un proyecto lingüístico estrechamente nacionalista.

CAPÍTULO NOVENO: LAS COMPAÑÍAS TEATRALES

Barcelona es, sin duda, el punto de encuentro y el centro de trabajo para las compañías teatrales catalanas, las cuales tienen que pasar por los escenarios de la ciudad para poder acceder a los del resto de Cataluña, los del Estado español o los del extranjero. Como explica Boadella, se tiene la percepción de que los estrenos se deben hacer en la ciudad, ya que la continuidad de la compañía depende de los éxitos conseguidos en los teatros de la misma (2001: 203). Por esta razón, la relación que las compañías teatrales han tenido con los escenarios barceloneses y, en consecuencia, con las políticas teatrales de las diversas instituciones es muy significativa a la hora de realizar un acercamiento al tema, así como también lo es el hecho de que de la creatividad de estas compañías depende la buena salud del teatro catalán, cuya marca de garantía ha sido precisamente la existencia de las mismas.[366]

Las compañías teatrales a las que se hace referencia son generalmente aquéllas que, nacidas en la semi-clandestinidad bajo el franquismo, formaron parte del movimiento del teatro independiente y que, en la actualidad, han conquistado la fidelidad del público. Su labor teatral ha sido decisiva para la promoción del teatro catalán en el extranjero, donde nombres como Els Joglars o La Fura dels Baus cubren el vacío provocado por la falta de autores de alcance internacional.

El presente apartado ofrecerá un acercamiento a la relación entre las políticas teatrales del sector público y las compañías, las cuales, tras establecer

[366] Desde el IRL se afirma que "gran part del prestigi internacional del teatre català prové de la creativitat i la inquietud de les companyies independents" (Editorial Blau. *Revista de Cultura*, 2004). Opinión compartida por Vilches de Frutos (1992: 210).

algunas diferencias, se tratarán como un todo homogéneo. Además, el capítulo ofrecerá, a modo de ejemplo, el caso detallado de la compañía Els Joglars que a lo largo de sus cuarenta años de trabajo ha experimentado interesantes relaciones con las instituciones públicas, y el de la Companyia Teatre Lliure por su carácter pionero de una estructura única en Cataluña.

9.1 Las compañías de teatro independiente en los años 80 y 90: características generales

Un gran número de compañías teatrales catalanas surgió a lo largo de la década de los 80. Bonet asegura que de las 78 compañías en activo en 1991, el 50% había nacido en los años 80 y sólo un 10% antes del año 75 (1991: 34). Contrariamente, los años noventa no han sido testigos de tanta vitalidad en cuanto al nacimiento de compañías. La gran mayoría de las que presentan sus trabajos en los escenarios barceloneses son las mismas de hace 15 años, de ahí que se hable de la falta de relevo generacional en el teatro catalán (Editorial *El Periódico*, 2003).[367] El aspecto positivo de este dato es la continuidad que demuestran dichas compañías, que no sólo han sido capaces de llevar a cabo una labor teatral continua (un 48% de ellas sobrepasando los diez años de actividades regulares), sino que han mantenido un público fiel a sus producciones (Bonet, 1991: 35). Curiosamente, según Mercè Saumell, los noventa fueron testigos del cese de

[367] Esta sensación también la explicita Raimón Ávila (Apéndice I: 454). El descenso en la aparición de nuevas compañías es un hecho admitido por el ICUB (1999a: 19).

muchas compañías; las razones que causaron esta situación se intentarán esclarecer en este capítulo (Saumell, 1998).[368]

Una primera diferenciación se debe establecer entre compañías firmemente establecidas (Els Joglars, La Fura dels Baus, Comediants, El Tricicle, Dagoll Dagom; Vol Ras, Cia. Teatre Lliure, Sémola Teatre o La Cubana), aquéllas compañías que se crean esporádicamente alrededor de un montaje pero que no tienen continuación, y las que han nacido al final de la década de los noventa, cuya trayectoria sobrepasa los límites temporales impuestos por el presente estudio.[369] De entre éstas, las primeras serán las que recibirán más atención por ser las que más relación han tenido con las instituciones públicas.

Las características jurídicas de estas compañías perfilan su relación con las instituciones, ya que la formalización de su situación legal es un requisito para trabjar en los teatros institucionales. La mayoría de los grupos provenientes del teatro independiente se crearon como cooperativas, mientras que los nacidos en la democracia utilizaron el formato de sociedad limitada por las ventajas fiscales que éste les proporciona. La única excepción a esta norma la conforma la Cia. Teatre Lliure creada como cooperativa en 1976 y, más tarde, constituida en fundación.

Por otro lado, estas compañías tienen en común el estar ubicadas en Barcelona: un 64% de ellas tienen su sede en el Barcelonés y la mayoría de éstas en su capital (Bonet, 1991: 37). Las razones son obvias, ya que, en la ciudad, no

[368] Algunas de las compañías que desaparecieron en los noventa son: el Teatre Experimental Independent, La Claca, El Globus, La Gàbia, el Teatre Urbà de Barcelona, Cia. Enric Majó, Cia. Sílvia Munt, Cia. Flotats o Cátaros.
[369] Ver cuadro de todas las compañías catalanas hasta 1991 en Bonet (1991: 35).

sólo se encuentran los lugares de exhibición, sino también los centros de producción tanto privados como institucionales. Además, su establecimiento como compañías profesionales depende de su paso por los escenarios barceloneses dado que uno de los criterios que aseguran su profesionalidad es la actuación en las salas profesionales, la mayoría de las cuales se encuentran en la ciudad (Bonet, 1991: 37).

En cuanto a la explotación de los montajes, se identifican dos estrategias: las compañías más establecidas tienden a la creación de un montaje anual o bienal y producen el máximo número posible de representaciones, mientras que las otras tienden a un repertorio constituido por varias producciones, que intercalan según la demanda y el espacio en el que representan. Ambas estrategias son características del sector privado que se han adoptado para asegurar la supervivencia. Pese a ello, Bonet afirma que "hi hà poques companyies a Catalunya que presentin una activitat estable al llarg de la temporada", debido sobre todo a la falta de medios económicos y lugares de exhibición (Bonet, 1991: 56).

Esta escasez de medios económicos es una de las características compartidas por un gran número de compañías. La mayoría dependen de las subvenciones institucionales, que sólo intervienen "quan hi hà un cert reconeixement per part de la professió – via premis o crítiques favorables -", actitud que genera un círculo cerrado en el cual las nuevas compañías dependen del éxito de sus primeros montajes, que no pueden llegar al gran público por la falta de medios o lugares de exhibición adecuados (Bonet, 1991: 56). La precariedad de las compañías provoca la inexistencia de contratos para los

actores, la falta de personal especializado en materia legal o fiscal, la falta de local de ensayos y la dificultad de entrar o de mantenerse en el circuito profesional. Esto hace que Barcelona presente un cuadro limitado de compañías establecidas que no tiene problemas para encontrar espacios de exhibición o que en algunos casos dispone del suyo propio (El Tricicle, Dagoll Dagom, Cia. Teatre Lliure), y un número más extenso de compañías que quieren ingresar en ese círculo y que lo consiguen, en la mayoría de los casos, gracias al apoyo de las empresas privadas.[370]

Estas compañías también tienen en común sus criterios de programación. Un 46% de las mismas se decanta por el teatro de autor, generalmente extranjero, mientras que el 31,5% por el texto propio creado colectivamente (Bonet, 1991: 42). Este hecho refleja la escasa tendencia a representar teatro clásico, ya sea extranjero o nacional, equilibrando así la programación de los teatros públicos.

La comercialización de las compañías provenientes del teatro independiente es la última de las características que debe tenerse en cuenta. Según Bonet, llegada la democracia, la mayoría de ellas sufrieron un proceso de comercialización mediante el cual pasaron "from a position of ideological and artistic resistance to consolidation as a cultural and institutional project" (1998: 560). Con la democratización del fenómeno teatral, las compañías se convirtieron en el segundo teatro público, manteniendo un difícil equilibrio entre depender del dinero público y producir un teatro de índole comercial en el que "the quality of the spectacle is more important than the ideology" (Bonet, 1998: 559-560).

[370] Ejemplo de ello son las compañías Kràmpack, T de Teatre y Teatre Romea.

9.2 Las compañías teatrales y su relación con las instituciones

La relación más clara entre las compañías y la administración se produce a través de las subvenciones, ámbito que genera una diferenciación entre aquellas compañías que, pese a ser llamadas independientes, reciben ayudas regulares, y las que no cuentan con el apoyo institucional en absoluto o en un porcentaje tan mínimo que no tiene ningún impacto en la exhibición de sus trabajos.[371]

Las instituciones tienen un compromiso anual con las compañías, que consiste en ayudas dirigidas a montajes unitarios, a la programación o a mantener el local de ensayos. La Generalitat tiende a ser fiel a un grupo de compañías y a subvencionar arbitrariamente a los montajes unitarios, mientras que el Ajuntament mantiene un número de compañías fijas a las que ayuda en el mantenimiento del local de ensayos o en su programación. Las diferencias entre las dos instituciones son notables: mientras que la Generalitat presenta una clara tendencia a respaldar a compañías establecidas, el Ajuntament se inclina progresivamente hacia compañías más minoritarias.[372]

El gobierno autonómico tiende a concentrar grandes cantidades económicas en pocas compañías, las más estables, y reparte el resto entre las compañías menos consolidadas en sumas muy inferiores a las anteriores. Grupos como Comediants, Dagoll Dagom o La Fura dels Baus reciben regularmente grandes cantidades; La Cubana, Vol Ras y Els Joglars reciben dotaciones inferiores aunque también regulares y, finalmente, existe una larga lista de

[371] Hormigón ofrece tres ejemplos de compañías y el impacto que las subvenciones tienen en sus gastos de producción y exhibición, concluyendo que todas sufren problemas de financiación (1995: 28-29).
[372] Ver tablas 2 y 17 (Apéndice II: 465 y 502).

compañías que se reparte cantidades minúsculas incomparables con aquellas recibidas por el primer grupo.[373]

La Generalitat parece tener una predilección clara por compañías como Comediants y Dagoll Dagom que producen, básicamente, teatro comercial ya que, además de las subvenciones como compañía éstas reciben subvenciones anuales para infraestructura que van de los 10 a los 30 millones de ptas. Por otro lado, es obvio que la institución incrementa la subvención en correlación con los éxitos de la compañía. Por ejemplo, Comediants recibe, a principios de los ochenta, cantidades que van de los 5 a los 8 millones y, a mediados de los noventa, sus ayudas se sitúan en los 30. Por lo contrario, compañías como Zotal o Zitzània, reciben cantidades iniciales de 4 a 5 millones y, en los años 90, la primera recibe cantidades irregulares de 2 millones y la segunda ha desaparecido.[374]

El Ajuntament, que inicia su programa de subvenciones incluyendo a este mismo grupo de compañías, desarrolla, a lo largo de los años noventa, un sistema de apoyo a compañías más pequeñas, generalmente relacionadas con las salas alternativas. Esta evolución tiene sentido si se piensa en cuán injusto sería que las dos instituciones subvencionaran a las mismas compañías, creando así un grupo reducido que recibe todo el apoyo en detrimento del resto. Por otro lado, así como la Generalitat tiende a otorgar grandes cantidades a pocas compañías (véase que se pasa de 26 compañías en 1981 a 12 en el año 2000), el Ajuntament realiza el proceso contrario aumentando cada año el grupo de compañías subvencionadas.

[373] Ver tabla 2 (Apéndice II: 465).
[374] La única excepción a esta regla es la compañía Els Joglars, cuya subvención se ha mantenido con pequeñas variaciones a lo largo de los años (de 10 a 13 millones) y, que la pierde en algunos años.

El conservadurismo que caracteriza a la Generalitat se ve también reflejado en la elección de compañías subvencionadas, ya que, si su intención era proteger el corpus de grupos teatrales independientes, acaba financiando un teatro mayoritariamente comercial.[375] Contrariamente, el Ajuntament tiende a apoyar a grupos minoritarios y a montajes moderadamente arriesgados.[376] Sin embargo, el conservadurismo y la reticencia de ambas instituciones a apoyar a nuevas compañías pueden ser la respuesta al descenso en la aparición de compañías a lo largo de la década de los noventa.

Uno de los problemas que se intenta evitar desde las instituciones es la acumulación de subvenciones por una misma compañía. En esto, ambas son moderadamente justas con la excepción del Teatro Fronterizo, que recoge subvenciones anuales de ambas instituciones, o de la compañía Dagoll Dagom, que acumuló mas de 70 millones de ptas. en subvenciones en un sólo año.[377]

Pero no se trata únicamente de ingresar dinero en las cuentas de las compañías sino de mantener una continuidad. En este sentido, la Generalitat puede ser acusada de haber abandonado a unas compañías en beneficio de otras, hecho que se constata al observar las bruscas fluctuaciones, durante los años ochenta y noventa, del número de grupos subvencionados por la institución.[378] De 26 compañías, en 1981, se pasa a 9 en 1982, y de 34, en 1990, a 18 en 1992. Estos desequilibrios testifican que muchas compañías son subvencionadas esporádicamente a lo largo de los años y que no pueden establecerse como

[375] Una excepción la constituye el apoyo regular al Teatro Fronterizo.
[376] Me refiero a los montajes cibernéticos de Marcel.lí Antúnez o a los de Sèmola Teatre, entre otros.
[377] Téngase en cuenta que el Fronterizo también recibe subvenciones del INAEM.
[378] Además la institución no siempre ha otorgado las subvenciones prometidas que, en ocasiones, se han cancelado o retrasado considerablemente. Ver Editorial *El Público* (1985: 22).

profesionales, lo cual traiciona la voluntad expresada por la Generalitat de crear un corpus de compañías catalanas. El poder municipal, por lo contrario, se ha mantenido más fiel a las compañías que subvenciona, y sólo en el caso de la desaparición de la compañía ha dejado de subvencionarla.

Por parte de la Diputació, se debe destacar el importante papel que realiza la ODA en cuanto al apoyo económico (y también de promoción e infraestructuras) a las compañías profesionales. Como se ha señalado en el capítulo quinto, la Oficina dedica parte de su presupuesto anual a compañías profesionales, tanto jóvenes como establecidas, y mediante el Circuit d'Espectacles Professionals actúa como oficina de contratación para los teatros institucionales barceloneses y del resto de Cataluña.

Finalmente, no se puede olvidar el esfuerzo conjunto del Ajuntament y la Diputació dedicado a la Fundació Marató de l'Espectacle, que organiza anualmente una maratón de exhibición de compañías que, en su mayoría, no han entrado todavía en el circuito profesional o no han ido más allá de las salas alternativas. La Marató, con un formato de mini-festival, constituye una oportunidad única para la creación del relevo generacional de compañías en los escenarios de la ciudad.

La visita de las compañías catalanas a los espacios de titularidad pública ha sido una de las cuestiones que se ha apuntado en las palabras introductorias y, como Bonet confirma, sólo una quinta parte de los espectáculos producidos por estas compañías son exhibidos en salas institucionales. En el caso de Barcelona, "les companyies que han actuat de forma majoritària a les sales institucionals són molt poques", de hecho sólo el 10,9% de sus espectáculos son representados en

los teatros públicos (Bonet, 1991: 51). Este dato manifiesta dos aspectos en cuanto a la programación de los espacios públicos: la dedicación al teatro de repertorio producido por la compañía del centro (Poliorama bajo la dirección de Flotats), la predilección por un tipo de teatro que no es el que ofrecen estas compañías (CDGC), y la prioridad dada a programar compañías extranjeras (Mercat de les Flors).

Ya se ha comentado anteriormente el poco interés que Flotats demuestra en invitar compañías al Poliorama: en diez años de programación, el teatro recibe la visita de once compañías, seis de las cuales son catalanas, una del resto del Estado y cinco extranjeras.[379] Si al bajo número de compañías invitadas, se añade el hecho de que dos de las compañías catalanas son institucionales, se intuyen en el Poliorama características de la gestión teatral del gobierno autónomo como la falta de apoyo al teatro independiente y la apuesta definitiva por las producciones propias.

El CDGC presenta un cuadro similar. Tras unos años iniciales en los que el Romea abrió sus puertas a una gran variedad de compañías (mayoritariamente catalanas), el Centre constituyó una compañía propia dedicada al teatro de repertorio que dejó poco lugar a los grupos independientes. Entre las esporádicas actuaciones de compañías invitadas las extranjeras son excepcionales y las del resto del Estado inexistentes, con la excepción de La Cuadra de Sevilla (1988-89), el CDN (1989-90) y una coproducción con el CNNTE (1990-91).[380] Por otro lado, la apuesta por nuevas compañías es nula, con la única excepción de Kràmpack

[379] Ver *10 anys de Companyia Flotats* (1993) y Tabla 10 (Apéndice II: 489).
[380] Las dos últimas son también compañías institucionales. Ver Tabla 6 (Apéndice II: 480).

(1996-97), que a partir de ese año será rescatada por el teatro comercial. Las compañías de teatro independiente catalán no tienen gran acogida, como tampoco la tendrán en el TNC: Els Joglars presentan sólo dos espectáculos en dieciséis años, mientras que Dagoll Dagom, Comediants, El Tricicle, Vol Ras sólo suben una vez al escenario del Romea.[381]

El TNC fue, en cierta medida, la gota que colmó el vaso en cuanto a los desencuentros entre la Generalitat y las compañías independientes. Éstas consideraron que un teatro nacional debía ser el teatro de las compañías, por haber ayudado a construir el teatro "nacional" catalán y por representarlo, consistentemente, en el extranjero.[382] Sin embargo, pese a las promesas iniciales de Flotats, en cuanto a la presencia de las compañías independientes en la programación del teatro, éstas han sido completamente olvidadas. Els Joglars afirman no haber sido nunca invitados al nuevo teatro y, Comediants, La Fura dels Baus, Sèmola Teatre y el Teatro Fronterizo lo han sido una sola vez. La programación del TNC se basa, principalmente, en producciones propias con un sistema de contratación de actores por montaje.

En definitiva, el apoyo que la Generalitat ofrece a las compañías independientes se centra en un programa de subvenciones que da preferencia a las más establecidas negando, casi por completo, sus espacios de exhibición a todas las compañías en general. Sin la posibilidad de representar en los teatros públicos, las nuevas compañías se ven, como los nuevos autores, relegadas a los

[381] Ver Tabla 6 (Apéndice II: 480).
[382] Ver comentarios de Jordi González (Apéndice I: 446-447).

espacios y al público minoritario de las salas alternativas, y sólo el éxito de público les abrirá las puertas de los teatros comerciales.[383]

Los teatros municipales han sido, hasta cierto punto, más proclives a acoger a compañías independientes catalanas, además de suponer una apuesta definitiva por las compañías extranjeras y del resto del Estado. El Mercat de les Flors ha constituido el escenario teatral de las compañías independientes autóctonas. Desde sus inicios, demuestra un apoyo incondicional hacia las mismas y, grupos establecidos como Els Joglars, Comediants, La Fura dels Baus, Cia. Teatre Lliure, La Cubana o Cia. Carles Santos, presentan en él sus trabajos al lado de compañías más minoritarias como Zotal, Sèmola, Teatre Invisible, Teatro Fronterizo, Cia. Carme Portaceli, Zitzània, Teatre a la Deriva, La Gàbia Teatre o Cia. La Infidel, entre otras. Además, el Mercat tiende a dar oportunidades a jóvenes compañías que todavía no han conquistado el favor del público barcelonés, como sucedió con los primeros espectáculos de T de Teatre, Los Los o General Elèctrica/Roger Bernat, y de programar a un alto número de compañías del resto del Estado, entre ellas el CDN, la CNTC, el Teatro de la Abadía, o más jóvenes como Ur Teatro, La Tartana Teatro y La Carnicería.[384]

Por lo que se refiere al Festival Grec la actitud es muy similar. Pese a que éste tiende más hacia la programación de compañías reconocidas y espectáculos de gran formato, todas las compañías establecidas arriba mencionadas han

[383] Este ha sido el caso de compañías como Kràmpack, T de Teatre, Kronos Teatre o General Elèctrica/Roger Bernat, las únicas compañías nacidas en la década de los noventa.
[384] Ver programación completa del Mercat en Ragué (1996: 139-141).

participado en el Festival, y muchas de ellas estuvieron involucradas en la recuperación del mismo, en 1976.[385]

En contraposición, los teatros del Institut tienden a presentar los trabajos de compañías prácticamente desconocidas y minoritarias, que, en ocasiones, no tienen continuidad tras el primer montaje en un esfuerzo por contrapesar el olvido del resto de las instituciones. En este sentido, los espacios del Institut se asemejan a las salas más alternativas de la ciudad llevando a cabo una programación parcial de verdadero riesgo.

Las cuestiones lingüísticas en relación con el teatro que se representa en Barcelona vienen siendo un aspecto de obligada mención en todos los apartados de este estudio y el de las compañías independientes no es una excepción. Las afirmaciones de Javier García Yagüe en cuanto a la dificultad que experimentan las compañías del resto del Estado para entrar en el teatro de la ciudad, se confirman al comprobar las carteleras teatrales de las décadas de los ochenta y noventa, donde se demuestra que el número de compañías del Estado que han actuado en Barcelona es escaso, y se ve superado por el número de compañías extranjeras cuyos espectáculos son en otros idiomas (Apéndice I: 397).

Las compañías del Estado que, con más regularidad, visitan teatros barceloneses son las institucionales (CDN y CNTC) y las consolidadas (La Cuadra de Sevilla o el Teatro de la Abadía), todas ellas con excelente acogida en cuanto al número de espectadores. También se producen las visitas esporádicas de

[385] Ver Ajuntament de Barcelona (2002).

pequeñas compañías como la Cía. Cuarta Pared, La Tartana Teatro, Ur Teatro o La Carnicería, mayoritariamente propiciadas por el STI, el Lliure y el Mercat.[386]

La omnipresencia de compañías independientes que trabajan en lengua catalana no hace más que reafirmar la estricta política lingüística que afecta al teatro. Las pocas compañías independientes catalanas que utilizan el castellano están relegadas al circuito alternativo o a la desaparición, y aun más aquéllas compañías que no utilizan la lengua como vehículo de expresión y que no cumplen la función de normalizar el catalán como lengua artística tampoco son favorecidas por las instituciones.[387]

9.3 La intervención pública en las compañías independientes. El caso de Els Joglars

En este apartado se pretende, a modo de ejemplo, presentar el efecto que la intervención pública, en especial de la Generalitat, ha tenido sobre la compañía teatral Els Joglars, la cual ha experimentado, por su gusto por el teatro satírico y políticamente comprometido, situaciones de injerencia política e intentos de intromisión en su labor artística. El apartado intenta demostrar que la política teatral de las instituciones no sólo se ha limitado a proteger el teatro sino que ha intentado utilizarlo para crear una imagen determinada y ha pretendido eliminar el carácter crítico inherente a sus manifestaciones artísticas.[388]

---

[386] No obstante, el éxito de las compañías independientes catalanas alrededor del Estado español ha sido muy evidente en los últimos diez años. Los espectáculos de La Fura dels Baus, La Cubana, Dagoll Dagom, Els Joglars, Cia. Teatre Lliure o Comediants han sido el orgullo de la nación catalana y sus instituciones.

[387] De entre ellas sorprende la marginación sufrida por El Tricicle, que apenas ha recibido ayudas institucionales o actuado en los teatros públicos.

[388] Ver los videos de San Sebastián (1998) y Sorribas (2002).

La cuestión a plantear es dónde encaja la compañía de Boadella en el paisaje teatral que la Generalitat convergente ha querido para su nación. Los desacuerdos entre ambas partes han sido muchos a lo largo de estos veinte años de democracia y, en su mayoría, están relacionados con la política de subvenciones, herramienta que la institución pública ha utilizado, con mayor o menor éxito, para acallar a un cierto tipo de teatro. Las razones por las que el trabajo de Els Joglars ha sido blanco de esta institución se sitúan en el campo del contenido más que en un desprecio por la estética de sus piezas. En muchas ocasiones, se puede afirmar que de la obra dramática se conoce únicamente el contenido más superficial y esquemático, el cual resulta suficiente para llevar a cabo la castración económica.

Los inicios de Els Joglars se encuentran en el teatro independiente, pero la compañía inicia su recorrido como compañía concertada con la Generalitat en 1981 junto con Comediants, Dagoll Dagom, Compañía Teatre Lliure y La Gàbia entre otras. A diferencia de las jóvenes compañías actuales, que como afirma Boadella, esperan iniciar su trayectoria teatral con la subvención, Els Joglars no dependió nunca de los dineros oficiales pero compartía la creencia, practicada por las instituciones, de que el teatro debía estar al servicio del pueblo y por lo tanto, subvencionado (2001: 211). Con la convicción de que la subvención no consistía en un tributo de vasallaje, Els Joglars continuaron con su teatro fiel a la payasada y a la crítica irreverente de las costumbres de la sociedad catalana y española que habían iniciado bajo el franquismo. Boadella ha asegurado en diversas ocasiones que para él "hay más teatro fuera que dentro de los teatros", lo cual reafirma la voluntad de extraer los temas de su dramaturgia de la realidad que le rodea y de

las preocupaciones que le producen un cierto estado político-social (en Pérez Coterillo, 1982: 25). Sin embargo, su obra *La Torna* estrenada en 1977 resulta en un antecedente de los conflictos que sucederán en los años posteriores. Como afirma la misma compañía: "cuando Jordi Pujol ganó las elecciones, en 1981, sabía perfectamente quienes éramos. No podía haber engaños: *La Torna* había condicionado nuestra imagen ante el poder" (2001: 52).[389]

Al polémico caso de *La Torna* siguió la libre adaptación del *Ubu Roi* de Alfred Jarry, *Operació Ubú* (1981), que puso sobre el escenario del Teatre Lliure al recién investido President protagonizando una sátira despiadada de su ambición de poder y su defensa de una cultura catalana.[390] La obra, además de la sátira personal del President, representa una mofa absoluta del concepto de Cataluña creado por la Generalitat y critica la hipocresía del concepto "Catalunya som tots" y de "Catalunya, país d'acollida", subiendo a escena un nacionalismo mezquino, racista, altamente conservador y egocéntrico, personificado en la figura de Pujol. La pieza es, como todas las del grupo, un ejemplo de sátira política explícita, corrosiva e incómoda para el poder que demuestra su vulnerabilidad cuando en ese año de 1985 intenta vetar las subvenciones al Lliure, donde se representa la obra.[391] Según Fàbregas a partir de ese momento el teatro se convirtió en la mayor preocupación de la Generalitat en términos de política cultural:

> El teatro era [...] una parcela que [...] se les escapaba; una parcela además escandalosa, capaz de provocar disgustos de consideración, como se

[389] Para un detallado informe del caso *La Torna* ver Malló (1998).

[390] Ver Boadella (1985). El personaje de Ubú "oscila como el gran péndulo de la imbecilidad nacional, entre el trono y el montón de basuras, la gloria y las patadas en el trasero, la popularidad y el fracaso" (González Salvador, 1979: 50-51).

[391] Ver páginas dedicadas a la polémica en Els Joglars (2001: 53-56). Mario Vargas Llosa compara la producción al golpe de estado del 23-F (1981). Ver también EFE (2001), Villán (1985a) y Torres (1996).

había demostrado con el estreno de *Operació Ubú* [...]. "¡Ni un real al Lliure!", era el grito de guerra que escuché durante semanas en los despachos de la Consejería de Cultura, cuando alguien hablaba del futuro reparto de las subvenciones (1981: 94).

El año 1995 el grupo subió al escenario una versión actualizada de la misma obra que nace, según Boadella, de la necesidad de vengar el maltrato recibido por la compañía por parte del gobierno, en general, y de los medios de comunicación en particular.[392]

El segundo de los episodios que se debe destacar aquí, es el de un corte de subvenciones que se relaciona con la llamada "operación rescate" del actor y director Josep Maria Flotats (Pérez de Olaguer, 1984a: 24-25). Como resultado de los millones pagados a Flotats, la compañía que actuaba en esos momentos en el Condal fue expulsada del teatro donde Flotats estrenó *Una jornada particular*, mientras la Generalitat se embarcó en un proceso millonario de la renovación del Poliorama, provocando el recorte de la cantidad económica prometida a Els Joglars.[393] Tras una visita a la Conselleria de Cultura, para discutir el caso, Els Joglars afirman que "las ayudas públicas desaparecieron automáticamente o se redujeron a la mínima expresión. Los teatros empezaron a eludirnos. La televisión pública nos ignoró desde su inauguración" (2001: 54). La campaña de descrédito dirigida hacia Els Joglars llegó entonces hasta el punto de que el mismo President declaró en los círculos políticos de la Generalitat que su obligación era "estar

[392] Según Boadella "la razón de que años después volviéramos al *Ubú* fue, como tantas otras veces, la venganza" (Els Joglars, 2001: 54-55). El concepto de venganza relacionado es esencial para entender el trabajo del grupo. Para Els Joglars, el teatro constituye el lugar público para poner de manifiesto los desencantos de la sociedad. Ver Boadella (2001: 57).
[393] Ver Editorial *El Público* (1985: 22).

contra Boadella y contra todo lo que él representa" (2001: 48). La reposición de la pieza resulta en la pérdida de la subvención anual y la representación en un teatro privado.[394]

En 1983, Els Joglars retornan a los escenarios con *Teledeum*, un retrato esperpéntico de la Iglesia cristiana y sus valores, al cual se retira el dinero prometido aludiendo a una insuficiencia de fondos.[395] El escándalo provocado por la obra a lo largo del territorio español es tal que Jordi Pujol se ve obligado a declarar que "la Generalitat no tiene nada que ver con el contenido de esta obra y que no quiere tener nada que ver en el futuro. Con Els Joglars se adoptó un compromiso de ayuda [...] antes de hacerse la obra. Yo personalmente no siento ningún deseo de verla" (*Els Joglars. 40 anys*, 2003).

La actitud dirigista e intrusiva de la Generalitat se deja ver también en los años noventa. En 1997 la Generalitat ofrece a la compañía estrenar *La increïble historia del Dr. Floïd & Mr. Pla* en el Romea, a cambio de que el director realizara en ella algunos cambios.[396] Entre los cambios se proponía que el nombre de Floït, alusión a un importante empresario de la burguesía catalana, se sustituyera por el de Williams, dejando así limpio para la posteridad al representante de la industria y el progreso catalán. Sin embargo, la compañía ha continuado recibiendo subvenciones, pese a que según ellos éstas no condicionan el producto y ni siquiera constituyen una ayuda suficiente para una compañía de alcance internacional (Boadella, 2004).

[394] *Ubú President* se representó en el Tívoli en 1996 y en el Poliorama en el 2002. La compañía, con la excepción de 1997, sólo ha vuelto a un teatro público con su producción más reciente en el 2004.
[395] Ver Boadella (1994). Para las polémicas causadas por *Teledeum* ver: Collell (1985), Fàbregas (1984a), Pérez Coterillo (1984 y 1987a), Mitgang (1984), Romero (1984), Arce (1985) y Población (1985b).
[396] Según la compañía, la oferta se realizó aprovechando sus desavenencias con el Ajuntament y "para pararle los pies a Flotats". El grupo aceptó para "abofetear al Ajuntament y joder a Flotats" (Els Joglars, 2001: 55).

Una de las últimas polémicas protagonizadas por el grupo ha sido la relacionada con el nuevo Teatre Lliure y el Ajuntament de Barcelona. Els Joglars, miembros de la Fundació Lliure que financia parcialmente el proyecto, hicieron público su desacuerdo en que el Ajuntament se convirtiera, no sólo en el mecenas sino también en el gestor del teatro. Los hechos producidos alrededor de la creación del nuevo centro, hicieron que Els Joglars, junto con Comediants y la Cia. Gelabert-Azzopardi, retiraran su apoyo económico y se negaran a subir a su escenario.[397] Afortunadamente los desacuerdos entre el Ajuntament y la Fundació se resolvieron para asegurar la apertura de este nuevo equipamiento en el que Els Joglars han presentado su última producción.

Como se ha podido comprobar, la relación entre Els Joglars y las instituciones pone de manifiesto aspectos que reflejan claramente incoherencias en la gestión teatral del sector público, el cual manifiesta intentos de intervención en el proceso artístico dentro del sistema democrático.

9.4 Los desacuerdos y la falta de compromiso institucional. El caso de la Companyia Teatre Lliure.

La Companyia Teatre Lliure nace de la unión de individuos provenientes del teatro independiente, algunos de ellos con bastante experiencia en el campo teatral (Carlota Soldevila había sido miembro fundador de Els Joglars en 1962 y Puigserver, Montanyés i Graells provenían del Teatre de l'Escorpí). Tras la adquisición del Teatre Lliure, en el barrio periférico de Gràcia, inician sus actividades en 1976 y, con casi treinta años a sus espaldas, se han convertido en

[397] Ver Sese (2000).

una de las compañías de repertorio más sólidas del teatro catalán y del conjunto del Estado.[398]

Pero el valor de la compañía reside en haber consolidado un público teatral para la ciudad, un grupo de profesionales, un repertorio extranjero y autóctono y, ante todo, un modelo de gestión único que ha demostrado su viabilidad a través de los años. Dados estos hechos, cabría esperar que las instituciones públicas de la ciudad hubieran unido sus esfuerzos para ayudar, proteger y promocionar la labor de este grupo de profesionales teatrales, ya que representan uno de los elementos claves para el teatro barcelonés y catalán. Sin embargo, la trayectoria de la compañía ha estado marcada por los desacuerdos constantes con las instituciones, que parecen haber querido frenar su crecimiento y, por lo tanto, el del teatro catalán en general.

La Companyia Teatre Lliure fue engendrada paralelamente a un concepto de teatro completamente nuevo para la ciudad. Puigserver afirma, que tras la burocratización de los teatros públicos de la Europa Central y del Este, se exigía la creación de una idea de teatro público, que contara con ayudas institucionales pero que tuviera una gestión económica y artística totalmente independiente (1987: 115). En realidad, la compañía funciona como "una iniciativa teatral privada pero con vocación pública" (Editorial *El Público*, Marzo 1987: 21) ya que no está motivada por la explotación comercial de los espectáculos y "assumeix un compromís històric, ètic i moral" con la sociedad en la que surge (Teatre Lliure, 1987a: 115). La compañía, como el teatro, está basada en el sistema de la

[398] Para la trayectoria de la compañía: Alonso (1979), Teatre Lliure (1987a), Melendres (1986), Sagarra (1987) y (1998), Vilà i Folch (1987a), Ytak (1993) y Delgado (1998a).

cooperativa lo cual refuerza la idea del teatro "sencer" (entero), es decir, un centro de producción con medios de trabajo propios y, en el que los actores y directores también eran los gestores, los decoradores o los electricistas (Teixidor, 1987: 15). En cuanto a su caracterización, la Companyia Teatre Lliure toma la decisión de ser una compañía de repertorio, no de creación que lleve a escena "un teatre de bons textos", más allá de la lengua en la que estén escritos (Teixidor, 1987: 16).

El grupo recibe, desde el año 1980, subvenciones regulares de la Generalitat, el Ajuntament y la Diputació, pero afirma constantemente su carácter independiente mediante un control total sobre cuestiones artísticas. Ello provoca algunos desencantos en las instituciones, en especial la Generalitat, y en algunos sectores del teatro catalán, por su falta de compromiso con el teatro autóctono.[399] Reacción que constata la creencia, por parte de algunos sectores, que siendo un teatro público, debe respetar ciertos criterios de programación (clásicos catalanes, nuevos autores y teatro en catalán, en general). Por lo contrario, la compañía se decanta hacia el teatro de texto extranjero, reafirmando su creencia en que el teatro es "una parcel.la de llibertat" (Pasqual, 1987: 23).

Pese a ser recipiente de subvenciones regulares, en 1981, el Lliure se apunta a las críticas dirigidas a la Generalitat por su gestión intervencionista y un sistema de subvenciones que no se cumple con puntualidad y que, en ocasiones, ni siquiera llega a materializarse.[400] Víctima de las amenazas, que la misma institución había dirigido hacia el teatro por su implicación en el proyecto

[399] Ver Gallén (1996).
[400] Ver Editorial *Pipirijaina* (1979) y "Grave atentado de la Generalitat contra el teatro catalán" (1981: 90-92). Según estos artículos el retraso en las subvenciones provoca que la compañía trabaje sin cobrar.

Operació Ubú de Els Joglars, el Lliure reafirma su voluntad de lucha por un teatro sin injerencias políticas.

En el año 1988, cuando el teatro se ha constituido como Fundació para dar cabida a la inversión privada, la compañía plantea a las instituciones la gestión conjunta del CDGC. Los principios de la propuesta, recogidos por Benach, sugieren una fusión que podría haber representado la salvación del Centre (cuya gestión no había acabado de cuajar dentro del teatro de la ciudad), y suponían una solución a los problemas de espacio del Lliure y los de programación del CDGC (1988a: 14). [401] Sin embargo, la Generalitat rechaza el proyecto prometiendo ayudas de infraestructura al teatro que, en realidad, no se llevarán a cabo.

La gran pesadilla del Lliure han sido, hasta el año 2003, las limitaciones espaciales. Pese a constituir una de las compañías más representativas del teatro catalán, las instituciones le han negado repetidamente la cesión de espacios, que permitieran continuar su labor en condiciones óptimas. Esta incongruencia se refleja en la perplejidad de Puigserver cuando afirma que "el context del nostre país és confús. Hi hà poders i contrapoders [...] gairebé sempre en oposició al que proposem la gent de la cultura" (1987: 115).

Al fallido proyecto de la Plaza de toros de Las Arenas, siguió una larga espera que sólo produjo frutos en 1989 con la cesión oficial del Palau de l'Agricultura por parte del Ajuntament de Barcelona.[402] No obstante, la compañía tuvo que esperar hasta el año 2003 para poder ver hecho realidad su proyecto,

[401] Ver también Benach (1989b: 7-8).
[402] Para el proyecto de Las Arenas ver Editorial *El Público* (1987: 21-22).

tras intensas negociaciones alrededor de la gestión del nuevo teatro. En primer lugar, el retraso se produce por la negación de la Generalitat a participar en el proyecto ya que "el Lliure es socialista y un proyecto municipal por encima de un proyecto teatral" y, que "ellos ya inventaron el Teatre Nacional y le dedican tantos recursos como sean necesarios" (Fondevila, 2001: 44). Por su parte el Ajuntament, principal agitador de la idea es acusado de no "conseguir acuerdos" y de convertir al Lliure en uno de los focos de enfrentamiento con la Generalitat (Fondevila, 2001: 44). A escala individual, Ferran Mascarell, presidente del ICUB, es acusado de poner condiciones al apoyo municipal del Lliure, actitud que, al parecer, provocó la dimisión de Lluís Pasqual.[403]

En este contexto, la compañía produce en el año 2002 un manifiesto que exige "a les institucions un acord que consolidi el finançament del nou Teatre Lliure [...] com una proposta àmplia, oberta i plural", cuya viabilidad y veracidad se comprobará en el futuro con el funcionamiento a largo plazo del nuevo teatro (Teatre Lliure, 2002).[404]

En conclusión, se puede afirmar que el compromiso de las instituciones para con las compañías teatrales, pese a presentar diferencias entre las distintas administraciones, pasa por un apoyo que roza los límites de la intromisión. Como aseguró Fabià Puigserver, la gran responsabilidad de las instituciones se diluye en "la necessitat d'afirmació de poder, la utilització i manipulació de la cultura, les lluites internes [...] i, en últim terme, la incomprensió davant d'un teatre que es

[403] Montanyés también sugiere intentos de intervención artística en Fondevila (2000).
[404] El nuevo director del teatro, Àlex Rigola, recordaba a las instituciones que "la cultura no está a su servicio, sino que son ellas las que tienen que estarlo" (en Antón, 2001).

mou en el terreny incontrolable de l'art", lo cual ha hecho difícil una relación que podría haber potenciado la intensa creatividad demostrada por las compañías del teatro independiente catalán desde los años sesenta del pasado siglo (1987: 115).

CAPÍTULO DÉCIMO: El SECTOR PRIVADO: LAS EMPRESAS Y LAS SALAS ALTERNATIVAS[405]

Paralelamente al sector público, existe en Barcelona un creciente sector teatral constituido por la empresa privada y las salas alternativas. En el presente apartado, se pretende averiguar si la evolución de este sector ha sido influenciada por las políticas teatrales de las instituciones anteriormente analizadas.

La inclusión de este apartado se ha considerado necesaria por la vitalidad que este sector ha presentado sobe todo a lo largo de los años noventa y, el obvio impacto sobre el panorama teatral de la ciudad que éste ha tenido, ya sea tanto por su demostrada capacidad por atraer al público como por su alta productividad artística.

10.1 El sector privado. Modos de producción y exhibición.

Como sector privado se entiende aquél que nace de una iniciativa en la que no interviene la administración pública. Según Garrido Guzmán, el teatro privado "surge de la sociedad a través de individuos o estructuras secretariales" y consiste "en cualquier modelo organizativo que movilice recursos privados y los movilice hacia el teatro" (1999: 215). En este sentido, las empresas teatrales privadas se gestionan como cualquier otro tipo de empresa en un mercado libre y capitalista, siguiendo las normas de la oferta y la demanda. Contrariamente a lo que sucede con los teatros públicos, estas empresas no tienen deberes morales para con sus

[405] La división de términos que encabeza este apartado se debe a la imposibilidad de englobar bajo el título de sector privado a dos modos de producción y exhibición muy distintos.

espectadores y no persiguen, como principio, otro objetivo que el de la rentabilidad y la explotación económica de los espectáculos, lo cual tiene un impacto claro en el tipo de teatro que producen. Paralelamente a la empresa privada, existe un sector híbrido que, pese a ser políticamente independiente de las instituciones, necesita su financiación: las salas alternativas.[406] Ambas estructuras representan una alternativa al sector público e interactúan con él en distintos términos. Estas relaciones han marcado, indudablemente, el modo de hacer de este sector, que ha experimentado un crecimiento extraordinario en los años ochenta y noventa.

Diversos críticos niegan la existencia de una distinción clara entre sector privado y público, aludiendo al hecho de que:

> El teatro privado que se produce en España, prácticamente en su totalidad, cuenta con el apoyo de las administraciones públicas. Es un teatro parcialmente intervenido. [...] Es un teatro privado subvencionado (Garrido Guzmán, 1999: 216).

Por lo tanto, existen dudas sobre si se puede hablar de un verdadero sector privado o si, como Garrido Guzmán propone, se debería hablar de un sector mercantilista, el cual no difiere del teatro público en su financiación sino en sus principios y objetivos. Por otro lado, si se tiene en cuenta que, a finales de los años noventa, también el sector público ha iniciado un proceso de privatización, aunque muy moderado, mediante la inversión de capital privado en proyectos teatrales públicos y que, además, sus objetivos y principios se han acercado

[406] La denominación salas alternativas se refiere a aquellas que pertenecen a la COSABA, ya que existen otros teatros de pequeño formato que no comparten la filosofía de estas salas. Entiendo que los espacios que no se han adherido a la Coordinadora no se ven a sí mismos como salas alternativas. Los teatros que formaban parte de COSABA hasta el 2000 son las salas Beckett y Muntaner, Versus Teatre, Espai Escènic Joan Brossa, Nou Tantarantana, Teatre Malic y Artenbrut Teatre.

paulatinamente a los del teatro mercantilista, uno debe preguntarse hasta qué punto la separación entre sector público y privado es válida.[407]

Esta es una tendencia que se percibe en toda la Europa Occidental, donde el apoyo público al teatro se ve influenciado, a partir de los años 80, por el sistema norteamericano, en el cual la inversión privada es clave para la supervivencia del sector. No obstante, el sistema europeo no ha sido plenamente sustituido y ha dado lugar a formas híbridas como las arriba señaladas. Para Schuster, la razón por la que la privatización total no ha cuajado en Europa Occidental, ni siquiera cuando la iniciativa es de origen completamente privado, es la creencia tradicional de que el Estado tiene el deber de proteger a la cultura (1985: 48). En el caso catalán ese proteccionismo ha llegado a una "dèria de cultura que [...] està per damunt de la realitat cultural del país" que se intenta implantar mediante la intervención y que no da total libertad al sector teatral (Daniel Martínez en Miret, 2003e).

La conquista de la libertad es uno de los factores que dan nacimiento al sector privado ya que la inversión privada, sobre todo si es múltiple, reduce la concentración de poder y, por lo tanto, la intervención estatal. Sin embargo, en él se produce otro tipo de intervención, la de las fuerzas del mercado, las cuales tienen un impacto definitivo en un sistema en el que el producto teatral tiene que sobrevivir al déficit entre una multitud de ofertas.

Por otro lado, el sistema privado puede ofrecer, en sus más sólidos ejemplos, una gran estabilidad al sector teatral, y protegerlo de los vaivenes presupuestarios de las instituciones públicas, provocados, las más de las veces,

[407] Esta tendencia al mercantilismo por parte del sector público es admitida por el ICUB (1999a: 21).

por hechos completamente ajenos al sector. Pero, ante todo, la estabilidad económica del sector privado depende totalmente de su éxito como programador, el cual puede poner bajo presión la calidad artística del producto.[408]

En conclusión, una situación ideal consistiría, como afirman Heilbrun y Gray, en un sistema concertado para las artes escénicas en el que capital público y privado formaran una inversión compartida y los focos de poder se dividieran, otorgando el poder de decisión artística a las personas que les corresponde y el cuidado de la gestión a los profesionales de esta materia (1993: 243). No obstante, en el caso de Barcelona, la cooperación entre el sector público y el privado, no sólo no se consolidó hasta mediados de la década de los noventa, sino que no ha sido bien acogida ni por la profesión teatral ni por las instituciones.

La entrada de la empresa privada en el sector teatral catalán, como en el resto del Estado, se vio con cierto escepticismo, tanto por parte de las instituciones como de los profesionales (Cimarro, 2002: 333). Se pensó, según Cigarro, que era un intento de burocratizar y comercializar el fenómeno teatral y que la calidad artística sería sustituida por la explotación despiadada de grandes producciones (2002: 333).[409] Por su parte, las instituciones observaron con recelo la vuelta del teatro comercial, debido a la "invasión" del teatro comercial madrileño experimentada por Barcelona durante la década de los cincuenta. La razón detrás de esta actitud se encuentra en la idea de que el retorno del teatro comercial podía constituir una amenaza al teatro que las instituciones querían para la ciudad:

[408] La reciente creación de la Fundació Romea por la empresa privada Focus ha desafiado estos prejuicios contra el modelo privado comercial.
[409] Ver Jordi González (Apéndice I: 439-440).

catalán, por una parte y, europeísta, por otra.[410] Esto explica el hecho de que "la creación de empresas no se ha motivado ni potenciado [...], el relevo generacional dentro de las estructuras empresariales de teatro [...] no se haya producido" (Cimarro, 2002: 334).

La cuestión a tratar será cuál ha sido su lugar en las políticas teatrales de las instituciones públicas. En la actualidad se pueden distinguir en Barcelona cuatro tipos de empresa teatral. Primeramente, se encuentran las salas alternativas, generalmente dirigidas por un individuo, que ejercen de productoras y lugares de exhibición, con una financiación, mayoritariamente dedicada a infraestructura y programación, que combina la autoexplotación y las subvenciones institucionales. En segundo lugar, están las productoras teatrales que, sin disponer de lugar de exhibición, tienen que negociar con los empresarios de local o con las instituciones para poder representar sus productos. Este es el caso de 3 en Raya, Avic 2 o Megapolli S.A., entre otras. Existen después los denominados empresarios de local, que son los que disponen de espacio de exhibición y, pese a llevar a cabo ciertas labores de producción, colaboran mayoritariamente con otras productoras teatrales.[411] En Barcelona, se debe destacar al grupo empresarial Balañá (Borràs, Capitol, Tívoli, Principal y Novedades) y, otras más pequeñas como la Gestora d'Espectacles Nus (Guasch) y Hermanos Riba (Condal). Finalmente, se encuentran las empresas productoras con lugar de exhibición propio como Focus (Romea y Condal) y 3xTR3S (grupo formado por Anexa, El Tricicle y Dagoll Dagom para gestionar el Victòria y el

[410] Ver Marsillach (1985: 30).
[411] Ver Bonet (1991: 75-95).

Poliorama desde 1996). Estas empresas son, generalmente, dirigidas por un individuo y, en menor o mayor medida, se autofinancian mediante la explotación de espectáculos, servicios y esporádicas ayudas institucionales.

Se intuye así un complejo mundo de relaciones dentro del sistema privado, el cual experimenta una ardua existencia en comparación con la tranquila seguridad del sector público. Sus problemas surgen tanto de la competencia en sus programaciones como de la de los precios de taquilla y, sobre todo, se manifiestan en la falta de un marco legal adecuado que ayude a su promoción y protección. Así como las compañías independientes tienen que luchar con las instituciones para poder exhibir sus trabajos, las empresas privadas tienen que asegurar, mediante el pacto, su lugar en un sistema teatral de la ciudad caracterizado por la demostrada omnipresencia del sector público.

10.2 La empresa privada en los años 80 y 90

En gran medida, la evolución de la empresa privada en Barcelona se produce a partir de mediados de los años ochenta.[412] La mayoría de ellas son la prolongación del trabajo de compañías del teatro independiente que deciden convertirse en empresas para poder escapar al control de las instituciones públicas. Tras una larga tradición, según la cual el Estado era responsable de la financiación del teatro y la empresa privada se había exiliado de la ciudad casi por completo, las nuevas empresas teatrales nacen para recuperar espacios y modos de producción. En casos como el de Balañá, se produce una transformación de

[412] Como se puede comprobar en la Tabla 24, no sólo ha aumentado el número de teatros privados sino el número de producciones y representaciones (Apéndice II: 518).

cines en teatros, debido a la imposibilidad de competir con las grandes empresas cinematográficas multinacionales que iniciaron su entrada en el mercado español a mediados de los años 80.[413] En el caso de Focus, se crea una empresa de servicios teatrales centrada en infraestructura y tecnología, que posteriormente se convierte en la empresa de servicios teatrales más grande del Estado. Con la transformación de espacios llevada a cabo por Balañá y otros empresarios menores, y la labor de producción teatral llevada a cabo por Anexa y Focus, entre otras, la producción teatral privada se ha consolidado como una competencia clara al sector público cuyos esfuerzos para potenciarla han sido, en general, mínimos.

En este sentido, la empresa privada se enfrenta a las dificultades de conseguir espacios de exhibición. En un caso como el de Barcelona donde los teatros más céntricos son de titularidad pública, la empresa privada se ha visto obligada a buscar sus espacios de exhibición en los teatros periféricos.[414] Así, la empresa privada ha encontrado su ubicación en el Paralelo, cuyo renacimiento en los años ochenta se debe, sin duda, al esfuerzo de la misma.[415] Esta situación de monopolio se ha paliado mediante el poder económico de las grandes empresas, que han mantenido sus espacios pese a las dificultades causadas por el sector público, y las coproducciones entre los teatros públicos y las empresas privadas, situación que las instituciones parecen evitar más que promover.

---

[413] Balañá convierte cuatro cines en teatros: Borràs, Tívoli y Club Capitol I y II.

[414] La Generalitat escogió el centro de la ciudad para los símbolos del teatro catalán: el Liceu, el CDGC y el Teatre Nacional en el Poliorama hasta 1994. Ver de la Torre (1990: 4). Robert Muro hace mención a la competencia ilegal que el sector público lleva a cabo en cuanto a la ocupación de salas (2002: 370). Ver también Garrido Guzmán (2002: 217).

[415] Se debe recordar que en el Paralelo barcelonés se encuentran algunos de los teatros de mayor aforo de la ciudad (Apolo, Arnau y Victòria). Las salas alternativas han tenido que alejarse todavía más del centro urbano para poder encontrar lugares de exhibición.

En segundo lugar, el marco legal creado por la Generalitat no ha favorecido en absoluto la aparición o el mantenimiento de este tipo de empresas. Según Robert Muro, hay, en todo el Estado, una falta de apoyo por parte de los poderes públicos a la hora de crear un marco legal que facilite el trabajo de los productores privados (2002: 337). Muro se refiere, sobre todo, a cómo la administración ha tratado a la empresa privada como una empresa al uso sin tener en cuenta que su producto no es material sino cultural y, que su labor beneficia a la sociedad en general. Esta opinión es compartida por Cimarro, quien asegura que el actual porcentaje de IVA e IRPF sobre los beneficios ponen en peligro la subsistencia de las empresas.[416] La situación de debilidad de las empresas teatrales y, la necesidad de reforzar su posición ante la administración pública, llevó a la creación, en 1992, de ADETCA, la cual se ha constituido en una de las fuerzas más significativas del sector teatral de la ciudad, teniendo gran impacto en políticas de programación y gestión.

Por otro lado, las empresas teatrales dedicadas a la explotación de productos con el objetivo de obtener beneficios deben ofrecer al público aquello que más demanda: la comedia y, en el caso de Barcelona, la comedia en lengua castellana.[417] Sin embargo, la política lingüística que influye en la repartición de subvenciones ha hecho que no todas las empresas privadas puedan seguir estos exitosos criterios de programación, sólo las más establecidas pueden permitirse

[416] En el año 2002, el IVA se situaba en un 16% cuando el mínimo admitido por la ley es el 4% (Cimarro, 2002: 339). El actor Mingo Ràfols mencionaba éste como uno de los problemas que más le preocupaba de la política cultural (Apéndice I: 458). Ver también Hormigón (1995: 24).

[417] Según las afirmaciones de Jordi González, la comedia en castellano es el género más demandado por el público barcelonés que no aplica, en su mayoría, cuestiones nacionalistas a la hora de ir al teatro (Apéndice I: 443). De hecho, la empresa privada es la que ofrece más teatro en castellano con la convicción de que las cuestiones lingüísticas tienen un impacto mínimo en las conquista de público.

programar el teatro que más demanda el público barcelonés.[418] De hecho, para teatros como el Tívoli o el Victòria los espectáculos que no forman parte de lo que la Generalitat consideraría la cultura tradicional catalana (compañías de danza flamenca o teatro clásico español) han constituido los ingresos económicos más cuantiosos y regulares.

Como demuestran las tablas de público que recoge el presente estudio, tras los difíciles inicios la empresa privada, ésta ha ofrecido las programaciones con más éxito de público.[419] Sus recursos son los típicos del teatro comercial: periodos cortos de ensayo, producciones atractivas para el público y repartos que incluyen nombres conocidos en otros medios como el cine o la televisión (Bonet, 1998: 562). Su consolidación ha contribuido, claramente, a la comercialización del paisaje teatral barcelonés, inundado en los 90, por comedias de costumbres y musicales y, sobre todo, a la recuperación de público para la ciudad.

Todas las afirmaciones hasta aquí presentadas concluyen que la empresa privada es uno de los factores más importantes para la revitalización del teatro en la ciudad Condal. La siguiente cuestión a formular es si las instituciones públicas que actúan en Barcelona han contribuido de algún modo a consolidarla.

La relación entre la Generalitat y el sector privado está marcada por el poco interés demostrado por la primera en dialogar con un sector al que ha tratado más como competidor que como colaborador. En su línea general de comportamiento, esta institución ha utilizado grandes cantidades económicas para asegurar la continuidad de sus propios centros de producción y ha contribuido precariamente

[418] Ver afirmaciones de Jordi González (Apéndice I: 443).
[419] Tablas recogidas en (Apéndice II: 461-550).

a la consolidación del sector privado. Generalmente, la institución ha mantenido su compromiso con la empresa privada mediante la subvención anual a las empresas de local, ya sean con o sin compañía, y a los montajes unitarios. En el primer apartado, se ha demostrado fidelidad a ciertos teatros como el Villarroel, el Condal y el Victòria, y esporádicamente, se han concedido dotaciones económicas al Goya.[420] Sin embargo, como se puede comprobar en la Tabla 3 estas ayudas no soportan comparaciones con las dedicadas a los centros de producción propios (Apéndice II: 470). El segundo apartado demuestra una voluntad de colaboración con sistemas de producción privados que programan en catalán.

Por otro lado, también se debe considerar el interés que los teatros de la Generalitat han demostrado por la cooperación con la producción privada. En cuanto al CDGC se refiere, la actitud ha sido irregular. El Centre pasa de depender totalmente de las coproducciones a no incluirlas en absoluto en la temporada, sumando una media total de 1 coproducción por temporada, y una media de 7 producciones privadas en sus 16 años de funcionamiento.[421] Sin embargo, la mayoría de las coproducciones y las visitas de producciones privadas suceden en los primeros diez años y disminuyen considerablemente a partir del año 1985. Mientras que, a partir del año 1992, hay una tendencia no sólo a presentar menos producciones sino a monopolizar la programación con producciones propias.[422]

En los años de programación del Poliorama, el teatro presenta una única coproducción y cede sus escenarios a producciones privadas en diez ocasiones,

[420] La marginación del Teatro Goya hizo que la empresa del teatro tuviera que unirse a Focus para poder continuar su labor de producción.
[421] Ver tablas 5 y 6 (Apéndice II: 475 y 480).
[422] Para más detalles ver tablas 5 y 6 (Apéndice II: 475 y 480).

pese a que dos de ellas sean con centros de producción de la misma Generalitat (CGDC y CDO).[423] Por lo que se refiere al TNC, las coproducciones hasta el año 2000 también habían sido esporádicas: cinco en total, dos de ellas con el productor Ricard Reguant y dos más con el CDN.[424]

Por lo que se refiere a la cesión de espacios para producciones ajenas, el TNC presentó, hasta el 2000, seis producciones privadas. Se debe recordar que el tema de la representación de producciones privadas en el Nacional, fue una de las polémicas que rodearon la destitución de Flotats en 1996. En este sentido, el actual sistema de contratación del teatro debe su existencia a la presión ejercida, y la victoria conseguida, por ADETCA para que el teatro fuera un espacio de exhibición abierto a la empresa privada.[425]

La actitud del Ajuntament diverge de la anteriormente presentada, dado que la institución ha hecho de su diálogo con el sector privado una de las claves de su política teatral. Todas las áreas de producción del Ajuntament cuentan con la colaboración del sector privado, y sus dos centros de programación, el Mercat y el Teatre Grec, al no ser centros de producción propia constituyen espacios abiertos al mismo. Esto no significa que el Mercat o el Grec pretendan, en primera instancia, ser escenarios dedicados al teatro comercial, pese a que el segundo ha sido precisamente acusado de ello. En estos espacios se pretende mantener una política más o menos equilibrada de producciones privadas, comerciales y coproducciones. En el caso particular del Grec se ha dado un tratamiento especial

[423] Ver tablas 10 y 11 (Apéndice II: 489 y 490).
[424] Ver tablas 12 y 13 (Apéndice II: 492 y 496).
[425] El contrato final conseguido por ADETCA es que el 35% del presupuesto se dedicara a las producciones privadas. Ver E.S. (1997: 41) y Fondevila (1997: 43).

a las productoras privadas, cuya colaboración, como asegura Daniel Martínez, se ha convertido, desde 1993, en una de las características del festival:

> El festival Grec col.labora amb l'empresa privada [...]. Coprodueix amb tots els agents que han volgut col.laborar o coproduïr amb el Festival [...] i s'han realitzat grans espectacles gràcies a aquest acord" (en Miret, 2003e).

Como ya se ha señalado en el capítulo cuarto, el Ajuntament es consciente de un cierto desequilibrio dentro del sector teatral provocado por la omnipresencia de los proyectos institucionales, el cual intenta paliarse mediante la colaboración con el sector privado.[426]

En último lugar, la Diputació presenta una ética similar a la del Ajuntament por cuanto al diálogo y la colaboración con la empresa privada. La institución entiende que la única manera de realizar una apuesta clara por el sector teatral es mediante la unión de fuerzas con el sector privado, hecho que demuestra con menciones específicas a la cooperación entre ambos sectores en sus documentos. En 1998, la ODA firma acuerdos con empresas privadas como Focus, Anexa y Bitò Produccions para potenciar la difusión de productos teatrales y asesorar en materia de producción y, el CERC, por su parte, ofrece asesoramiento a la empresa privada, que puede beneficiarse de los estudios en el campo de la política teatral producidos por el centro. La colaboración entre la Diputació y el sector privado se percibe también en la presentación de producciones privadas en los teatros del Institut y en la entrada de capital privado en la financiación del centro pedagógico.

---

[426] Para las subvenciones del Ajuntament al sector privado ver Tabla 17 (Apéndice II: 502).

10.3 Las salas alternativas en los años 80 y 90

La relación entre las salas alternativas y las instituciones no es menos compleja que la tratada anteriormente. Dado su estado de precariedad estas salas son las que más dependen de la colaboración institucional. Por otro lado, siendo el sector que más actividad teatral presenta en Barcelona y el que más apoya a los nuevos autores y directores (sumando un 90% de presentación sus trabajos), las salas se perfilan como el sector teatral al que más atención institucional se debería dedicar (Fondevila, 2003).[427] No obstante, las alternativas han sido generalmente marginadas dentro de las políticas culturales y, como asegura García Yagüe, "las ayudas que hay para el teatro alternativo son para que dejemos de quejarnos, no forman parte de la propia política cultural" (Apéndice I: 415).

El fenómeno de las salas alternativas se inicia en la década de los ochenta impulsado, según Ragué, por el gobierno central socialista (1996: 146). Son salas de pequeño formato que tienden a dar cabida a la nueva creación y a los nuevos profesionales, ofreciéndoles la oportunidad de entrar en el circuito profesional. Sus propuestas van del teatro de texto al teatro visual, pasando por el teatro-danza, los títeres y los espectáculos de magia. Algunas de estas salas tienen compañía propia, como el caso de la Beckett y el Tantarantana, pero la mayoría son centros de programación que dependen de propuestas externas. Las salas están generalmente dirigidas por un individuo y no se relacionaron formalmente entre ellas hasta la creación de la Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona en 1998. Independientemente han ido creando unas líneas de programación

[427] Ver tablas 22 y 23 (Apéndice II: 515) y Pérez de Olaguer (2004).

personales que forman un creciente abanico de propuestas dentro del panorama teatral barcelonés.[428]

Las alternativas siguen programas de contratación muy similares, tendiendo a demandar un porcentaje de taquilla fijo a la compañía y compartiendo los gastos de publicidad.[429] Su actividad anual es frenética y el número de compañías que llega a pasar por una sala durante una temporada supera muchas veces los cincuenta.[430] Pero la explotación de los espectáculos apenas cubre los gastos mínimos de la sala y se ven obligadas a aceptar montajes más mayoritarios y a solicitar ayudas institucionales.

Pese a su relativa libertad, al sector se le han impuesto limitaciones económicas y artísticas. La primera de ellas deriva de su clara dependencia de las ayudas externas, que en pocas ocasiones provienen de la empresa privada dado que raramente se pueden recuperar las inversiones realizadas y los beneficios económicos son excepcionales. Ragué considera que las limitaciones presupuestarias suponen una censura económica y asegura que éstas "influyen, ciertamente, en la estética" teatral de las mismas (1996: 146). No obstante, su estética está ya condicionada por la defensa de otro concepto de teatro basado en lo que Sanchis Sinisterra llama una tendencia "*reductiva* o *sustractiva*", y por una filosofía en la que el beneficio económico tiene poca relevancia (1994: 25). Por su parte Ragué no considera esta limitación totalmente negativa, ya que la capacidad de "prescindir de la subvención" es lo que concede a estos espacios su libertad

[428] Por ejemplo, la Beckett y la Sala Muntaner se especializan en nuevos autores, el Malic en el teatro de títeres y el Brossa en espectáculos de magia y de mimo. Ver Pérez de Olaguer (2004: 85).
[429] Ver Tabla 31 (Apéndice II: 540).
[430] Ver tablas 22 y 23 (Apéndice II: 515).

artística, pese a que la continua lucha por la supervivencia dista de ser una situación ideal (1996: 146).[431]

Por otra parte, las alternativas experimentan las limitaciones producidas por un sistema teatral que tiende a la comercialización y, por lo tanto, a valorar el éxito de público por encima de otros aspectos, lo cual provoca presiones en la programación de las salas que pueden afectar al resultado artístico.

El sólido desarrollo del circuito alternativo en la ciudad se ha producido a la sombra de los grandes proyectos institucionales y del renacimiento del teatro comercial.[432] Pese a las deficiencias económicas, el número de salas se triplicó a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa. Este aumento ha provocado una cierta especialización de las mismas, no sólo por estar ligadas a un acercamiento teatral muy personal, el de su creador, sino también para poder representar la diversidad del fenómeno teatral en la ciudad. Además del incremento en el número de espacios, el fenómeno de las alternativas se ha consolidado por una activa línea de programación (representan el 30% de los estrenos barceloneses), y un número de público regular que no experimenta las agudas fluctuaciones de los teatros públicos.[433]

La consolidación del fenómeno alternativo provocó la creación, en 1998 (pese a que ya se hablaba de ella en el año 1990), de la Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona (COSABA) para poder crear proyectos comunes y

[431] Así lo aseguran Rumbau (en Miret, 2003d), Fondevila (2003) y Eli Ribó (Apéndice I: 416-417).
[432] Este desarrollo se consolida con el aumento regular en el número de público, atestiguado por las estadísticas de ADETCA, y el incremento en el taquillaje que manifiesta Bonet (1991: 75-95).
[433] Ver tablas 25 y 26 de audiencias generales y Tabla 27 de audiencias comparativas (Apéndice II: 529, 531 y 534).

reforzar su posición ante las instituciones.[434] La Coordinadora supuso un paso adelante en cuanto al asentamiento de las salas dentro del sistema teatral y, con la creación del Carnet Alternatiu y las campañas de promoción (entre las que se debe contar la publicación gratuita *La COSA de Barcelona*) han producido una consolidación del público para las salas.

La relación entre las instituciones públicas y la Coordinadora marca la pauta de las relaciones entre la administración y este sector teatral. A pesar de su importante labor promotora y su impacto en el crecimiento de público, COSABA no ha recibido, hasta la actualidad, la atención de ninguna institución pública.[435] El proyecto se autofinancia gracias a las mismas salas y a la colaboración de agentes privados entre los que se encuentran ADETCA, El Periódico y la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, esta sí subvencionada parcialmente por el INAEM. Como admite Eli Ribó, la falta de subvenciones y, por lo tanto, la precariedad económica del proyecto supone una gran limitación, convirtiéndolo en un espacio de grandes ideas que tienen poca proyección en la realidad teatral (Apéndice I: 414-415). En cierto sentido, la falta de compromiso de las instituciones con la Coordinadora es otro ejemplo de cómo las instituciones públicas son reacias a apoyar proyectos en cuyo origen no han estado involucradas. Consecuentemente, ese rechazo demuestra una falta de compromiso con el desarrollo y la continuidad de un sector teatral, que representa algunas de las intenciones declaradas en las políticas teatrales institucionales.

[434] Ver Eli Ribó (Apéndice I: 414-415).
[435] Ver Eli Ribó (Apéndice I: 415).

Por lo que se refiere a la relación específica entre las salas y las instituciones, el Ajuntament se presenta como la única administración pública dispuesta a dialogar con el sector. Como ya se ha expresado anteriormente, el Ajuntament promueve un sólido programa de ayudas a las salas en concepto de infraestructura y programación, que, pese a no ser abundante, es regular y tiene la virtud de incluir a todas las salas.[436] Además, ha incorporado el circuito alternativo al Grec, ofreciéndole así la oportunidad de beneficiarse de la proyección que el Festival proporciona y la posibilidad de conquistar nuevos públicos. Según Mascarell, se ha otorgado a las salas la oportunidad de crear un festival alternativo, el cual no ha llegado a cuajar por la falta de consenso entre las mismas (Apéndice I: 456). Pero el apoyo municipal a las salas exige ciertas condiciones: Mascarell considera que "debería articularse una línea de ayudas pública a las salas alternativas" siempre y cuando éstas se atengan a la programación que les corresponde, es decir, la presentación de las nuevas dramaturgias, una programación de riesgo que los teatros del sector público no se han atrevido a poner en práctica (1994: 21-24).

No obstante, la verdadera responsabilidad hacia las alternativas recae en aquélla institución que puede crear un marco legal más adecuado para su gestión: el gobierno autonómico. Según Ramón Remesal, las alternativas tienen responsabilidades como empresas (IVA e IRPF) pero no son empresas al uso, ya que realizan una labor artística y social y, por tanto, requieren "un modelo de gestión propio" (1994: 44). Pero por parte de la Generalitat, los avances en este sentido han sido nulos. Prueba de ello fue el *Manifest de Juny*, presentado por las

[436] Ver Tabla 17 (Apéndice II: 502).

salas al gobierno catalán en el año 2001, en el que se pedía "la reflexión y la discusión sobre cuáles eran las medidas políticas que podrían apoyar la consolidación" de estos espacios (Fondevila, 2003). El manifiesto puso de relieve que una política de subvenciones más o menos regular, y en general pobre, no es la única medida para asegurar el futuro de las salas sino que se requiere un "tratamiento específico por parte de las administraciones" que ponga fin a la "autoexplotación del personal laboral y [...] a retribuciones de actores y directores por debajo de los precios del mercado" (Fondevila, 2003). Ante el Manifest, la Generalitat, no sólo continuó con sus ayudas mínimas al sector sino que, tres años más tarde, todavía no se había pronunciado al respecto.[437]

Desde el inicio de su programa de subvenciones, el gobierno autonómico ha mantenido su apoyo a salas como el Regina y el Villarroel, de pequeño formato pero no adheridas a COSABA. La primera de las alternativas en recibir una subvención es el Teatre Malic, en 1986, tras algunos años trabajando en condiciones precarias (Rumbau en Miret, 2003d). Lentamente, las alternativas se van añadiendo al programa de subvenciones de la Generalitat con ayudas muy pequeñas y en algunos casos poco regulares.[438] En la mayoría de los casos, como asegura Pilar Molina desde la Sala Beckett, las salas se han convertido en acumuladoras de deudas, debido a que su aforo reducido no permite la explotación económica que llevan a cabo salas más grandes (en Casas, 1990:

[437] La evolución de las subvenciones de la Generalitat a las salas alternativas se puede ver en la Tabla 3 (Apéndice II: 470).
[438] Ver Tabla 3 (Apéndice II: 470). Según Fondevila, las ayudas dedicadas a las salas en el 2001 por parte de las instituciones son un 5,1% del total de los presupuestos dedicados a teatro mientras que los teatros públicos recibían el 90,2% (2003).

31).[439] A diferencia del Ajuntament, que ha creado contratos de más larga duración, en el caso de la Generalitat los contratos deben renovarse anualmente sin que se asegure la continuidad de la ayuda recibida.

Sin embargo, la financiación no es el único inconveniente que las alternativas deben afrontar, sino que son perjudicadas también por la inexistencia de un marco legal apropiado para el tipo de gestión que representan (Muñoz, 1998: 180). En este sentido, en opinión de Eli Ribó, las salas no pretenden competir con los grandes presupuestos de los proyectos institucionales pero exigen el derecho a no ser marginadas (Apéndice I: 415).

La reticencia de las instituciones por mostrar un apoyo plural y sólido a las salas alternativas traiciona los principios de las políticas culturales en cuanto al apoyo al teatro autóctono, a la nueva creación, a los proyectos educativos relacionados con el teatro, a la creación de nuevos públicos, y, en definitiva, a la actividad teatral en general.[440]

En cuanto a la programación de estos espacios, se debe subrayar que, pese a incluir espectáculos en lengua castellana, las salas alternativas barcelonesas programan en catalán. Por otro lado, el tipo de teatro que representan tiene la intención de cubrir aquellos géneros y textos teatrales que no tienen cabida en otros escenarios de la ciudad. Para ello, se ha realizado una labor consciente de apoyo al teatro de autor contemporáneo catalán y del resto del Estado español. Como confirman Sergi Belbel y Eli Ribó, las alternativas son la cantera de los nuevos dramaturgos, son los laboratorios donde los nuevos textos

[439] Las deudas han sido uno de los causantes del cierre del Malic. Ver Rumbau en (Miret, 2003d).
[440] Esta paradoja la manifiesta Mascarell (1994: 19).

experimentan su relación con el público antes de saltar a aforos más amplios (Apéndice I: 421 y 417).[441] En las alternativas, han estrenado sus trabajos autores que posteriormente han tenido una excelente acogida de público en las salas comerciales o institucionales, lo cual demuestra que el teatro que programan no es minoritario sino víctima de las circunstancias que se han presentado en este apartado.[442]

Las alternativas también han realizado proyectos educativos relacionados con el teatro que van desde los talleres de dramaturgia de la Sala Beckett a las publicaciones llevadas a cabo por algunas de las salas (*Pausa* de la Beckett y *Malic Imaginari* del Malic). También han potenciado la creación de nuevos públicos ya sea mediante la programación de teatro infantil, circo, magia o marionetas. Por último, las salas constituyen uno de los sectores teatrales más activos e innovadores. Salas como el Malic, no sólo representaron la entrada en la ciudad de nuevos autores (se debe recordar que la primera representación de un texto de Bernard Marie Koltés se produjo en este teatro), sino la puesta en marcha de iniciativas originales que no tenían lugar en los espacios consolidados de la ciudad y, sobre todo, una continua labor de investigación. Su actividad es tan frenética que los directores de estas salas aseguran no poder dar cabida a todas las propuestas que reciben, lo cual confirma su importancia no sólo dentro del sistema teatral de la ciudad, sino en el proceso creativo del teatro catalán en general.[443]

---

[441] El Anexo ofrecido por Ragué confirma que la mayoría de los estrenos de los nuevos autores se produce en las salas alternativas de Barcelona, especialmente en la Sala Beckett, el Nou Tantarantana, el Artenbrut y la Sala Muntaner (2000: 170-322).

[442] Estas afirmaciones se pueden aplicar también a los directores teatrales y dramaturgos, la mayoría de los cuales han tenido en las alternativas su lugar de formación. Entre ellos se encuentran Manuel Dueso, Sergi Belbel, Álex Rigola o David Plana. Ver Pérez de Olaguer (2004: 84).

[443] Ver Casas (1994), Rumbau (en Miret, 2003d), Sanchis Sinisterra (1994) y Molina (en Casas,1990).

Las alternativas ofrecen, en definitiva, un espacio a las necesidades expresivas de un tipo de teatro que no ha encontrado el modo de canalizarse en los teatros públicos o comerciales, pero que representa una parte importante de la vitalidad teatral barcelonesa.

En este contexto, cabe cuestionar el papel de las instituciones públicas en el desarrollo de este sector. Para Joan Casas, la aparición de estas salas se debe al fracaso del modelo de teatro público, el cual no ha dado cabida a las expresiones teatrales que prometía: las nuevas dramaturgias y el teatro experimental (1994: 13). Dada la falta de espacios en los que los creadores podían presentar sus propuestas, éstos deciden abrir sus propias salas para tener la posibilidad de llevar a escena sus trabajos en libertad. Esta es también la opinión de Javier García Yagüe y Toni Rumbau, quienes consideran que la progresiva comercialización del teatro por parte de las instituciones ha obligado a los creadores a buscar sus propios espacios de exhibición, para poder ejercer sobre ellos un control absoluto.[444] No obstante, en los albores del siglo XXI, Rumbau sospecha que el sector alternativo sufre presiones que lo dirigen hacia una cierta "professionalitat i comercialització", provocadas por la necesidad de supervivencia dentro de un mercado teatral de cuyos vaivenes no está protegido (en Miret, 2003d).

En definitiva, las salas no parecen haber surgido gracias a las instituciones públicas y sus políticas teatrales sino como reacción a las mismas. Su relación de oposición con las instituciones justifica, hasta cierto punto, su labor en el campo

[444] Ver Rumbau (en Miret, 2003d) y García Yagüe (Apéndice I: 400).

teatral pese a que, paradójicamente, necesiten de su colaboración para consolidarse dentro del panorama teatral de la ciudad.

Como se ha podido comprobar en el presente capítulo dos de los sectores teatrales más significativos de la ciudad de Barcelona mantienen una difícil relación con las instituciones públicas. Tanto el sector alternativo como el privado comercial nacieron en oposición a las políticas teatrales públicas, las cuales no sólo han sido incapaces de unificar al sector sino que no se han esforzado a colaborar con él. Sus diferencias con la administración han inducido cierta marginalidad al sector teatral privado que sólo se ha podido superar con la seguridad económica, hecho clave que divide al sector privado entre los espacios dependientes y los independientes económicamente.

CONCLUSIÓN

Tras el estudio detallado de las políticas teatrales de las instituciones públicas y su impacto en el teatro de la ciudad de Barcelona, es necesario presentar aquí las conclusiones generales a las que ha llegado este trabajo de investigación.

En primer lugar, se ha hecho evidente la suposición con la que se iniciaba este trabajo: el impacto real de las políticas teatrales en el teatro de la ciudad. Pese a que este aspecto del fenómeno teatral es, las más de las veces, ignorado o, simplemente, olvidado por la crítica, se ha podido comprobar aquí cuan notable es su influencia en la situación teatral. Las tres instituciones públicas examinadas han hecho explícita, pese a las diferencias que las separan, una preocupación común por el teatro. En sus diversos acercamientos, las instituciones han demostrado, además, estar afectadas por las ideologías políticas de los partidos que las gobiernan, siendo la Diputación la que se ha mantenido más neutral debido a su condición aglutinadora de partidos políticos.

Sin embargo, la politización de la cultura ha sido ampliamente demostrada en el caso de la Generalitat y el Ajuntament, cuyas políticas teatrales se han visto marcadas por la ideología de los partidos que las gestionan. En mi opinión, este comportamiento no puede entenderse como un hecho aislado sino que tiene que ser considerado dentro del conjunto de la sociedad catalana y española, la cual presenta un alto nivel de politización dentro del sector público en general.

El alto grado de intrusión política que experimenta el campo de la cultura en Cataluña se explica, en parte, por el temor que, desde el poder, se tiene a una libertad de expresión relativamente reciente. En cierto sentido, al habitante de

Cataluña no le sorprenden los escándalos relacionados con la politización de la televisión pública catalana, los derivados de las leyes de política lingüística o del sistema educativo. En definitiva, la injerencia política en cultura es, pese a crear llagas entre la profesión, consentida por la población.

Por otro lado, la intromisión política en cultura tiene mucho que ver con la situación política del Estado español y con el tema de los nacionalismos periféricos. La relación entre Cataluña y el resto del Estado ha jugado un papel clave en la configuración de las políticas teatrales. Durante el gobierno socialista, las heridas todavía abiertas de la dictadura perfilaron una política teatral proteccionista del hecho catalán que dirigió su mirada hacia el interior y hacia Europa. Esta situación empeoró ligeramente durante el mandato del Partido Popular, cuya política cultural radicalizó las posiciones de los nacionalismos periféricos. En este sentido, la reacción del gobierno autonómico de Cataluña ha sido la de poner en marcha una discriminación positiva de la cultura catalana, que utiliza como lengua de expresión el catalán, descrita en el capítulo segundo de esta tesis. Por ello, desde el punto de vista del sector más escéptico de la crítica, el teatro ha sido utilizado como instrumento para llevar a cabo la frenética lucha por la diferenciación cultural de la nación catalana. Este ha sido el caso claro de la Generalitat, cuyas energías se han encaminado a la defensa de un teatro en catalán que se ajustara dentro de los parámetros de la Cataluña que la institución ha creado.

Los diferentes acercamientos a la política teatral por parte de las instituciones han tenido un efecto inmediato en la realidad teatral de la ciudad. En el caso concreto de la Generalitat no se ha potenciado el diálogo entre Cataluña y el resto del Estado y, con la puesta en práctica de una política lingüística que

discrimina al producto cultural en castellano, el teatro defendido por el gobierno autónomo se puede describir como insular y ajeno a los movimientos teatrales internacionales. Las preocupaciones nacionalistas de la institución han llegado incluso a afectar al más moderno de sus proyectos, originando debates "about what a national theatre should do and how it should function within Catalonia" (Delgado, 2003a: 276). A este respecto, se concluye que el Teatre Nacional ha puesto sobre la mesa la verdadera actitud de la institución en relación con el teatro, cuyas características están definidas por cuanto a su función como herramienta política.

En el caso del Ajuntament de Barcelona, este trabajo concluye que su supuesta posición liberal, que conquistó el favor de la mayoría de los profesionales teatrales durante la década de los ochenta con la consolidación de proyectos como el Mercat o el Grec, se ha puesto en peligro debido a su actitud intervencionista demostrada en el episodio que concierne a la ampliación del Teatre Lliure. Adicionalmente, el estudio de la política teatral del Ajuntament subraya las diferencias entre éste y el gobierno autónomo que tan evidentes se han hecho en otras áreas de la vida pública. Frente a la Generalitat, el Ajuntament se presenta como una institución más abierta e inclusiva, lo cual tiene un impacto directo en el teatro de la ciudad. En consecuencia, la institución ha impulsado la visita de compañías extranjeras y del resto del Estado español, ha trabajado de cerca con un sector más amplio de la profesión teatral y ha considerado esencial cuidar aspectos como la experimentación.

Finalmente, se encuentra el caso de la Diputació, institución que dirige gran parte de sus esfuerzos a la investigación en el campo de la política cultural y que, como el Ajuntament, no tiene interés en gestionar un centro de producción teatral

propio sino que prefiere ofrecer sus servicios a los profesionales. En este sentido, la Diputació ha demostrado una actitud más coherente al realizar una labor de investigación sobre el estado teatral de la ciudad para poder así colaborar con el sector que lo ha generado y que tiene la capacidad de desarrollarlo.

El impacto de las políticas teatrales en el teatro también se hace evidente dada la dependencia del sector para con las instituciones. La debilidad económica del fenómeno teatral, que se ha señalado en más de una ocasión en estas páginas, hace que éste se encuentre a merced de la administración y esté subordinado, en gran medida, a su sistema de subvenciones. Consecuentemente, se puede concluir que el sistema teatral ha sido víctima de la injerencia política debido a su vulnerabilidad económica. Dos ejemplos claros de esta situación se hallan tanto en la institucionalización del Festival Grec como en la del Teatre Lliure, casos en los que iniciativas surgidas desde el sector han necesitado de la ayuda económica para sobrevivir o consolidarse. Los ejemplos del CDGC o el TNC son similares ya que nacieron para ofrecer un determinado servicio a la sociedad catalana y se han convertido en símbolos del nacionalismo mediante un proceso claro de institucionalización.

La explosión de Barcelona como capital teatral del Estado español ha sido profusamente señalada, pero la influencia que en ello han tenido las instituciones es difícil de demostrar. Desde ellas se han llevado a cabo los (físicamente) grandes proyectos teatrales de la democracia, y se han apoyado las iniciativas de algunos de los profesionales teatrales más reputados. Sin embargo, el teatro catalán más reconocido universalmente ha nacido y se ha desarrollado no sólo fuera del alcance de la administración pública, sino que, en la mayoría de los casos, como oposición a ella. Así, el presente estudio también debe concluir que

la actual situación del sistema teatral barcelonés debe mucho a la reacción que los profesionales del teatro han tenido hacia la política teatral de las instituciones públicas, como demuestra el análisis llevado a cabo por el capítulo dedicado a las compañías teatrales o al sector privado. En este sentido, ha sido significativo comprobar las distintas actitudes que la administración ha tenido frente a la relación con estos dos sectores del sistema teatral, ya que éstas perfilan su interés real por el mismo. En conclusión, dado su carácter más liberal tanto el Ajuntament como la Diputació han sido más propicios a la colaboración con el sector privado y la profesión teatral en general, mientras que la Generalitat ha demostrado ser más reacia a la cooperación con ambos.

En el capítulo primero, las teorías de Vitányi sobre la política cultural ofrecían un marco de estudio en el que entender las distintas actitudes del Estado frente la cultura. Tras el análisis individual de las políticas de cada institución se pueden establecer las conclusiones siguientes: la Diputació se presenta como la institución más cercana al estado "ideal", el "heurístico-democrático", en el que el Estado está desprovisto del carácter de mando y respeta el derecho de libertad artística. Sin embargo, tanto el Ajuntament, aunque en menor medida, como la Generalitat se sitúan en los dos extremos de ese estado "ideal" mediante la puesta en práctica de una política teatral que no hace más que defender los micro procesos culturales que encajan en su ideología. Como ya se ha advertido, esto concluye en una selección subjetiva de los elementos que van a formar parte del sistema teatral de la ciudad y, por lo tanto, en la marginación de aquellos sectores que, por distintas razones, no son congruentes con el mismo.

Paralelamente, el mismo capítulo primero también ha intentado resumir los debates más significativos con relación a la política cultural contemporánea en el

caso específico de las artes teatrales. Estos debates han demostrado ser de gran interés en el caso de Barcelona, ya que la ciudad se encuentra inmersa en un proceso en el que las instituciones tienen que hacer explícitas sus intenciones en cuanto a su actitud frente la cultura y el teatro en particular, hecho que ha provocado el replanteamiento de temas como: el papel del teatro público en nuestra sociedad, las cuestiones de identidad nacional relacionadas con el mismo o simplemente la interacción entre las instituciones en sí.

Por otro lado, esta tesis ha demostrado que tanto la Generalitat como el Ajuntament han fracasado en la tarea de proteger al teatro de los vaivenes del mercado y, por el contrario, se han decantado hacia la asimilación de estrategias más propias de la empresa privada. A lo largo de la década de los noventa, la profesión teatral ha manifestado la progresiva comercialización de las políticas culturales del sector público y su poco interés por proteger a aquellos sectores que más experimentan la presión del mercado. Por esta razón, el final del siglo XX ha visto la aparición de debates alrededor de conceptos como "teatro público" o "teatro nacional", los cuales han sido de notable importancia en una ciudad como Barcelona en la que el sector público, la empresa privada y el circuito alternativo luchan y, en ocasiones excepcionales, colaboran por mantener activo uno de los sistemas teatrales más complejos del Estado español.

Otra de las conclusiones a las que ha llegado este trabajo de investigación es la falta de interés real por la "oficialización" de ciertos aspectos de la política teatral. Me refiero, por ejemplo, a la falta de datos relacionados con el sistema de subvenciones (en cuanto a criterios y, en ocasiones, cantidades económicas). En general, el campo de la política teatral es víctima de la desidia que afecta a un sector donde las decisiones parecen tomarse sin que se perciba la necesidad de

justificarlas. Sólo cuando se hace una comparación con los datos disponibles a partir del año 2000, se comprende la insuficiencia de datos con referencia a todos los aspectos del fenómeno teatral que caracteriza a la década de los años ochenta y, parcialmente, a la de los noventa. El resultado de esta situación es, por una parte, la imposibilidad de llevar a cabo un análisis completo y fidedigno del estado del teatro de la ciudad, y por otra, la gestación de una serie de opiniones y malestares sobre el sistema teatral cuya veracidad es de difícil consideración. La falta de datos fidedignos que describan las condiciones actuales del sistema teatral dificulta el proceso de mejorarlas en el futuro. En este sentido, uno se pregunta qué tipo de investigaciones sobre la situación teatral de la ciudad se llevaron a cabo antes de poner en marcha dos macroproyectos teatrales como el TNC o la Ciutat del Teatre. Quizás un estudio más detallado de los hábitos culturales de la población, de la disponibilidad de recursos económicos o de la fluctuación de público hubiera evitado la situación de déficit hacia la que se dirigen estas infraestructuras.

Otro de los hechos que esta tesis ha querido probar es la distancia que existe entre los propósitos de las instituciones y la puesta en práctica de los mismos. Como se ha demostrado, pese a la voluntad verbalizada por la administración de ayudar a consolidar todos los aspectos del fenómeno teatral, los esfuerzos se dirigen sobre todo hacia la consolidación de sus propios proyectos, los cuales, debido a la falta de planificación previa, acaban convirtiéndose en infraestructuras mucho más caras y más deficitarias de lo que cabía esperar. Esta situación provoca que los aspectos más minoritarios del sistema teatral estén abandonados a la voluntad del mercado cultural sin que las instituciones aseguren su continuidad o su supervivencia.

Finalmente, quisiera presentar algunas conclusiones referentes a la audiencia teatral. En los últimos cuatro años desde el año 2000, han sido varios los titulares de prensa dedicados a celebrar el crecimiento del número de espectadores en los teatros de Barcelona. Este hecho, que no deja de ser positivo, debe tratarse con atención y dentro de un contexto determinado. Cierto es que ha subido el número de espectadores de la ciudad, pero poca es la información que se tiene de los criterios que han dado resultado a estos datos que, en muchos de los casos, incluyen espectáculos de danza o conciertos musicales. Este crecimiento del número de espectadores no ha solventado tampoco el problema de la acumulación de muchos de ellos en los mismos espectáculos, no ha supuesto una mayor variedad en la programación de los teatros de la ciudad, ni ha ha tenido impacto alguno en la variedad de la oferta teatral, ya que tanto la empresa privada como el sector público basan sus programaciones en la repetición de fórmulas que ya han probado su éxito.

La falta de riesgo demostrada por el sector público dentro del campo teatral ha sido otra de las características que ha probado su impacto sobre el sector. La timidez demostrada por la administración en cuanto a la programación de espectáculos y la propensión a la apuesta segura debe entenderse dentro de un contexto general que afecta a todos los sectores de nuestra sociedad actual. El conservadurismo de la Generalitat, gobernada por la derecha nacionalista hasta el año 2004, ha producido una política teatral mucho más reaccionaria y menos proclive al riesgo que puede conllevar la programación de compañías o autores desconocidos. Por lo contrario, la política socialista del Ajuntament de Barcelona ha propiciado una política de índole más liberal, pese a que el riesgo ha sido, en general, limitado y las decisiones han venido avaladas tanto por la opinión de

expertos en el sector como por el éxito de los espectáculos en el circuito internacional.

Los datos, en ocasiones, incompletos, que se presentan en este estudio han servido para poner en duda, en algunos casos, y constatar, en otros, la veracidad de las intenciones manifestadas por las instituciones públicas. Al mismo tiempo tienen la función de proveer cifras concretas para investigaciones futuras en este campo de estudio.

En definitiva, se puede concluir que esta tesis ha puesto de manifiesto que las instituciones públicas han impulsado el teatro de Barcelona las más de las veces ignorando los recursos teatrales ya existentes en la misma ciudad y dando prioridad a proyectos propios con la intención de injerir en su sistema teatral. Ejemplo de ello es que la política lingüística impuesta en el sector teatral no se corresponda con las necesidades de una ciudad que tiene una población bilingüe y que genera una demanda teatral tanto en catalán como en castellano.

Esta actitud por parte de las instituciones también se demuestra en el poco apoyo que el sector privado (comercial y alternativo), cuya vitalidad y prestigio han sido declarados en el presente estudio, ha recibido; en la poca representación de autores autóctonos cuya carrera se ve relegada a las salas pequeñas; en el poco interés por el intercambio teatral y el diálogo con el resto de España; en la falta de interés por aprovechar a un público de gustos teatrales sofisticados que ha demostrado estar preparado para consumir productos teatrales más arriesgados; y, finalmente, en la falta de iniciativa por sacar el máximo provecho a infraestructuras extremadamente costosas a las que se mantiene fuera del alcance de muchos profesionales del sector.

Por todas estas razones se puede concluir que, en general, las instituciones no responden adecuadamente a la realidad teatral de una ciudad como Barcelona, cuyo desarrollo en el campo teatral se ha debido sin duda al alto grado de actividad e iniciativa que los profesionales del sector han demostrado desde el periodo pre-democrático y al que las instituciones se han añadido posteriormente.

BIBLIOGRAFÍA

General: libros y artículos

Abellán, J. (1984). "La bella i la bèstia i la crisi del teatre català." *Serra d'Or* (53-55), pp. 53-55.

Abellán, J. L. (1971). *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico).* Madrid: Cuadernos para el diálogo.

Abellán, M. L. (ed.), (1987). *Censura y literatura peninsulares.* Amsterdam: Rodopi.

Agencias (1995). "El Teatre Nacional costará 1.500 millones al año." *El Periódico* (10/09/1995), p. 59.

Agencias (2001a). "Los trabajadores del INAEM denuncian la gestión privada de los teatros públicos." *El País* (24/01/2001) [online] Disponible en: www.elpais.es/p/d/20010124/cultura/inaem.htm [Consultado 25/01/2001].

Agencias (2001b). "Los teatros españoles recaudaron 13.784 millones en el 2000." *La Vanguardia* (13/06/2001), pp. 25-26.

Agencias (2002). "Fallece Josep Montanyés, director del Teatre Lliure, a causa de un infarto." *Diario de Noticias* (11/11/2002) [online] Disponible en: www.noticiasdenavarra.com/ediciones/20021111/cultura/d11culo803.php [Consultado 13/11/2003].

Aguilar, M. (1984). "Gestores o creadores ¿Es esa la cuestión?" *El Público* (8), pp. 4-5.

___ (1994). "¿Alternativas?" En *Salas alternativas: un futuro posible.* Tàrrega: Centre d'Estudis Illerdencs/Fira de Teatre de Tàrrega, pp. 35-42.

Agulló, J. (1988). "Jordi Coca, director del Institut del Teatre." *El Público* (62), p. 64-65.

Ajuntament de Barcelona. Àrea de Cultura (1992). *Dimensió y estructura del sector cultural a Barcelona.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Àrea de Cultura.

___ (1993). *Gràcies y desgràcies culturals a Barcelona. Novembre 1992 - Gener 1993.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Àrea de Cultura.

___ (1998). *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (2003). *Roda de premsa. Presentació de la temporada 2003-04 de l'espai escènic Sant Andreu Teatre.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

____ (2002). *Festival d'Estiu de Barcelona. Grec 25 anys.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Alba, E. (1980). "Las cuentas del C.D.N.: un delicado balance." *Pipirijaina* (16), pp. 48-53.

Alonso, A. (1979). "Teatre Lliure. ¡Salud!" *Pipirijaina* (3), pp. 12-15.

Alonso Zaldívar, C. y Castells, M. (1992). *España, fin de siglo.* Madrid: Alianza.

Allen, J. (1979). "The effects of subsidy on Western European Theatre in the 1970's." En Redmund, J. (ed.), *Drama and Society.* Cambridge: CUP, pp. 227-240.

___ (1981). *Theatre in Europe.* London: John Offord Publications.

Amestoy Egiguren, I. (1997). "La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad." *Ínsula* (601-602), pp. 3-5.

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Andioc, R. (1988). Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII. Madrid: Castalia.

Antón, J. (2001). "Àlex Rigola rompe una lanza por el Lliure al presentar su 'Titus Andrònic'." *El País* (19/05/2001), p. 45.

___ (2002). "Lluís Pasqual: 'Edipo es el hombre con todas sus miserias y grandezas'." *El País* (14/06/2002), p. 42.

___ (2004). "Lluís Pasqual renuncia a montar *Hamlet* para el Fòrum." *El País* (27/03/2004), p. 48.

Aparicio, J. P. (1990). *Sociedad y nueva creación.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Rui Pérez.

Arce, J.C. (1985). "Querella teleológica contra Els Joglars." *El Público* (18), p. 6.

Archer, R. (2004). "Marks of Identity." *TLS* (23/04/2004), p. 6.

Artaud, A. (1999). *El teatro y su doble*, trad. Abelenda, F. y Alonso, E. Barcelona: Edhasa.

Associació d'Actors i Directors (1987). "Comunicado." *El Público* (40), p. 23.

Aubach, J., Guitart, A. y Salvat, R. (2000). "L'escena catalana al mòn." *Escena* (2), pp. 15-20.

A.A.V.V. (1977). *La cultura bajo el Franquismo.* Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

A.A.V.V. (1986). "El teatro de las autonomías, a marchas forzadas." *El Público* (34-35), pp. 89-91.

A.A.V.V. (1987). "Autonomías y municipios: 8.000 millones en el 87." *El Público* (46-47), pp. 94-97.

A.A.V.V. (1991). *Salas alternativas: un futuro posible.* Tàrrega: Institut d'Estudis Ilerdendencs/Fira del Teatre de Tàrrega.

A.A.V.V. (1992). *El teatro y su crisis actual.* Caracas: Monte Ávila.

A.A.V.V. (1994). *L'Art del mercadeig en el teatre.* Tàrrega: Institut d'Estudis Ilerdendencs/Fira del Teatre de Tàrrega.

A.A.V.V. (1998). *Contemporary Spain.* London; New York: Longman.

Ayesa, G. (1978). *Joglars: una historia.* Barcelona: La Gaya Ciència.

Aznar, J. M. (2004). *Ocho años de gobierno: una visión personal de España.* Barcelona: Planeta.

Aznar Soler, M. (ed.), (1996a). *Veinte años de teatro y democracia en España.* Barcelona: CITEC/Associació d'Idees.

___ (1996b). "Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)." En Aznar Soler, M. (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España.* Barcelona: CITEC/Associació d'Idees, pp. 9-31.

Badenas i Rico, M. (1998). *El Paral.lel. Història d'un mite.* Lleida: Pagès.

Badiou, M. (1986). "Teatre Malic: todo sea por la supervivencia." *El Público* (30), p. 47.

___ (1987). "El teatre de Josep Maria Flotats o la máscara de la paraula." *Cultura* (7), pp. 23-24.

Balcells, A. (1996). *Catalan Nationalism. Past and Present.* London: Macmillan.

Bañuls, F., y Guirao, C. (2000). *Curso de sociología.* Valencia: Diálogo.

Barbero, D. (2004). "Un teatro sin autores." [online] Disponible en: www.suse00.su.ehu/euskonews/0029zbk/gaia2901es.html [Consultado 10/03/2004].

Bartomeus, A. (1987). "Els Joglars: Una trajectòria." *Cultura* (7), pp. 25-27.

Baumol, J.W. y Bowen, G.W. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance.* Cambridge: MIT Presses.

Belloch, S. (2003). *El asalto a la cultura democrática.* Barcelona: Ediciones B.

Benach, J.A. y Font, J. (1986). "Esquema d'un possible programa cultural olímpic." *Arrel* (15-16), pp. 94-108.

Benach, J. A. (1983). "Teatro y administración local: un pacto imprescindible." *El Público* (2), pp. 3-5.

___ (1984). "En el Grec de Barcelona. Rusiñol cabalga de nuevo." *El Público* (10-11), p. 16.

___ (1985). "Barcelona, vísperas del congrés." *El Público* (17), pp. 45-46.

___ (1986). "!!!???" En *Resum de la temporada teatral 1985-1986.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, pp. 2-3.

___ (1987a). "De la polémica a la pataleta o viceversa." *El Público* (40), p. 23.

___ (1987b). "La fascinació d'un magnífic equívoc cultural." *Cultura* (5), pp. 9-11.

___ (1987c). "L'interrogant s'ha fet gran." En *Resum de la temporada teatral 1986-1987.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 2.

___ (1988a). "Teatre Lliure-Centre Dramàtic. La relativa utilidad de la tangente." *El Público* (62), p. 14.

___ (1988b). "Un conegut desgavell." En *Resum de la temporada teatral 1987-1988.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 4.

___ (1989a). "Una temporada de canvi?" En *Resum de la temporada teatral 1988-1989.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, pp. 3-10.

___ (1989b). "Les angoixes del Lliure, la torre de Belbel i un paisatge no pas pitjor." En *Resum de la temporada teatral 1988-1989.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, pp. 7-10.

___ (1990). "Entre dos festivals, la viu-viu." En *Resum de la temporada teatral 1989-1990.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, pp. 3-6.

___ (1998). "Vet aquí la qüestió." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 66-69.

___ (2002a). "Por un Lliure abierto." *La Vanguardia* (05/05/2002), p. 44.

___ (2002b). "Els grecs que van néixer l'any 1979." En *Festival d'estiu de Barcelona. Grec 25 anys.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 85-96.

Benavent, T. (2002). "Sobre la producción, la distribución y las políticas teatrales en la entrada del siglo XXI." En Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI.* Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 329-332.

Benet i Jornet, J. M. (2003). "La época de hacer teatro en televisión ya ha pasado." *Cine y Tele.* (27/01/2003) [online] Disponible en: www.cineytele.com/supernoticia.php?noticia=6028 [Consultado 18/02/2004].

Bercebal, F. (ed.), (1999). *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy. Boadella, Onetti, Sanchis, Solano.* Ciudad Real: Ñaque.

Berenguer, A. (ed.), (1984). *Teatro europeo de los 80.* Barcelona: Laia.

___ (1996). *Teoría y crítica de teatro.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Berenguer, A. y Pérez, M. (1998). Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982). Madrid: Biblioteca Nueva.

Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. y. Zavala, I. M. (1984). *Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana).* Madrid: Castalia.

Boadella, A. (1985). *M-7 Catalònia i Operació Ubú.* Barcelona: Edicions 62.

___ (1994). *Teledeum.* Madrid: SGAE.

___ (2000). *El rapto de Talía.* Barcelona: Plaza i Janés.

___ (2001). *Memòries d'un bufó.* Madrid: Espasa.

___ (2004). *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes.* Programa de mano.

Boal, A. (2000). *The Theatre of the Oppressed*, trad. Charles A., McBride L., Odilia, M. y Fryer, E. London: Pluto.

Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Arco.

Boix Angelats, J. (1985). "Con Jordi Coca: 'El Congrés no caerá en particularismos absurdos'." *El Público* (20), pp. 22-24.

Bonet, L. et al. (1991). *Estructura del sector teatral a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1998). "The Theatre System of Spain." En Van Maanen, H. y Wilmer, S. E. (eds.), *Theatre Worlds in Motion*. Amsterdam: Rodopi, pp. 549-589.

Bonnín, H., Portaceli, C. y Dalmau, C. (2002). "¿Qué función puede tener la Ciutat del Teatre?" *Barcelona Metròpolis Mediterrània*. [online] (50) Disponible en: www.bcn.es/publicacions/bmm/50/cs_pregunta.htm [Consultado 7/25/2003].

Brecht. B. (1987). *Brecht on Theatre*, trad. y ed. Willet, J. London: Methuen.

Brook, P. (1990). *The Empty Space*. 2a ed. London: Penguin.

Bru de Sala, X. (1987). *Barcelona: proposta cultural*. Barcelona: Mall.

___ (1995). "Coordinació de polítiques culturals. Una utopia?" En *La conferència de creadors de l'espectacle en viu*. Barcelona: AADPC, pp. 51-61.

Burguet i Ardiaca, F. (1985). "Les conclusions del Congrés de Teatre a Catalunya: entre la dispersió temática i la ineficàcia pràctica." *Arrel* (II), pp. 49-57.

___ (1986a). "La síndrome Anexa." En *Resum de la temporada teatral 1985-1986*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 4.

___ (1986b). "Crònica de fracassos." En *Resum de la temporada teatral 1985-1986*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 4.

___ (1987). "Lliure per molts anys, lliure!" *Arrel* (17), pp. 119-123.

___ (1988). "Ni Sitges, ni Tàrrega, ni Cornellà!" En *Resum de la temporada teatral 1987-1988*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 5.

___ (1990). "La Cubana ¡La reina del mambo!" *Escena* (6), pp. 4-9.

___ (1991). "Entre monòlegs i la 'moda americana'." En *Resum de la temporada teatral 1990-1991*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 3-8.

Busquets, J. (1997). "Ferran Mascarell. Director Gerente del ICUB: 'El Macba debe buscar la complicidad del público'." *El País* (Cataluña) (04/07/1997), p. 11.

Burns, E. y Burns. T. (1973). *Sociology of Literature and Drama*. Harmondsworth: Penguin.

Brustein, R. (1979). *The Culture Watch. Essays on Theatre and Society.* Cambridge: CUP.

Cabal, F. y Alonso de Santos, J.L. (eds.), (1985). *Teatro español de los 80.* Madrid: Fundamentos.

Cabal, F. (1994). *La situación del teatro en España.* Madrid: Asociación de Autores Teatrales.

Cahner, M. (1982). "La política teatral de la Generalitat de Catalunya." *Primer Acto* (194), pp. 75-76.

___ (1984). "¿Per què fem infraestructura?" *Cultura* (3), p. 1.

Calders, P. (1987). "Naixament teatral." *Cultura* (7), pp. 15-16.

Cano Viera, J. J. (1997). *Aznar: la España rota.* Alicante: De Cervantes.

Capmany, M. A. (1985). "Congrés. El tránsito a la luz del teatro catalán." *El Público* (20), p. 3.

Casas, J. (1989). "Europeta." En *Resum de la temporada teatral 1987-1988.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 7.

___ (1990). "Com i perquè de la sala Beckett." *Escena* (5), pp. 30-35

___ (1994). "Salas alternativas: la respuesta a una necesidad." En *Salas alternativas: un futuro posible.* Tàrrega: Centre d'Estudis Illerdencs/Fira de Teatre de Tàrrega, pp. 11-15.

___ (1998). "El difícil ofici d'escriure teatre." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 126-128.

Cardús i Ros, S. (1987). "Sobre el llibre blanc de la cultura a Catalunya. Crònica d'un segrest." *Cultura* (6), pp. 7-8.

Carreras, L. de (1984). "Defensa de la competència exclusiva en matèria de cultura." *Cultura* (5), p.1.

Carrión, A. (2002). "Situación del mercado de gran derecho en España desde el punto de vista autoral, año 1999." En Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI.* Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 381-383.

C., D. (1984a). "Encuesta. El teatro se muere." *El Público* (4), pp. 42-44.

___ (1984b). "El público. ¿Quién es? ¿Qué piensa? ¿Dónde está? (Encuesta)." *El Público* (5), pp. 43-47.

___ (1984c). "Así se emplean los dineros del teatro." *El Público* (5), pp. 11-13.

Centeno, E. (1997). "Una historia del teatro representado." *Ínsula* (601-602), pp. 5-6.

Centre d'Estudis de Planificació (1994). *Pla d'Estadístiques Culturals de Catalunya. Teatre.* Barcelona Gabinet Tècnic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Cierva de la, R. y Villar, S. (1985). *Pro y contra Franco. Franquismo y antifranquismo.* Barcelona: Planeta.

Cimarro, J. F. (1997a). *Producción, gestión y distribución del teatro.* Madrid: Fundación Autor.

___ (1997b). "Nuevas empresas de teatro privado en la España actual." *Ínsula* (601-602), pp. 7-10.

___ (2002). "La empresa teatral: producción y distribución en el ámbito privado." En Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI.* Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 333-345.

Cisquella, A. R. (2004). "Teatre independent català: l'espectacle continua." *Blau. Revista de cultura.* [online] Disponible en: www.llull.com/llull/revista/noticia.jsp?edicion=200309100003&publicadas=true&tema=0&id=2 [Consultado 25/05/2004].

Coca, J. y Conesa, L. (eds.) (1989). *Congrés internacional de teatre de Catalunya 1985. Actes.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

Coca, J. (Enero 1984). "Hermann Bonnín. Cristall i marbre." *Serra d'Or* (53-55), pp. 35-40.

___ (2003). "Benet i Jornet, una excepció." [online] Disponible en: www.xtec.es/jducros/JM%20Benet%20Jornet.html [Consultado 18/02/2004].

Collell, J. (1985). *El Via-Crucis de Teledeum.* Barcelona: El Llamp.

Comas, E., Guitart, A. y Rodés, J. (2000). "Entrevista Borja Sitjà. 'El més gran espònsor del Grec és el públic'." *Escena* (17-18), pp. 5-11.

Comunidad Autónoma de Madrid (1989). *Dagoll Dagom 1974-1989.* Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid.

Conferència de creadors de l'espectacle en viu. Ponències i debats. 1993 (1995). Barcelona: AADPC.

Conversi, D. (1997). *The Basques, the Catalans and Spain. Alternative Routes to Nationalist Mobilisation*. London: Hurst.

Craig, D. (1975). *Marxists on Literature. An Anthology.* Harmondsworth: Penguin.

Crameri, K. (2000). "Banal Catalanism?" *National Identities* (2.2), pp. 145-157.

Cruz, J. (2003) "La ciudad confortable." *El País* (Domingo) (24/08/2003), pp. 8-9.

Cuadrado, N. (13/09/2001). "La Ciutat del Teatre admite que sólo se coordina gracias a la 'buena voluntad'." *El Mundo* (13/09/2001) [online] Disponible en: www.el-mundo.es/papel/2001/09/13/catalunya/1046782.html [Consultado 13/11/2003].

Dameson, J. (1987). "La Fura dels Baus. El teatre sense pietat." *Cultura* (7), pp. 30-33.

Delgado, F. y Fàbregas, M. R. (1983). "Sobre el panorama teatral d'avui. L'enquesta continua." *Serra d'Or* (51-53), pp. 91- 93.

___ (1984). "Sobre el panorama teatral d'avui. L'enquesta continua encara." *Serra d'Or* (53-55), pp. 49-50.

Delgado, M. M. (1998a). *Spanish Theatre 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination*. Amsterdam: OPA.

___ (1998b). "Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabià Puigserver and the LLiure." *Contemporary Theatre Review* Vol. 7 (4), pp. 81-109.

___ (1998c). "Editorial." *Contemporary Theatre Review* Vol. 7 (2), pp. 1-5.

___ (2003a). *'Other' Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-*century *Spanish stage*. Manchester: Manchester University Press.

___ (2003b). "Calixto Bieito: 'Reimagining the Text for the Age in which it is being Staged' – An Interview." *Contemporary Theatre Review* vol. 13 (3) pp. 59-66.

Delgado, M. M. y Heritage, P. (eds.) (1996). *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester University Press.

Delgado, M.M. y Svich, C. (eds.), (2002). *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester University Press.

Delgado-Gal, A. (2000). "Necesitamos una política cultural?" *ADE Teatro* (81), pp. 12-13.

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. (1985). "Informe de la política teatral del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya." *Estudis Escènics* (27), pp. 24-55.

___ (ed.), (1989) *Romea 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Díaz González, S. y Palop, M.J. (1998). *Estructura del estado español*. Madrid: Acento.

Diputació de Barcelona (1986). *Resum de la temporada teatral 1985-1986*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (1987). *Resum de la temporada teatral 1986-1987*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (1988). *Resum de la temporada teatral 1987-1988*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (1989). *Resum de la temporada teatral 1988-1989*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (1990). *Resum de la temporada teatral 1989-1990*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (1991). *Resum de la temporada teatral 1990-1991*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (1992). *Resum de la temporada teatral 1991-1992*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.

___ (2003). *La Diputació de Barcelona i la seva política Cultural*. [online] Disponible en: www.diba.es [Consultado 12/02/2003].

Dort, B. (1968). *Teatro y sociología*. Buenos Aires: Carlos Pérez.

Dumas Nunes, A. (2002). "El espacio escénico en función del espectáculo." En Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 177-182.

Duvignaud, J. (1970). *Espectáculo y sociedad.* Caracas: Tiempo Nuevo.

___ (1973). "The Theatre in Society: Society in Theatre." En Burns, E. y T. (eds.), *The Sociology of Theatre and Drama.* Harmondsworth: Penguin, pp. 82-100.

Eagleton, T. (1983). *Marxism and Literary Criticism.* London: Methuen.

Editorial *Pipirijaina* (1979). "Subvenciones: cuando el grifo no gotea." *Pipirijaina* (3), p. 1.

___ (1980). "El delito de pedir cuentas." *Pipirijaina* (16), pp. 42-43.

___ (1981). "De un irrisible escándalo y otras increíbles pudibundeces." *Pipirijaina* (21), pp. 88-91.

Editorial *Cultura* (1983). "Vuit punts d'una política cultural." *Cultura* (1), pp. 1-2

___ (1984a). "Josep Maria Flotats actua novament a Barcelona." *Cultura* (4), p. 8.

___ (1984b). "Roda d'espectacles al carrer a deu barris de Barcelona i del cinturó." *Cultura* (4), p. 8.

___ (1986a). "Diners per a la cultura." *Cultura* (2), pp. 28-31.

___ (1986b). "L'economia de la cultura." *Cultura* (7), pp. 14-15.

Editorial *El Público* (1984). "Abrir teatros." *El Público* (7), p. 2.

___ (1985a). "Cataluña: la guerra de las subvenciones." *El Público* (16), p. 22.

___ (1985b). "Ocho espectáculos, cinco exposiciones." *El Público* (20), pp. 25-26.

Editorial *Escena* (1993). "Problemes a les sales." *Escena* (3), pp. 20-21.

Editorial *El Periódico* (2003). "El teatro catalán sufre una crisis de producción por falta de un relevo generacional con tirón comercial." *El Periódico.* (30/01/2003) [online] Disponible en: www.forumbabel.net/2003/03babel10015.htm [Consultado 18/05/2003].

Editorial *Blau. Revista de cultura* (2004). "Teatre d'exportació." *Blau. Revista de cultura.* [online] Disponible en:www.llull.com/llull/revista/noticia.jsp?edicion=200309100003&publicadas=true&tema=0&id=2 [Consultado 25/05/2004].

EFE (2001). "Boadella: 'Pujol debe agradecer pasar a la historia por Els Joglars'." [online] Disponible en:

www.elsjoglars.com/obres/cat/Premsa_memorias.htm [Consultado 31/10/2001].

___ (2004). "Puyo cree que el festival de Sitges podría hacerse en otra ciudad con más apoyo." *La Vanguardia* (07/06/2004), p. 4.

Els Joglars (2001). *La guerra de los cuarenta años*. Madrid: Espasa.

___ (2003). *Els Joglars 40 anys. Exposició*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Equipo Pipirijaina (1976). "Teatro de las nacionalidades." *Pipirijaina* (1), pp. 14-15.

Equipo Reseña (1989). *Doce años de cultura española (1976-87)*. Madrid: Encuentro.

E.S. (1997). "La magnitud d'un clàssic. Ricard Bofill ha construït un temple de proporcions gregues." *Avui* (10/09/1997), p. 41.

Escarpit, R. (1971). *Sociology of Literature*, trad. Pick, E. London: Frank Cass.

Escena (1990). "Taula Rodona." *Escena* (5), pp. 33-35.

Espada, A. (1994). "El drama." *Base*, última página.

___ (1997). *Contra Catalunya*. Barcelona: Flor del Vent.

Esslin, M. (1977). *Brecht: A Choice of Evils. A Critical Study of the Man and His Work*. London: Heinemann.

Estruch, J. (1995). "Promoció, publicitat. El públic: grups d'edat, grups socials. Associacions d'espectadors." En *La conferència de creadors de l'espectacle en viu*. Barcelona: AADPC, pp. 103-115.

Fàbregas, X. (1976). "30 años de teatro catalán." *Pipirijaina* (2), pp. 11-17.

___ (1980a). "La campaña del Grec 80. ¿Un verano cálido y feliz?" *Pipirijaina* (16), pp. 3-7.

___ (1980b). "*Laetius* o el camino hacia el holocausto atómico." *Pipirijaina* (16), pp. 16-17.

___ (1981). "El día que unos hombres de la cultura llegaron a políticos de oficio." *Pipirijaina* (21), pp. 93-95.

___ (1984a). "*Teledeum*, desde la óptica del monaguillo." *El Público* (4), p. 5.

___ (1984b). "¿Dónde están los autores catalanes de los 60?" *El Público* (8), pp. 32-34.

___ (1984c). "Cataluña de 15 a 15." *El Público* (7), pp. 22-23.

___ (1984d). "El Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya." *El Público* (12), pp. 39-44.

___ (1985). "Hermann Bonnín: dar una nueva imagen al C.D.G.C." *El Público* (24), pp. 20-23.

___ (1995). *Teatre en viu 1977-1982.* Barcelona: Institut del Teatre.

Fernández Santos, A. (1984). "La vanguardia calva." *Ínsula* (456-457), pp. 5 y 7.

Fernández Torres, A. (1981). "El director general camino de Damasco." *Pipirijaina* (21), pp. 80-83.

___ (1984a). "La programación de los teatros de propiedad pública: fábricas de éxitos." *Ínsula* (456-457), pp. 6-7.

___ (1984b). "Cronología impresionista de siete años de teatro (1977-1983)." *Ínsula* (456-457), pp. 3-4.

___ (1996). "Los centros dramáticos de las Autonomías, la producción teatral y la estadística." *ADE Teatro* (50-51), pp. 52-58.

___ (1997). *Documentos sobre el teatro independiente español.* Madrid: Ministerio de Cultura.

___ (2000). "Los autores españoles vivos en las producciones del CDN. Una cuestión de coherencia." *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (1), p. 1.

Fernández Torres, A. y Salcedo, J. M. (1980). "Las cuentas de la administración: Los dineros del teatro." *Pipirijaina* (16), pp. 44-47.

Ferrer, J. (1988). "El diàleg peninsular." *Cultura* (11), p. 3

Ferreras, J. L. (1990). *El teatro en el siglo XX (desde 1939).* Madrid: Taurus.

Floeck, W. (1995). "Teatro español contemporáneo: una aproximación panorámica (1939-1993)." En de Toro, A. y Floeck, W. (eds.), *Teatro español contemporáneo.* Reichenberger: Kassel, pp. 1-45.

___ (1997). "Escritura dramática y posmodernidad. El teatro actual, entre neorrealismo y vanguardia." *Ínsula* (601-602), pp. 12-14.

Flotats, J. M. (1989). *Un projecte per a Teatre Nacional.* Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya.

___ (1994). *Companyia Flotats. Deu anys en bona companyia.* Barcelona: Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura.

Fondevila, S. (1987). "Comediants temeraris." *Cultura* (7), pp. 20-21.

___ (1994). "La conquista del espacio." En *Salas alternativas: un futuro posible.* Tàrrega: Centre d'Estudis Illerdencs/Fira de Teatre de Tàrrega, pp. 49-53.

___ (1997). "El conseller Joan Maria Pujals destituye a Flotats como director del TNC." *La Vanguardia* (24/09/1997), p. 43.

___ (1998). "Passat i present dels festivals de Barcelona." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 95-97.

___ (2000). "El director del ICUB considera obsoletas las salas alternativas." *La Vanguardia* (8/02/2000), p. 38.

___ (2001). "Seis actores para un drama." *La Vanguardia* (5/05/2001), p. 44.

___ (2003). "Una laguna en la política cultural." *La Vanguardia* (11/06/2003) [online] Disponible en: www.lavanguardia.es [Consultado 12/08/2003].

Formosa, F. (1971). *Per a una acció teatral.* Barcelona: Edicions 62.

Foster, H. (1983). *Postmodern Culture.* London: Pluto Press.

Frey, B. S. (2000). *Arts and Economics. Analysis and Cultural Policy.* Heidelberg: Springer-Verlag.

Fusi, J. P. (1999). *Un siglo de España. La cultura.* Barcelona: Marcial Pons.

___ (2000). *España. La evolución de la identidad nacional.* Madrid: Temas de hoy.

___ (2003). *La patria lejana. El nacionalismo en el siglo XX. Madrid*: Taurus.

Fusi, J. P. y Carr, R. (1981). *Spain: Dictatorship to Democracy.* London; New York: Routledge.

Fuster, J. (1987). "Criticar al crítico." *El Público* (40), p. 26.

Fuster i Soler, J. (1995). "La Diputació de Barcelona en el desenvolupament cultural." En *Interacció 94. Universitat d'Estiu de Política i Gestió Culturals.* Barcelona: Diputació de Barcelona, pp. 19-23.

Galán, E. (1999). "Nuevos caminos de la política teatral: una apuesta por el autor español." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural.* Murcia: Caja de Murcia, pp. 59-67.

Galindo, C. (2004). "Los teatros madrileños superaron la pasada temporada los tres millones de espectadores." *ABC* (21/01/2004), pp. 70-1.

Gallén, E. (1989). "Entre la supervivència i la institucionalització." En *Romea 125 anys*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, pp. 96-117.

___ (1990). "Un repertori nacional." *Escena* (7), pp. 6-7.

___ (1996). "Catalan Theatrical Life: 1939-1993." En George, D. y London, J. (eds.), *Contemporary Catalan Theatre*. Sheffield: Anglo-Catalan Society, pp. 19-42.

García Lorenzo, L. y Vilches de Frutos, M. F. (1984). "Transición y renovación en el teatro español (1976-1984)." *Ínsula* (456-457), pp. 1 y 16.

García Pintado, A. (1982). "El tedio es el mensaje." *Pipirijaina* (22), pp. 6-7.

___ (1980). "Texto o no texto ¿Es esa la cuestión?" *Pipirijaina* (16), pp. 18-23.

Garrido Guzmán, J. M. (1999). "Teatro público-Teatro privado." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 213-219.

___ (ed.), (1999). *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia.

Geertz, C. (1975). *The Interpretation of Cultures*. London: Hutchinson.

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura (1993). *10 anys de Companyia Flotats*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

___ (1994). *10 anys en bona companyia*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

George, D. y London, J. (eds.), (1996a). *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*. Sheffield: Anglo-Catalan Society.

___ (1996b). "Avant-Garde Drama." En: George, D. y London, L. (eds.), *Contemporary Catalan Theatre*. Sheffield: Anglo-Catalan Society, pp. 73-101.

Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Seco, J. M. Cambridge: CUP.

Giner, S. (1984). *The Social Structure of Catalonia.* Sheffield: Anglo-Catalan Society.

___ (1996). *Sociología.* Barcelona: Península.

Gisbert, J. M. (1980a). "El último jirón de 'La Torna'." *Pipirijaina* (13), pp. 26-27.

___ (1980b). "Benet i Jornet rumbo a una meca imaginaria." *Pipirijaina* (12), pp. 36-41.

Gispert-Saüch i Viader, M. (1989). *La política teatral de la Generalitat de Catalunya i el projecte del TNC.* Barcelona: Facultat de Ciències Polítiques.

Goldberg, R. L. (2001). *Performance Art. From Futurism to the Present.* London; New York: Thames and Hudson.

Gómez García, M. (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000).* Valencia: Asociación de Autores de Teatro.

González, C. (2002). "El festival de Barcelona." En *Festival d'Estiu de Barcelona. Grec 25 anys.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 23-71.

González Salvador, A. (ed.), (1979). "Introducción." En Jarry, A. *Ubú Rei/Ubu Roi.* Barcelona: Bosch, pp. 50-57.

Goñi, J. (1984). "Lluís Pasqual: el teatro como servicio público." *Ínsula* (456-457), pp. 1 y 12.

Gortari, C. (1976). "La última temporada teatral del franquismo." *Pipirijaina* (1), pp. 37-39.

Graells, G. J. (1998). "Quatre segles de teatre català. Del monopoli a la diversitat." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 70-74.

Graham, H. y Labanyi, J. (eds.), (1995). *Spanish Cultural Studies.* Oxford: OUP.

Granja, J. L. de la, Beramendi, J. y Anguera, P. (2001). *La España de los nacionalismos y las autonomías.* Madrid: Síntesis.

Grotowski, J. (1999). *Hacia un teatro pobre*, trad. Klantz, M.. Madrid: Siglo XXI.

Guarinos, V. (1992). *Teatro y televisión.* Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.

Gurvitch, G. (1973). "The Sociology of the Theatre." En Burns, E. y Burns, T. (eds.), *Sociology of Literature and Drama*. Harmondsworth: Penguin, pp. 71-81.

Hall, S. (1981). "Cultural studies: two paradigms." En Bennett, T., Martin, G., Mercier, C. y Woollacott, J. (eds.), *Culture, Ideology and Social Process. A Reader*. London: The Open University Press, pp.19-42.

___ (2000). "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity." En *Culture, Globalization and the World-System*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, p. 19-39.

Hargreaves, J. (2000). *Freedom for Catalonia?* Cambridge: CUP.

Hauser, A. (1982). *The Sociology of Art*, trad. Northcott, J.K. Chicago: Chicago University Press.

Heilbrun, J. y Gray, C.M. (1993). *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: CUP.

Heilbrun, J. (1992). "Art and Culture as Central Place Functions." *Urban Studies* (vol. 29) (2), pp. 205-215.

Heras, G. (1984). "¿Dónde encontrar la modernidad?" *El Público* (7), p. 3.

___ (1994). *Escritos dispersos*. Madrid: CNNTE.

___ (1999). "Gestión y creación." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 93-101.

Hodgson, J. (ed.), (1972). *The Uses of Drama*. London: Methuen.

Hormigón, J. A. (1995). *El sentido actual del teatro*. Málaga: Universidad de Málaga/Aula de Teatro.

Institut de Cultura (1999a). *Plà estratègic del sector cultural de Barcelona*. [online] Disponible en: www.bcn.es/icub/accentcultura/pres.htm [Consultado 3/9/2002].

___ (1999b). Pla estratègic del sector cultural a la ciutat. Segon document de treball. Grups de diagnòstic. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Institut Ramón Llull (2004). "Teatre de companyia." *Blau. Revista de cultura*. [online] Disponible en:

www.llull.com/llull/revista/noticia.jsp?edicion=200309100003&publicadas=true&tema=0&id=2 [Consultado 25/05/2004].

Janne, H. (1983). "Pluralismo cultural en la sociedad contemporánea." *Culturas* (33) vol. IX nº1, pp. 29-39.

Kedourie, E. (1960). *Nationalism*. London: Hutchinson.

Kershaw, B. (1992). *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention.* London; New York: Routledge.

Kleberg, C. J. (1983). "Los objetivos culturales ¿palabras vacías o política práctica?" *Culturas* (33) vol. IX nº1, pp. 86-100.

Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M. D. (1989). *Arte y estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Jofresa, S. (1996). "Benet i Jornet: la vida sobre las tablas." En Aznar Soler, M. (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España*. Barcelona: CITEC/Associació d'Idees, pp. 223-229.

Jornades de reflexió i debat per a una nova etapa de les arts escèniques a Catalunya (1998). [online] Disponible en: www.diba.es/iteatre/jrd-98.html [Consultado 12/10/2001].

King, A. D. (ed.), (2000). *Culture, Globalization and the World-System.* Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Labanyi, J. (2002). "Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorising Culture Modern Spain." En Labanyi, J. (ed.). *Constructing Identity in Comtemporary Spain.* Oxford: OUP, pp. 1-14.

Lago, N. (1999). "CDN: 20 años de teatro y luchas políticas." *El Mundo* (2/03/1999) [online] [Disponible en: www.elmundo.com Consultado 25/10/1999].

Lang, J., Wikström, J.E. y Sédar Senghor, L. (1983). "Comparación entre políticas culturales de distintos países." *Culturas* (33) vol. IX nº1, pp. 71-85.

Lawson, M. (2003). "Painting the numbers. Counting money and bums is no way to measure artistic success." *The Guardian* (21/06/2003), p. 23.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

Lerín, O. (2003). "El 33 dedica una monogràfic a la trajectoria d'Els Joglars." *Teletodo* (Abril), p. 12.

Lewis, J. (1990). *Art, Culture & Enterprise.* London; New York: Routledge.

___ (2001). *Cultural Studies. The Basics.* London: Sage.

Lladó, M. (2003a). "Joan Maria Gual dirigirá la Ciutat del Teatre." *La Malla.net* [online] Disponible en: www.lamalla.net/canal/actualitat_cultural/teatre/article.asp [Consultado 13/11/2003].

___ (2003b). "Més espectadors i més caixa als teatres." *LaMalla.net* [online] Disponible en: www.lamalla.net/canal/actualitat_cultural/teatre/article.asp?id=136942 [Consultado 03/09/2003].

Llobera, J. R. (1996). "The Role of Commemorations in (Etno)Nation Building. The case of Catalonia." In Mar-Molinero, Clare & Ángel Smith (eds.), *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula.* Oxford; Washington D.C.: Berg, pp. 191-206.

López Rosell, C. (1997). "Flotats pierde su poder en el TNC." *El Periódico* (17/12/1997), p. 51.

Maluquer, J. (1984). "La política teatral." *Cultura* (4), p. 1.

___ (1987). "Anàlisi de la infraestructura teatral." *Cultura* (8), pp. 4-7.

Malló, O. (1998). *El cas Boadella. Desventures d'un joglar en temps de transició.* Barcelona: Flor del Vent.

Manent i Segimon, A. (1984). "Descentralització i coordinació de la cultura." *Cultura* (6), p. 1.

Máñez, J. A. (1986). *Sesiones extraordinarias de trabajo del Consejo Asesor de Teatro. Octubre 1984.* València: CDGV/ Direcció General de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

Mar-Molinero, C. (2000). *The Politics of Language in the Spanish Speaking World.* London & New York: Routledge.

Mar-Molinero, C. y Smith, A. (eds.), (1996). *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula.* Oxford; Washington D.C.: Berg.

Marsillach, A. (1985). "¿Se muere el teatro?" *El Público* (21), pp. 30-31.

___ (1999). "Algunas reflexiones sobre el teatro español actual." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 67-79.

Martínez, D. (2003). "El teatro en Cataluña: del corazón a la razón." En *Teatro. Portal de cultura iberoaméricana.* [online] Disponible en: www.escenacultural.com/contenido.php?contenido=4420 [Consultado 10/03/2004].

McAuley, G. (1999). *Space in Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Mascarell, F. (1992). "El model Barcelona." En *Festival de Teatre de Barcelona. Grec 25 anys*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 97-102.

___ (1994). "Salas alternativas y nueva creación." En *Salas alternativas: un futuro posible*. Tàrrega: Centre d'Estudis Illerdencs/Fira de Teatre de Tàrrega, pp. 17-24.

___ (1995). "L'espectacle en viu: els reptes." En *La conferència de creadors de l'espectacle en viu*. Barcelona: AADPC, pp. 41-50.

___ (2001). "Cultura i ciutat de continguts." En *Ciutat del coneixement*. Barcelona: Institut de Cultura, pp. 85-87.

Meer, M. van der (1988). "El millor encara ha de venir." En *Resum de la temporada teatral 1987-1988*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 52.

Melendres, J. (1986). "El Teatre Lliure cumple diez años. Balance de una temporada." *El Público* (28), pp. 46-47.

___ (1987). "Temporada 86-87. Espectadores y taquillajes." *El Público* (49), pp. 75-79.

___ (1988). "Temporada 1987-88. La maldición de Sísifo." *El Público* (61), pp. 67-71.

___ (1989a). "Oh, Diana." *El Público* (73), pp. 67-71.

___ (1989b). "Paradojas del mercado." *El Público* (74), pp. 70-71.

___ (1989c). "Estrés olímpico." *El Público* (75), pp. 78-79.

___ (1989d). "Una temporada al paradís." En *Resum de la temporada teatral 1988-1989*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, pp. 11-12.

___ (1990a). "Breve elogio de la diversidad." *El Público* (76), pp.158-159.

___ (1990b). "Bajas presiones." *El Público* (78), pp. 146-147.

___ (1990c). "Altas y bajas." *El Público* (79), pp. 142-144.

___ (1990d). "Irracionalidad e irracionalidad." *El Público* (80), pp. 152-154.

___ (1990e). "A la baja en alza." *El Público* (80), pp. 148-150.

___ (1990f). "Un verano helénico." *El Público* (81), pp. 145-146.

___ (1990g). "A teatre mig ple." En *Resum de la temporada teatral 1989-1990*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, pp. 7-9.

___ (1991a). "Barcelona: la ciudad herrática." *El Público* (82), pp. 169-171.

___ (1991b). "Interrogantes veraniegos." *El Público* (87), pp. 141-143.

___ (1991c). "Institut del Teatre de Barcelona. Entradas y salidas." *El Público* (83), pp. 22-23.

___ (1991d). "Muro de las lamentaciones." *El Público* (83), pp. 146-148.

___ (1991e). "Barcelona: estado crítico." *El Público* (84), pp. 141-143.

___ (1991f). "¡Terrific!" *El Público* (85), pp. 112-114.

___ (1991g). "Una temporada terrífica." En *Resum de la temporada teatral 1990-1991*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 9-11.

___ (1992a). "Menos funciones, más disfunciones." *El Público* (88), pp. 135-136.

___ (1992b). "Ley de gas." *El Público* (89), pp. 145-147.

___ (1992c). "Vientos variables." *El Público* (90), pp. 144-146.

___ (1992d). "El asma catalana." *El Público* (91), pp. 111-113.

___ (1995). "Producció. Formes de producció. Financiació." En *La conferència de creadors de l'espectacle en viu*. Barcelona: AADPC, pp. 73-89.

___ (1998). "El Públic, un gran inconstant." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 104-106.

Meyran, D., Ortiz, A. y Sureda, F. (eds.) (1998). *Teatro, público y sociedad*. Perpignan: CRILAUP.

Ministerio de Cultura (1986). *Política cultural 1982-1986*. Madrid: Ministerio de Cultura.

___ (1991). *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles.* Madrid: Ministerio de Cultura.

___ (1995). Mapa de necesidades en infraestructuras y operadores culturales. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (2004). *Teatro español desde 1975.* [online] Disponible en: www.cnice.mecd.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/2_contextos [Consultado 10/03/2004].

Ministerio de la Presidencia (1999). *Constitución española. Boletín Oficial del Estado. Textos Legales.* Madrid: Ministerio de la Presidencia.

Miralles, A. (1995). *Una aproximación al teatro alternativo.* Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

Miras, D. (2000). "Literatura dramática y soportes." *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (1), pp. 4-8.

Miret, A. (2003a). "El retorn d'un revolucionari. Entrevista a Andreu Morte." *Teatral.net* [online] Disponible en: www.teatral.net/asp/entrevistes/index.asp [Consultado 23/09/03].

___ (2003b). "Amb la mirada al 2004. Entrevista a Borja Sitjà." *Teatral.net* [online] Disponible en: www.teatral.net/asp/entrevistes/index.asp [Consultado 23/09/03].

___ (2003c). "Barcelona i la cultura. Entrevista a Ferran Mascarell." *Teatral.net* [online] Disponible en: www.teatral.net/asp/entrevistes/index.asp [Consultado 23/09/03].

___ (2003d). "Mort anunciada del Malic. Entrevista a Toni Rumbau." *Teatral.net* [online] Disponible en: www.teatral.net/asp/entrevistes/index.asp [Consultado 23/09/03].

___ (2003e). "Fer cuadrar la farándula. Entrevista a Daniel Martínez." *Teatral.net* [online] Disponible en: www.teatral.net/asp/entrevistes/index.asp [Consultado 11/11/03].

___ (2003f). "Ferran Mascarell. Regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona: 'El teatre va amunt'. Entrevista." *Teatral.net* [online] Disponible en: www.teatral.net/entrevista/mascarell.html [Consultado 25/06/2003].

Mitgang, H. (1984)."*Teledeum*, TV y Religión." *El Público* (12), p. 43.

Moix, T. (1987). "Flotats y la Moreneta." *El Público* (40), p. 26.

___ (1999). "La costosa dictablanda de Pujol." *El País* [online] Disponible en: www.forumbabel.com. [Consultado 10/05/2003].

Molina Foix, V. (1997). "Josep Maria Flotats: 'Pueden pedirme eficacia, pero no solidaridad política'." *El País* (Domingo) (28/09/1997), pp. 9-10.

Moll, A. (1983). "La llei de normalització lingüística i la seva aplicació." *Cultura* (2), p. 1.

Moncunill, G. (2000). "'No hem fet res contra ningú i hem treballat molt pel Palau de l'Agricultura'. Entrevista a Carlota Soldevila." *L'Independent de Gràcia* (Agosto), p. 15.

Monedero, M. (1997). "Flotats. 'Avui trepitjo per última vegada aquest escenari'." *Avui* (15/12/1997), p. 40.

___ (1998a). "El Mercat de les Flors prepara les mudances per anar temporalment al Romea." *Avui* (02/05/1998), p. 40.

___ (1998b). "Ferran Mascarell: 'No té sentit ara fer un debat obert sobre la Ciutat del Teatre'." *Avui* (28/10/1998), p. 47.

___ (2003a). "El teatre va de baixa." *Avui* (30/01/2003), p. 43.

___ (2003b). "La Ciutat del Teatre ambiciona ser un observatori de creació i consum cultural." *Avui* (16/05/2003), p. 53.

___ (2004). "Benet i Jornet programa un cicle de lectura d'obres contemporànies." *Avui* (29/01/2004), p.45.

Monegal, F. (2003). "Els Joglars existeixen." *El Periódico* (15/04/2003), p. 56.

Monleón, J. (1984). "Los 'nuevos autores' en el teatro español contemporáneo." *Ínsula* (456-457), pp. 1 y 18.

___ (1993). *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

___ (2002). "Democracia y público." En Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 69-80.

Muñoz, J. (1999). "Las salas alternativas en el panorama actual." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 177-191.

Muro, R. (2002). "Sistemas de producción, distribución y políticas teatrales." En Oliva, C. (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 367-376.

Navarro, J. (1999). "Espacio escénico y teatro en España." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 123-133.

Neuschäfer, H. J. (1994). *Adiós a la España eterna: Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

Nieva, F. (1984). "Coronada y el toro: rapsodia española." *Ínsula* (456-457), p. 9.

Núñez, A. (1984). "Entrevista con José Manuel Garrido, Director General de Música y Teatro." *Ínsula* (456-457), p. 4.

Oliva, C. (1999). "La vitalidad de la escritura dramática actual. (Nuevas reflexiones sobre el Congreso Internacional 'Autor Teatral y Siglo XX')." *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (2), pp. 14-15.

___ (ed.), (2002) *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

O'Mahony, J. (2003). "Dumbstruck." *The Guardian* (27/09/2003) [online] Disponible en: www.books.guardian.co.uk/review/story/o,12084,1049726,00.html [Consultado 7/10/03].

Opinió (1997). "Una inauguració precedida per la polèmica. Personalitats del teatre, la cultura i la comunicació parlen sobre el Teatre Nacional de Catalunya." *Avui* (10/09/1997), p. 40.

Ortega Lozano, M. (1999). "Les telenovel.les catalanes: entre el serial i el relat de costums." *Anàlisi 23*, pp. 59-72.

Ortiz, L. (1990). "La calle y la letra." En Aparicio, J. P. (ed.), *Sociedad y nueva creación*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rui Pérez, pp. 17-21.

Özkirimli, U. (2000). *Theories of Nationalism. A Critical Introduction.* London: Macmillan Press.

Palau i Fabre, J. (2002). "Teatre Nacional de Catalunya?" *Avui* (28/09/2002), p. 42.

Pasqual, L. (1987). "La república del Lliure: deu anys d'utopia." En *Teatre Lliure 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona, pp. 22-32.

___ (1999). *Projecte Ciutat del Teatre.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Diputació de Barcelona.

Partido Popular (1996). *Programa electoral.* [online] Disponible en: www.pp.es/aznar_cumple/prog_elec2.asp [Consultado 24/02/2000].

Partit Socialista de Catalunya (1999). El llibre blanc de la cultura a Catalunya. Un futur per a la cultura catalana. Barcelona: Edicions 62.

Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y Postmodernismo*, trad. Navarro, D. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

___ (1999). "Síntesis prematura o cierre provisional de fin de siglo." *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (2), p. 4-12.

Pedrero, P. (1990). "Sociedad y autores teatrales." En Aparicio, J. P. (ed.), *Sociedad y nueva creación.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Rui Pérez, pp. 17-21.

Perales, L. (2003). "Gustavo Pérez Puig: 'He gestionado el Español como un teatro privado.'" *El Cultural.* (30/01/2003) [online] Disponible en: www.elcultural.es/HTML/20030130/Teatro/TEATRO6360.asp [Consultado 21/02/2003].

Perarnau, E. (1996). "'Carícies', de Sergi Belbel." En Aznar Soler, M. (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España.* Barcelona: CITEC/Associació d'Idees, pp. 177-181.

Pérez, M. (1982). "Con Albert Boadella. 'Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro'." *Olympic Man Movement Pipirijaina. Textos* (21), pp. 24-37.

___ (1998). *El teatro de la transición política (1975-1982): recepción crítica y edición.* Kassel: Reichenberger.

Pérez Coterillo, M. (1980). "¡Qué viene la censura!" *Pipirijaina* (13), pp. 35-39.

___ (1982). "Con Albert Boadella: 'Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro'." *Pipirijaina* (21), pp. 25-37.

___ (1984). "Bufones laicos del siglo que viene." *El Público* (4), p. 8.

___ (1985a). "Congrés Barcelona: siete días de mayo." *El Público* (21), p. 3.

___ (1985b). "La Fura dels Baus, África está dentro." *El Público* (25), pp. 7-11.

___ (1985c). "Escribir en España." *El Público* (27), p. 3.

___ (1987a). "Els Joglars, 25 años. Martes de carnaval." *El Público* (43), p. 13.

___ (1987b). "Elefantiasis." *El Público* (46), p. 97.

Pérez de Olaguer, G. (1982). "Con Hermann Bonnín. La libertad de actuación ha de ser total." *Primer Acto* (194), pp. 77-81.

___ (1984a). "Retorno. El precio de la operación." *El Público* (5), pp. 24-25.

___ (1984b). "Aquí no paga nadie." *El Público* (15), p. 32.

___ (1985a). "Barcelona: iniciativas municipales para niños y jóvenes." *El Público* (16), p. 18.

___ (1985b). "Jordi Maluquer, a caballo entre la creatividad y la rentabilidad." *El Público* (17), pp. 32-34.

___ (1985c). "La cartelera en los días del Congrés." *El Público* (20), p. 27.

___ (1985d). "La sobreabundancia veraniega del Grec '85." *El Público*, (22), p. 32.

___ (1985e). "Expectació entorn de Barba, Lecoq, Marsillach i Min Tanaka." *Arrel* (II), pp. 58-61.

___ (1987a)."El Tricicle: un exercici saludable." *Cultura* (7), pp. 28-29.

___ (1987b). "El Grec-87, para un público mayoritario." *El Público* (46-47), p. 20.

___ (1987c). "Flotats critica a la crítica." *El Público* (40), p. 23.

___ (1987d). "Resum de la temporada teatral." En *Resum de la temporada teatral 1986-1987.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 23.

___ (1988). "Una temporada un pèl pobra." En *Resum de la temporada teatral 1987-1988.* Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 8.

___ (2000). "La mirada de Anna Lizarán." *Escena* (1), pp. 8-13.

___ (2003). "Magda Puyo afirma que el STI ha tocado techo." *El Periódico* (09/06/2003), p. 42.

___ (2004). "Sales alternatives: necessàries i deficitàries." *Barcelona Metròpolis Mediterrània* (63), pp. 84-88.

Pérez Rasilla, E. (1997). "La escritura teatral, hoy." *Ínsula* (601-602), pp. 33-35.

Perriam, C., Thompson, M., Frenk, S. y Knights, V. (2000). *A New History of Spanish Writing. 1939 to the 1990s.* Oxford: OUP.

Pick, J. (1985). The Theatre Industry. Subsidy, Profit and the Search for New Audiences. Dorset: Comedia Publishing Group.

Pindado, A. (1994). "Alternativas. Una realidad necesaria." *Primer Acto* (252), pp. 98-114.

Piñero, M. (1997). "Las publicaciones del autor dramático, hoy." *Ínsula* (601-602), pp. 36-37.

Población, F. (1985a). "Avance de temporada. Tiempo de reposiciones." *El Público* (24), pp. 16-17.

___ (1985b). "*Teledeum*. Antes que la cárcel, el exilio." *El Público* (27), p. 10.

Powell, C. (2001). *España en democracia, 1975-2000.* Barcelona: Plaza & Janés.

Primer Acto (1987a). "Los horizontes del teatro español." *Primer Acto* (Separata del nº 217), pp. 58-73.

Primer Acto (1987b). "Festivales teatrales." *Primer Acto* (Separata del nº 219), pp. 2-24.

Primer Acto (1988a). "El teatro de las autonomías." *Primer Acto* (Separata del nº 223), pp. 2-23.

Primer Acto (1988b). "Locales teatrales." *Primer Acto* (Separata del nº 224), pp. 2-22.

Primer Acto (1990). "La escritura teatral en España hoy." *Primer Acto* (Separata del nº 223), pp. 3-20.

Puértolas, P. (1998). "Els escenaris de l'avantguarda." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 88-90.

Puigserver, F. (1987). "Una experiència entre la utopia i la realitat." *Arrel* (17), pp. 115-119.

Ragué Arias, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

___ (1998). "Cataluña: Textos y representaciones." En Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones.* Madrid: Visor, pp. 73-92.

___ (2000). *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

R.D. (2002). "Entrevista a Albert Boadella. 'Un teatro transgresor, experimental y al mismo tiempo popular'." *De Verdad* (2) Disponible en: www.uce.es/deverdad7archivo_2002/02_02/DV02_02_20boadella.html [Consultado 03/04/03].

Redacción *El Público* (1987). "El futuro del Teatre Lliure." *El Público* (42), p. 21.

Redacció *Avui* (1993). "El Grec recupera el nombre tradicional d'espectacles després del parèntesi olímpic." *Avui* (27/05/1993), p. 41.

___ (1994). "Un nou Flotats sorprèn tothom al Poliorama." *Avui* (21/02/1994), p. 37.

___ (1997). "Professionals del teatre demanaran la dimissió de Joan M. Pujals." *Avui* (29/09/1997), p. 42.

Redacción *El País* (1996). "Flotats quiere realizar un montaje antes de inaugurar el Teatre Nacional de Catalunya." *El País* (Cataluña) (11/02/1996), p. 11.

___ (1997). "Hermann Bonnín y Ferran Rañé piden transparencia en el sueldo de Flotats." *El País* (Cataluña) (15/07/1997), p. 6.

Redmund, J. (ed.), (1979). *Drama and Society.* Cambridge: CUP.

Reixach, D. (1997). *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya. Document de Treball.* Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Remesal, R. (1994). "Nuevos espacios: proyecto creativo/proyecto de gestión." En *Salas alternativas: un futuro posible.* Tàrrega: Centre d'Estudis Illerdencs/Fira de Teatre de Tàrrega, pp. 43-47.

Ricart, M. (1997). "El Teatre Nacional se ha edificado sin licencias." *La Vanguardia* (Vivir en Barcelona) (11/09/1997), p. 5.

Riera, M. (1993). "Entrevista a Ricard Salvat." *L'esborrany. Revista político-cultural* (19-20), pp. 44-49.

Rigol i Roig, J. (1984). "Una política integradora i oberta." *Cultura* (8), p. 1.

Rivière, M. (2000). *El problema Madrid-Barcelona*. Barcelona: Plaza & Janés.

Roda, F. (1985). "Paseo por el teatro catalán 1929-1985. La A.D.B. un proyecto oportuno en su justo momento." *El Público* (20), pp. 40-45.

Rojeck, C. (1985). *Capitalism and Leisure Theory.* London; New York: TavistockPublications.

Roller, E. (2003).·"When Does Language Policy Become Exclusivist? Linguistic Politics in Catalonia." *National Identities* vol. 4 (3), pp. 273-289.

Romero, J. (1984). "Cartas al director. La suspensión de *Teledeum*." *El Público* (13), p. 42.

Rubert de Ventós, X. (1994). *Nacionalismos. El laberinto de la identidad*. Madrid: Espasa Calpe.

Rubin, D. (ed.) (1994). *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, vol. 1: Europe*. London; New York: Routledge.

Rubio, T. (2001). "El Lliure exigeix l'acord econòmic per anar a Montjuïc." *El Periódico* (Cultura y Espectáculos) (27/04/2001), p. 3.

Sadowska Guillón, I. (1999). "Teatro en Londres. En el Royal Court de Londres el autor es el rey." *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* (1), pp. 21-23.

Sagarra, J. de (1987). "Els primers deu anys del Teatre Lliure." En *Resum de la temporada teatral 1986-1987*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 24.

___ (1998). "El Lliure: quinze anys de rigorosa professionalitat." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 86-87.

Salvat, R. (1990). *Escrits per a teatre*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

___ (1995). "Planificació del sector. Estratègies de futur." En *La conferència de creadors de l'espectacle en viu*. Barcelona: AADPC, pp. 117-133.

___ (1996). *El teatro como texto, como espectáculo.* Barcelona: Montesinos.

Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la complejidad: sobre la génesis de la nueva escritura escénica*. Málaga: Universidad de Málaga/Aula de Teatro.

___ (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias.* Tres cantos: Akal.

Sanchis Sinisterra, J. (1994). "Por una teatralidad menor." En *Salas alternativas: un futuro posible*. Tàrrega: Institut d'Estudis Illerdencs/Festival de Tàrrega, pp. 25-31.

Sans, G. (2000). "La recaudación teatral de Barcelona aumentó un 19% en 1999." *La Vanguardia* (25/02/2000), p. 41.

Santos, A. de. (1990). "Autor dramático y sociedad actual." En Aparicio, J. P. (ed.), *Sociedad y nueva creación.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Rui Pérez, pp. 22-25.

Sarasola, D. (1992). "Malestar en la cultura. Un manifiesto y una huelga." *El Público* (82), pp. 123-124.

Sàrrias, M. (1993). "Comença l'espectacle. Sis personatges a la recerca d'una política cultural." *Escena* (3), pp. 44-49.

Sastre, A. (1994). *Teatro y sociedad*. Hondarribia: Hiru.

___ (2003). "Autores vivos y autores muertos." *Artez. Revista de las artes escénicas* (81) [online] Disponible en: artezblai.com/aldizkaria/artez81/iritzia/autores.php [Consultado 10/03/2004].

Saumell, M. (1998). "Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre." *Contemporary Theatre Review* Vol. 7 (4), pp. 1-30.

Savater, F. (1997). "El nacionalismo obligatorio." *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (14/06/1997) Disponible en: personal1.iddeo.es/lbouza/savater.htm [Consultado 21/03/2003].

Schechner, R. (1977). *Performance Theory.* London; New York: Routledge.

Schuster, J. M. D. (1985). *Supporting the Arts: An International Comparative Study.* Washington D.C.: US Government Printing Office.

Sese, T. (2000). "Boadella rechaza volver a colaborar con el Lliure mientras no sea un teatro público." *La Vanguardia* (26/10/2000), p. 44.

Serrano, V. (1990). "Teatros públicos: la crisis de un modelo." *El Público* (78), p. 1 y 67-70.

Siles, L. E. (1982). "Mesa redonda sobre teatro y televisión." *Pipirijaina* (22), pp. 14-19.

Sindicatura de Comptes de Catalunya (1999). *Informe 25/1999-2. Teatre Nacional de Catalunya, S.A. (TNC, S.A.). Ejercicio 1998.*

Sirera, R. (1996). "Drama and Society." En George, D. y London, J. (eds.), *Contemporary Catalan Theatre*. Sheffield: Anglo-Catalan Society, pp. 43-72.

Smith, A. D. (1991). *National Identity*. Harmondsworth: Penguin.

Smith, P. J. (2003). *Contemporary Spanish Culture*. Cambridge; Oxford; Malden: Polity.

Sociedad General de Autores y Editores (1998). *Informe sobre hábitos de consumo cultural*. Madrid: SGAE.

Sotorra, A. (1997a). "Entrevistes. El llaç escorredor. Jordi Milan: 'Si *Cegada d'amor* no hagués funcionat, La Cubana hauria hagut de plegar.'" (Noviembre) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (1997b). "Entrevistes. Lluís Homar: 'La gent de teatre hem de reaccionar menys i respondre més.'" (09/11/1997) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (1995). "Entrevistes. En escena. Josep Maria Flotats: 'Ser director del TNC no és la meva última fita.'" (14/10/1995) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (1998a). "Entrevistes. Sergi Belbel: 'El teatre és un luxe i no una necessitat.'" (17/04/1998) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (1998b). "Entrevistes. Hermann Bonnín: 'El Teatre Romea no hauria d'estar mai en mans privades.'" (22/05/1998) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (1998c). "Lluís Pasqual: 'Els teatres que he dirigit han estat sempre repúbliques independents.'" *Avui* (Suplement del Diumenge) (24/05/1998), pp. 6-10.

___ (1998d). "Entrevistes. Domènec Reixach: 'No he tingut cap ingerència política en la meva gestió.'" (30/08/1998) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (1999). "Entrevistes. En escena. Núria Espert: 'He entès el que li passava a la Maria Callas.'" (07/02/1999) [online] Disponible en: www.andreusotorra.com [Consultado 14/05/2000].

___ (2003). *En fila índia. Articles d'opinió sobre la política teatral.* [online] Disponible en: www.andreusotorra.com/teatre/comentfiliindia.html [Consultado 11/11/2003].

Sulleiro, J. M. y Fernández Torres, A. (1991). "Retrato robot del espectador teatral." *El Público* (86), pp. 68-81.

Suqué, C. (2000). "Mascarell: 'És prioritari cosir els barris de mar i muntanya abans que comprar la Casa Fuster.'" *L'Independent de Gràcia* (Octubre), p. 7.

Teatre Lliure, Sala Villarroel, Els Joglars, Teatre Regina/A-71, Els Comediants y Cúpula Venus (1981). "Grave Atentado de la Generalitat contra el teatro catalán." *Pipirijaina* (21), pp. 91-92.

Teatre Lliure (1987a). *Teatre Lliure 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona.

___ (1987b). "1976 Manifest fundacional." En *Teatre Lliure 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona, pp. 274-280.

___ (1987c). "Teatre Lliure: una alternativa de teatre públic." En *Teatre Lliure 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona, pp. 285-287.

___ (2002). *El Teatre Lliure, obert.* Barcelona: Teatre Lliure.

Teixidor, J. (1983). "Una frustració: la proposició de llei de teatre." *Estudis Escènics* (23), pp. 21-45.

___ (1987). "El teatre català, deu anys després." *Arrel* (17), pp. 124-128.

Teixidor, E. (1987). "Petita història dels primers deu anys del Lliure." En *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona, pp. 11-21.

The Economist (25/11/2000). "A Country of Many Faces." *The Economist*.

The Economist (24/06/2004). "The Second Transition. A Survey of Spain." *The Economist*.

Throsby, D. (1990). "Perception of Quality in Demand for the Theatre." *Journal of Cultural Economics* (14), pp. 65-82.

___ (1994). "The Production and Consumption of the Arts: a View of Cultural Economics." *Journal of Cultural Economics* (32), pp. 1-29.

___ (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: CUP.

___ (2003). "Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us?" *Journal of Cultural Economics* (27), pp. 275-285.

Throsby, D. y Whithers, G. (1979). *The Economics of the Performing Arts*. London: Edward Arnold.

de Toro, A. y Floeck, W. (1995). *Teatro español contemporáneo.* Reichenberger: Kassel.

Torre, A. de la. (1990). "El drama nacional." *Escena* (7), pp. 4-5.

___ (1998). "La participació pública als espais escènics barcelonins." En *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 107-110.

Torres, R. (1996). "Boadella ve en Pujol 'aspectos de gran 'clown' y de los títeres de cachiporra.'" *El País* (11/02/1996), p. 51.

___ (1999). "Grandes directores de la escena denuncian injerencias políticas en los teatros públicos." *El País* (19/12/1999). Disponible en: www.elpais.es/p/d/19991219/cultura/teatro.htm [Consultado 10/12/1999].

___ (2001). "Andrés Amorós: 'O educamos a los jóvenes o el teatro y la música clásica se quedarán sin público.'" *El País* (01/04/2001). Disponible en: www.elpais.es/p/d/20010104/cultura/amoros.htm [Consultado 01/08/01].

Towse. R. (ed.), (1997). *Cultural Economics: the Arts, the Heritage and the Media Industries.* Cheltenham: Edward Elgar, 2 vols.

Trias, G. (1987). "Centre Dramàtic: Balanç de cinc anys." *Cultura* (7), pp. 34-36.

Tugés, P. (2000). "Sergi Belbel: 'El que em preocupa és la comunicació amb el públic.'" *Teatral.net* (25/06/2000) [online] Disponible en: teatral.net/entrevista/belbel-plank.html [Consultado 25/07/03].

Tulloch, J. (1999). *Performing Culture.* London: Sage.

Turell, M.T. (2000). *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and Psycholinguistic Aspects of Linguistic Minority Groups.* Clevedon: Multilingual Matters.

Turner, V. (1992). *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications.

Tusell, J. (1998). *Historia de España en el siglo XX.* 4 vols. Madrid: Taurus.

___ (ed.), (2000). *El gobierno de Aznar.* Barcelona: Crítica.

Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*, trad. Ramos, S. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

___ (1998). *Semiótica teatral.* Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Unesco (1998). *Action Plan on Cultural Policies for Development Adopted in Stockholm.* [online] Disponible en: www.unesco.org/culture/laws/stockholm/html.eng [Consultado 12/04/02].

Universidad de Navarra. Dirección de Comunicación. (2003). "El director del Teatre Nacional de Catalunya cree que 'las artes escénicas viven un momento de confusión.'" [online] Disponible en: www.unav.es/noticias/textos/170502-08.html [Consultado 2/06/2003].

Valcarca, F. (1994). Teatro contemporáneo: un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. Málaga: Universidad de Málaga/Aula de Teatro.

Van Kerkhoven, M. (1994). *La fusión de la ideología y de la estética en el teatro contemporáneo.* Málaga: Universidad de Málaga/Aula de Teatro.

Vargas Llosa, M. (1981). "Psicodrama en España." (26/04/1981) [online] Disponible en: www.elsjoglars.com/obres/cat/operubuarticle.htm [Consultado 31/10/2002].

Vázquez Montalbán, M. (1990). *Barcelonas.* Barcelona: Empúries.

___ (2003). *La Aznaridad*. Barcelona: Mondadori.

Vicente Mosquete, J. L. (1985). "Teatro público: de una conferencia hacia un circuito." *El Público* (21), pp. 13-19.

___ (1986). "Teatros públicos: suma y sigue." *El Público* (38), pp. 15-18.

Vilar, S. (1986). *La década sorprendente 1976-1986.* Barcelona: Planeta.

Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto.* Madrid: Siglo XXI.

Vilà i Folch, J. (1986). "Una lenta, trista, avergonyidora desaparició." En *Resum de la temporada teatral 1985-1986*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 16.

___ (1987a). "Ho han demostrat, i ara què? El teatre Lliure, més de deu anys." *Cultura* (7), pp. 17-19.

___ (1987b). "Un teatre català desolat, sense esma, sense tradició i sense avantguarda." En *Resum de la temporada teatral 1986-1987*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 26.

___ (1988). "Lleus indicis, absolutament casuals, de redreçament en el desori." En *Resum de la temporada teatral 1987-1988*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, p. 50.

Vilches de Frutos, M. F. (1992). "Las direcciones actuales. Panorámica de la escena española en la década de los ochenta: algunas reflexiones." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* XVII (1-3), pp. 201-220.

___ (1994). "Perspectivas del teatro español para el año 2001: Un enfoque sociológico." *Siglo XX/ 20th Century* XII (1-2), pp. 251-264.

___ (1998a). "Directors of the Twentieth Century Spanish Stage." *Contemporary Theatre Review* Vol. 7 (3), pp. 1-23.

___ (1998b). "Teatro público/teatro privado: un debate abierto en el teatro español contemporáneo." En Vilches de Frutos, M. F. y Dougherty, D. (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación García Lorca*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 369-385.

___ (1999a). "Teatro histórico: la elección del tema como clave de la escena española contemporánea." En Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F.

(eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor, pp. 73-92.

___ (1999b). "Algunas reflexiones sobre sociedad, política y teatro en la España del s. XX." En Garrido Guzmán, J. M. (ed.), *El teatro: cursos de gestión cultural*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 31-40.

Vilches de Frutos, M. F. y Dougherty, D. (eds.), (1998). *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación García Lorca*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

Villán, J. (1985a). "El gran guiñol de *Ubú Rey*." *El Público* (19), p. 39-40.

___ (1985b). "La Cubana, de la calle a la comisaría." *El Público*, (20), p. 5.

___ (1999). "Por un apoyo sin tutelas." [online] *El Mundo* (2/03/1999) Disponible en: www.elmundo.com [Consultado 25/10/1999].

Villarroel Teatre (1998). *Villarroel Teatre. 25 anys de sala. 1973-1998.* Barcelona: Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona.

Vitányi, I. (1983). "Las políticas culturales y sus efectos: una tipología." *Culturas* (33) vol. IX nº1, pp. 101-110.

Vogel, L. H. (2001). *Entertainment Industry Economics. A Guide for Financial Analysis*. Cambridge: CUP.

Wickham, G. (1985). *A History of the Theatre*. Oxford: Phaidon.

___ (1987). *The Medieval Theatre.* Cambridge: CUP.

Williams, R. (1971). *Marxism and Literature*. London: Frank Cass.

___ (1981). "The analysis of culture." En Bennett, T., Martin, G., Mercier, C. y Woollacott, J. (eds.), *Culture, Ideology and Social Process. A Reader.* London: The Open University Press, pp. 43-52.

Wright, S. (ed.), (1999) *Language, Democracy and Devolution in Catalonia.* Clevedon; Philadelphia; Toronto and Sydney: Multilingual Matters.

Yarrow, R. (ed.), (1992). *European Theatre 1960-1990. Cross-cultural Perspectives*. London; New York: Routledge.

Ylla, J. (1985). "Un passeig per la història del teatre català." *Arrel* (II) p. 64-5.

Ytak (1993). *Lluís Pasqual. Camí de teatre.* Barcelona: Alter Pirene.

Documentos oficiales: memorias, presupuestos y estadísticas

Ajuntament de Barcelona (1987). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1986.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1988). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1987.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1989). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1988.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1990). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1989.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1991). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1990.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1992). *La gestió cultural al servei dels ciutadans de Barcelona i de la capitalitat de la cultura catalana (Memòria Àrea de Cultura 1987-1991).* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1992) *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1991.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1993). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1992.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1994). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1993.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1995). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1994.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1996). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1995.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1996). *Memòria de constitució de l'Institut de Cultura de Barcelona.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1997). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1996.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1998). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1997.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1999). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1998*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (2000). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1999*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (2001). *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 2000*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Àrea de Cultura (1993). *Memòria 1992*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Departament de Cultura (1983). *Memòria 1981-82*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1984). *Memòria 1983*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1985). *Memòria 1984*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1986). *Memòria 1985*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1987). *Memòria 1986*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1988). *Memòria 1987*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1989). *Memòria 1988*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1990). *Memòria 1989*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1991). *Memòria 1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1992). *Memòria 1991*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1993). *Memòria 1992*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1994). *Memòria 1993*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1995). *Memòria 1994*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1996). *Memòria 1995*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1997). *Memòria 1996*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1998). *Memòria 1997*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1999). *Memòria 1998*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (2000). *Memòria 1999*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (2001). *Memòria 2000*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Diputació de Barcelona (1981). *Memòria 1980*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1982). *Memòria 1981*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1984). *Memòria 1983*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1986). *Memòria 1985*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1987). *Memòria 1986*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1988). *Memòria 1987*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1988). *L'obra de govern de la Diputació de Barcelona (1983-1987)*.

___ (1989). *Memòria 1988*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1990). *Memòria 1989*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1991). *Memòria 1990*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1992). *Memòria 1991*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1993). *Memòria 1992*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1994). *Memòria 1993*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1995). *Memòria 1994*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1996). *Memòria 1995*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1997). *Memòria 1996*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1998). *Memòria 1997*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (1999). *Memòria 1998*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (2000). *Memòria 1999*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

___ (2001). *Memòria 2000*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Direcció de Serveis d'Acció Cultural (1995). *Memòria 1994*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura (1996a). *Comportament i demanda de productes culturals a Catalunya. Taules de resultats, % verticals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1996b). *Comportament i demanda de productes culturals a Catalunya. Taules de resultats, % horizontals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___(2001). *Estadístiques Culturals de Catalunya 2000*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (2003). *Enquesta de consum i pràctiques culturals de Catalunya (2001-2004)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Generalitat de Catalunya. Institut Català d'Estadística (1991). *Comparatiu de comportaments culturals (1985-1991)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1993). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1992*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1994). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1993*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1995). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1994*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1996). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1995*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1996). *Síntesi-resum de l'Estudi sobre les característiques del comportament i la demanda de productes culturals a Catalunya. Fase quantitativa.* Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1997). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1996*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1998). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1997*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (1999). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1998*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

___ (2000). *Estadístiques Culturals de Catalunya 1999*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Institut de Cultura (1997). *Estats i comptes anuals de l'exercici 1996 juntament amb l'informe de l'auditoria*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura.

___ (1998). *Memòria 1997*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura.

___ (1999). *Memòria 1998*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura.

___ (2000). *Memòria 1999*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura.

___ (2004). *Mercat de les Flors. Memòria 1995-2002*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura.

Regidoria de Cultura (1985). *Memòria d'un any de gestió de la Regidoria de Cultura: 1984*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1985). *Memòria d'un any de gestió de la Regidoria de Cultura: 1983.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Servei de Relacions Culturals (1990). *Memòria 1989.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1991). *Memòria 1990.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

___ (1998). *Pressupost. Institut de Cultura.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Videografía

Ajuntament de Barcelona (1992). *Anem al teatre. Campanya Anem al teatre.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona/BarcelonaVideo.

San Sebastián, I. (1998). "Entrevista a Albert Boadella." *El tercer grado* (TV2).

Sorribas, M. (2002). "Entrevista a Albert Boadella." *La nit al dia* (Canal 33).

Páginas electrónicas

Anuarios de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales:
www.artenetsgae.com/anuario/home.html

Area de Cultura de la Diputació de Barcelona:
www.diba.es

Asociación de Autores de Teatro:
www.aat.es

Associació d'Actors i Directors Professsionals de Catalunya:
www.aadpc.es

Associació d'Escritors en Llengua Catalana:
www.escriptors.com/

Associació de Companyies Professionals de Catalunya:
www.ciatre.es

Bulevart. Portal de las Artes Escénicas de la Diputació de Barcelona:
www.fusic.es/bulevart

Centro de Documentación Teatral:
www.documentacionteatral.mcu.es

Ciutat del Teatre:

www.ciutateatre.com
Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona:
www.salesalternatives.bcn.com
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya:
www.cultura.gencat/net
Festival d'Estiu Grec:
www.bcn.es/grec25
Focus:
www.focus.es
Fundació Romea:
www.fundacioromea.com
Institut d'Estadística de Catalunya:
www.idescat.es
Institut de Cultura de Barcelona:
www.bcn.es/icub
Institut del Teatre:
www.diba.es/iteatre
Instituto Nacional de las Artes Escenicas y la Música:
www.inaem.mcu.es
Mapa Informatizado de Recintos Escénicos:
www.artenetsgae.com/mire/index.htm
Marató de l'Espectacle:
www.marato.com
Mercat de les Flors:
www.bcn.es/mercatflors
Ministerio de Cultura:
www.mec.es/index.html
Oficina de Difusió Artística:
www.diba.es/oda/default.asp
Revista Teatral Net:
www.teatral.net/asp/index.asp

Sitges Teatre Internacional:
www.teatresitges.com
Sociedad General de Autores y Editores :
www.sgae.es
Teatre Lliure:
www.teatrelliure.com
Teatre Nacional de Cataluña:
www.tnc.es
The Nationalism Project:
www.thenationalismproject.org
TR3S X TR3S:
www.3xtr3s.com/cat/index.html

Apéndice I: entrevistas

Tabla de contenidos. Segundo volumen.

Apéndice I: entrevistas. 388.

Entrevista 1. Magda Puyo, directora del Festival STI. 388.

Entrevista 2. Javier García Yagüe, director de la Sala Cuarta Pared (Madrid), director y autor teatral. 395.

Entrevista 3. Domènech Reixach, director del TNC. 402.

Entrevista 4. Eli Ribó, coordinadora de COSABA. 412.

Entrevista 5. Sergi Belbel, autor teatral. 420.

Entrevista 6. Ferran Mascarell, director del ICUB. 431.

Entrevista 7. Jordi González, directivo de Focus. 439.

Entrevista 8. Raimon Ávila, director de l'Escola d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. 449.

Entrevista 9. Mingo Ràfols, actor de la Companyia Teatre Romea. 456.

Apéndice II: tablas y gráficas.

Listado de siglas utilizadas en tablas y gráficas. 461.

Tabla 1. Presupuestos generales de la Generalitat. 463.

Tabla 2. Compañías subvencionadas por la Generalitat. 465.

Tabla 3. Empresas de local subvencionadas por la Generalitat. 470.

Tabla 4. Montajes unitarios subvencionados por la Generalitat. 473.

Tabla 5. CDGC: estadísticas y presupuestos. 475.

Tabla 6. CDGC: programación detallada. 480.

Tabla 7. Teatre Poliorama: estadísticas generales. 486.

Tabla 8. Teatre Poliorama: audiencias. 487.

Tabla 9. Teatre Poliorama y Companyia Flotats: presupuestos. 488.

Tabla 10. Teatre Poliorama: programación detallada. 489.

Tabla 11. Teatre Poliorama: estadísticas y presupuestos. 493.

Tabla 12. TNC: programación detallada. 495.

Tabla 13. TNC: programa de giras de espectáculos. 498.

Tabla 14. TNC: audiencias. 499.
Tabla 15. TNC: espectáculos. 500.
Tabla 16. TNC: presupuestos y estadísticas. 503.
Tabla 17. Subvenciones del Ajuntament. 504.
Tabla 18. Festival Grec: audiencias. 510.
Tabla 19. Festival Grec: estadísticas generales. 511.
Tabla 20. Presupuestos generales de cultura de la Diputació. 512.
Tabla 21. Institut del Teatre. 514.
Tablas 22 y 23. Salas alternativas. 517.
Tabla 24. Datos comparativos entre teatros públicos y privados. 520.
Tabla 25. Medias de público en Barcelona. 531.
Tabla 26. Totales de público en Barcelona (por teatros). 532.
Tabla 27. Audiencias comparativas. 535.
Tabla 28. Porcentaje de espectadores y espectáculos. 538.
Tabla 29. Conocimiento del catalán. 539.
Tabla 30. Datos sobre la lengua catalana. 540.
Tabla 31. Espacios teatrales en Barcelona. 541.
Tabla 32. Totales de los presupuestos de cultura institucionales. 546.
Gráfica 1. El público teatral de la ciudad de en Barcelona 1986-1992. 549.
Gráfica 2. El público teatral de la ciudad de en Barcelona 1993-2000. 550.

Apéndice III: encuesta. 551.

Entrevista 1. Magda Puyo, directora del Festival STI. Edifici Miramar, Sitges (4/06/2001).

¿Qué función tiene el festival Sitges Teatre Internacional dentro del panorama del teatro español contemporáneo?

Pienso que es uno de los puntos de referencia del teatro contemporáneo español de riesgo, de búsqueda, de investigación. Además el festival de Sitges nace de este modo, nace en los años sesenta por un sentimiento de agobio, un sentimiento de que la cultura está totalmente ahogada y entonces hay una serie de gente que deciden abrir un espacio de libertad para el teatro. El festival nace con esta vocación y ha ido sufriendo pequeñas transformaciones, pero realmente creo que el inicio, lo que dio nacimiento al festival es el hecho más importante. Ya que ahora, en un estado de democracia hay otras maneras de ahogar la cultura y el teatro en particular como son las leyes del mercado y las de los medios de comunicación. Estos son los dos factores que de algún modo ahogan la creación verdadera. En este sentido, el festival de Sitges sigue teniendo la obligación de romper con esto. Sitges es un festival libre y cada vez lo tiene que ser más. El lema del festival se resume en las dos frases que he escogido para acompañar al póster: 'No importa, intenta lo otra vez, vuelve a caer, cae mejor' de Samuel Beckett y 'No hay leyes, ni normas, ni principios, la teatralidad es una cosa que debe inventarse continuamente' de José Sanchis Sinisterra.

¿Cuáles son las ambiciones de futuro del festival? Como directora ¿Cuáles son los cambios que crees que deberían producirse?

La dirección que debe seguir el festival es la de compromiso profundo con los creadores y la creación de riesgo y la investigación teatral sin olvidar la calidad y la profesionalidad. También creo que Sitges debe ofrecer un espacio a la reflexión. A mí me encargaron la dirección del festival tres meses y medio antes de su inicio, debido a la dimisión del antiguo director, de modo que he tenido tiempo de cambiar algunas cosas pero otras no. Quiero que Sitges sea sede de encuentros, talleres y teóricos y prácticos además de la programación de los espectáculos. Quiero que los creadores se encuentren y trabajen juntos. Sitges Teatre Internacional debe ser también un espacio de provocación en el sentido de provocar a los creadores para que trabajen. Es difícil y caro, pero me gustaría juntar creadores de diferentes nacionalidades y distintos aspectos de las artes escénicas para que trabajen juntos. Este año hemos trabajado con Rodrigo García a quien hemos dado la oportunidad de trabajar con gente de aquí con quien nunca había trabajado. Desde Sitges se quieren romper unas estructuras muy cerradas y poner en relación modos de trabajar diferentes, crear la comunicación entre creadores.

¿ Qué tipo de teatro tienes en mente?

No me importan las nacionalidades, me interesan sobre todo los creadores con ideas.

¿Crees STI es un festival elitista ya que solamente cuenta con propuestas arriesgadas y más alternativas?

Bueno, esto Rodrigo García lo ha explicado muy bien. Él dijo: "yo no quiero hacer un teatro elitista, en todo caso son lo demás los que lo califican de elitista". Es cierto que hay un teatro más comercial, más convencional. En la literatura

están los best-sellers pero también está Joyce. En teatro sucede lo mismo. Es una cuestión de educación ya que aquí todavía sufrimos la falta de tradición, a nivel cultural, de muchas cosas. Pero esto no es una excusa. Yo creo que se debe de informar muy bien al público para que se atreva a ver estas cosas, porque yo creo que mucha de la gente que se atreve a verlas no es defraudada. Es una cuestión de falta de información, más que el hecho de que este tipo de teatro no es para ellos, este tipo de teatro es para todo el mundo.

¿Qué tipo de público asiste al STI?

En los últimos años el público estaba formado mayoritariamente por profesionales del teatro. Se debería intentar atraer también a la gente de la calle. Estamos trabajando en esta dirección.

¿Qué opina del autor contemporáneo español? ¿Ha dado la espalda al teatro?

Yo creo que este es un problema que tienen las empresas privadas que buscan ganar dinero con el teatro. Yo tengo claro que la cultura es deficitaria, por eso creo que las instituciones deberían apoyarla. Otra cosa son las empresas que trabajan con la cultura como un producto comercial que produce dinero. Claro que estas empresas también pueden producir cultura pero su mayor preocupación es la comercialidad del producto teatral. Estamos mezclando dos niveles que no tienen nada que ver. Los autores contemporáneos españoles no han dado la espalda al teatro, son los teatros los que han dado la espalda al autor español. Se están llevando muy pocos autores a escena, por eso aquí en el STI estamos trabajando, mediante trabajos como "Propostes escèniques del TNC" y el ciclo "Paraula d'autor", para que estos autores puedan contrastar sus textos con el

público y con otros profesionales. Es necesario crear estas propuestas para que el trabajo de autor pueda evolucionar. Quizás haya una crisis de autores pero, en mi opinión, está provocada por la ineficacia de los teatros a la hora de mostrar estos trabajos.

¿Cuál es la relación del STI con las instituciones?

Tenemos subvención de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Barcelona, del Ajuntament de Sitges y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En este primer año no he tenido problemas con las instituciones, lo que sucede es que hay que estar pidiendo continuamente. Se dedica muy poco dinero al teatro y a la danza. Tenemos absoluta libertad en todos los aspectos tanto de programación y estructura del festival como a nivel lingüístico. [1]

¿En qué consiste el trabajo del STI con el TNC en el ciclo "Propostes escèniques del TNC"?

Muy sencillo, nosotros hemos escogido tres textos de autores que no han estrenado demasiado y que, sin embargo, son de gran calidad. Son textos incompletos, con errores pero no importa. El TNC pone dinero para que estos textos se lleven a escena, es lo que los franceses llaman 'mise en plaice'. Hay un trabajo entre el autor, director y actores durante un mes y en el STI se muestra hasta donde han llegado en ese mes. Es algo así como un *work in progress* pero textual. El TNC paga el proceso y nosotros los recogemos.

Me puedes explicar a qué se debe la *Trobada de Dramaturgs Escènics*, de dónde surgió la idea y qué se pretende con ella.

Anteriormente, se habían llevado a cabo en el marco del STI encuentros de autores teatrales, las cuales se producen con bastante frecuencia en el Estado español. Pero el nuevo teatro de autor está apostando más por una mezcla de lenguajes entre los que se incluye la danza, el movimiento, la música, etc. A mí me pareció importante que se llevara a cabo un encuentro de este tipo de autores que apuestan por la mezcla de lenguajes a los que hemos llamado autores escénicos. Además parecen ser un tipo de autor que trabajan desde su concha, su mundo imaginario por lo tanto me parece muy interesante que vengan al STI a explicar como trabajan. Algunos lo explicarán mediante videos y pequeñas charlas y luego se entrara en un coloquio con el resto de creadores y con los oyentes que hemos seleccionado entre estudiantes y periodistas.

El encuentro es a puerta cerrada ya que quiero que sean unas jornadas de trabajo. Si lo haces a puerta abierta no sabes quien hay sin embargo si seleccionas a los oyentes sabes que la discusión tendrá un cierto nivel.

¿Por qué la publicidad del STI es tan escasa?

En los últimos cinco años, el STI se ha ido cerrando por eso hubo una crisis de la que ha sido resultado la dimisión del anterior director. Ahora estamos trabajando en la transformación del STI, lo que sucede es que hemos tenido tres meses y no ha habido tiempo material. El STI se ha cerrado mucho en sí mismo y se ha dirigido más a los profesionales, en mi opinión el STI se ha entristecido. Se debe recuperar el STI como una fiesta de la cultura. Estamos trabajando en las relaciones con las asociaciones culturales de Sitges y queremos dirigirnos a la

[1] En la actualidad la situación del STI no es tan esperanzadora como la que Puyo describía en el año 2001. La directora ha afrontado tanto problemas presupuestarios como enfrentamientos con

gente de Sitges. Este año hemos hecho pequeños cambios como la creación de un punto de venta de entradas en Sitges, que antes no existía, pero todavía nos queda trabajar mucho en ese aspecto. Este aislamiento del STI a lo largo de los años es totalmente erróneo, ya que cuanto más se cierra menos trabajo social y cultural se puede hacer.

¿Qué función tiene el teatro en la sociedad de hoy?

Es evidente que el teatro nace en la sociedad. El arte se opone o dialoga con esa sociedad, incluso el arte más conceptual.

¿Cómo ves el panorama teatral en Barcelona hoy?

Creo que hay una euforia de público y de nuevos teatros, se han creado teatros institucionales pero hay poco espacio, tanto mental como físico, para propuestas arriesgadas y para equivocarse, para volver a caer y caer bien. Creo que las instituciones no han reaccionado bien a esta situación. Hay muchos teatros nacionales, te puedes encontrar con un teatro nacional en el que la media de edad de los profesionales es de treinta años y son gente que está bombardeando la cultura. Pero esto aquí es impensable ya que no hay una infraestructura que ayude. Por lo tanto la gente que está bombardeando la cultura trabaja desde la marginalidad, en ghettos. Así que yo cuando oigo hablar de esta euforia y de lo bien que va el teatro, pienso que no es verdad. Hay una parte de teatro y danza que está muy abandonada. Creo que estamos pasando un momento en Barcelona en que hay mucho miedo al fracaso y a equivocarse, a no tener publico. En este sentido Sitges aquí tiene un papel muy importante. Además

---

las instituciones. Ver EFE Pérez de Olaguer (09/06/2003: 43) y EFE (07/6/2004: 43).

no todo debe hacerse en Barcelona, creo que hay una necesidad de dispersar. Hay que hacer un estudio importante que empiece desde el territorio.

Por lo tanto, no crees que proyectos como el del Lliure o el TNC sean una muestra de vigor del teatro catalán.

En todo caso, son una muestra de normalización, que no llega al uno por ciento de lo que debería ser. En todas las ciudades hay teatros nacionales, creo que en París hay cinco. Yo no lo veo como algo negativo, pero claro, si eso significa que todo el dinero dedicado al teatro va a estas grandes instituciones y se olvide del resto, me parece negativo. Sin embargo, si eso produce un teatro de calidad y ese teatro tiene una resonancia importante, me parece muy positivo. Hace falta encontrar un equilibrio y ese equilibrio, ahora, no existe.

Entrevista 2. Javier García Yagüe, director de la Sala Cuarta Pared (Madrid), Edifici Miramar, Sitges (7/06/01).

¿Qué función crees que tienen los festivales dentro del teatro español contemporáneo?

Yo he dirigido las dos últimas ediciones del festival Escena Contemporánea en Madrid, y creo que es lo más parecido a Sitges dentro de los que se hacen en Madrid. También he dirigido una edición de la Alternativa... Yo creo que, desgraciadamente, es en los festivales el único sitio donde se puede hacer, producir, proyectar un teatro realmente contemporáneo en condiciones mínimas de trabajo. Evidentemente, las compañías que están aquí o las que estarán en Escena Contemporánea trabajan durante todo el año, pero un festival es como el marco adecuado para poder ver este tipo de teatro, se dan las condiciones adecuadas. Por ejemplo, Rodrigo García estaba ahora transformando el teatro Prado cosa que, en otro momento, no se hubiera podido hacer. Nosotros en la sala, durante la programación habitual es difícil que podamos presentar propuestas muy, muy, muy alternativas porque la sala necesita un mecanismo de subsistencia. Los festivales son una manera de conseguir dinero, mediante patrocinios para llevar a cabo un tipo de teatro así. Lo bueno de Sitges es que no solamente es una colección de espectáculos sino, que es un espacio para el debate, para la reflexión de los profesionales.

¿Cuál es la relación entre la sala Cuarta Pared y las instituciones?

Ahora las condiciones son un poco mejores, pero, en definitiva, al teatro alternativo siempre le llegan las migajas de los grandes presupuestos. Las ayudas

que hay para el teatro alternativo son para que dejemos de quejarnos, no forman parte de la propia política cultural. No hay un diseño de política cultural donde esté incluido el teatro alternativo o el teatro no convencional, sino que como damos la lata nos dan dinero para que nos callemos. No pasa como en Francia donde la política cultural contempla una sección de experiencias multidisciplinares y eso implica que ya desde la misma gestión se nos tiene en cuenta. Aquí las ayudas que hay son mínimas. Los presupuestos fundamentales van a otro sitio, eso está claro. Es paradójico, ya que la frontera entre teatro público y teatro comercial no está nada clara, de manera que el dinero se está yendo a aquellos proyectos que pueden generar dinero, el teatro está planteado de una manera comercial, es un poco absurdo.

No entiendo que en España, en estos momentos, donde existe un tipo de teatro público, un teatro artístico, el Ministerio de Cultura se dedique a gestionar un teatro que es, fundamentalmente, comercial.

¿Cómo se vive la doble faceta de empresario y creador?

La verdad es que se lleva mal. La contradicción entre gestión y creación ha estado siempre muy vinculada a las salas alternativas, ya que todas las salas las abrieron compañías de teatro, justamente para paliar las dificultades de trabajar en condiciones normales. El abrir espacios era una manera de mostrar los trabajos y desde un principio había una doble dedicación a la gestión y a la creación. Yo creo que con el paso del tiempo, las primeras salas ya llevan quince años de existencia, pues las que han quedado han logrado resolver, mínimamente, esa contradicción, de manera que se ha incorporado gente a la gestión y se ha podido dedicar más tiempo a la creación. Pero en mi caso concreto, pues, no puedo

dedicar el tiempo, o la dedicación que quisiera, al proceso creativo porque tengo que estar pendiente de cosas que son temas de gestión. Además este tipo de salas se mantienen gracias a la "autoexplotación", yo sé que no encontraría a nadie que hiciera el trabajo de gestión que yo estoy haciendo en la sala por lo que estoy cobrando, así que tenemos que hacerlo nosotros mismos.

¿Cómo fue la experiencia catalana (STI, Teatre Lliure) de *Las manos*?

Bueno, yo creo que entrar en Cataluña es muy complicado para las compañías de fuera. El año pasado se dio la situación de que varias compañías en castellano actuaban en Barcelona a la vez, pero es la primera vez que una producción de la Cuarta Pared viene a Cataluña. Nosotros tanto lo de Sitges como lo del Lliure lo vivimos como un regalo. Siempre ocurre que uno no es profeta en su tierra. A nosotros en Madrid nos va muy bien, pero el hecho de que nos hayan visto ir creciendo es como que el niño sigue siendo un niño siempre. Tanto en el Lliure como en Sitges, la crítica y el público nos situaron a un nivel en función de lo que estaban viendo y nos trató como una compañía de primer nivel, eso en Madrid es más difícil. Creo que en Madrid hay actitudes todavía muy provincianas, de valorar lo que viene de fuera mucho más. Y eso es un tema con el que cargamos en Madrid y, en España en general. Nos creemos que lo que viene de fuera es lo mejor, pero cuando uno viaja fuera para ver cosas, para encontrar algo que valga la pena tienes que ver mucho. Se ha creado la fantasía de que el teatro inglés o francés o alemán es mucho mejor, pero la verdad es que a los festivales viene lo mejor de lo mejor y es porque el programador ha elegido aquello entre cincuenta.

¿Qué se pretende desde la sala Cuarta Pared a nivel tanto teatral como social?

Cuando abrimos la sala era una reacción contra un teatro que no nos gustaba, un teatro en general, muy vacío de contenido. Por eso yo empecé mi intervención ayer diciendo que me interesaba un teatro que contara cosas y que tuviera cosas que decir. Y en ese sentido tanto la compañía como la línea de programación de la sala coinciden en que el teatro tenga una incidencia en nuestra vida cotidiana, que no sea algo al margen de la vida sino que sea un instrumento de agitación. A parte de eso, nos interesa que el teatro sea arte y por lo tanto esté ligado a la creación y, digo esto porque aunque parezca una verdad de Pero Grullo, hay mucho teatro que está ligado a la repetición de fórmulas y modelos y no a la creación. El intento de definir un teatro alternativo como un teatro vinculado a la creación es un intento de buscar una normalidad que no existe. Nos interesa un teatro que habla de la vida y que, además, genera lenguajes y prueba cosas diferentes a las ya existentes. A veces parece que un teatro social y los nuevos lenguajes no pueden ir unidos y, a nosotros siempre nos interesa la síntesis. Nos interesa la síntesis entre Brecht y Stanislavsky, entre la emoción y la reflexión, de lo social y la investigación formal. Nos interesa siempre intentar encontrar puntos de síntesis entre cosas que aparentemente son contradictorias.

Si el teatro alternativo es elitista, la repercusión social de ese teatro es poca...

Yo no creo que el teatro alternativo sea elitista. Es más un problema de estructuras, ya que hay gente que hace un tipo de teatro que no tiene porque ser elitista, lo que pasa es que tiene poca repercusión y que no encuentra los cauces para acceder al gran público por la falta de espacios, de salas, porque los

programadores suponen un filtro, ya que son los que menos se atreven a renovar. Pero no es una cuestión de voluntad, de elitismo, es simplemente una cuestión de estructura. Te decía Rodrigo García que aquí lo que se hace en España en un teatro alternativo en Francia se hace en los teatros nacionales, eso demuestra que es un problema de estructura.

Nosotros somos un caso excepcional en ese sentido, no es que quiera echarnos flores, pero la sala Cuarta Pared en Madrid es una muestra de que, si uno apuesta a largo plazo y va dando los pasos adecuados existe público para este tipo de teatro. La sala en los últimos dos años se llena estrenemos lo que estrenemos, quiero decir que se ha generado la posibilidad de que la gente confíe en lo que estamos haciendo. Y el público, aunque no conozca un cierto espectáculo, va a verlo porque confía en nuestros criterios de programación. Estamos dando los pasos necesarios para que no haya que pasar de Buero Vallejo a Rodrigo García sin instancias intermedias, que uno puede ir dando los pasos para que los espectáculos más arriesgados se entiendan en su contexto. Hay que crear una trayectoria, y eso en España no se hace, para que la gente pueda entender esas propuestas. Si tu pones a Rodrigo García en un teatro de Logroño, si ese público está acostumbrado a ver Buero Vallejo o García Lorca, no se entiende, pero si tú creas una trayectoria, una programación que explique el camino recorrido por el teatro hasta Rodrigo García (que antes vio a Víctor García y a Beckett, etc), pues el público puede ser partícipe.

Lo que ocurre en nuestra sala, y en las salas alternativas en general, es que hay una relación muy estrecha con las compañías que permite al público ver su trayectoria. El problema es que eso necesita tiempo, y aquí el tiempo se divide

en ciclos de cuatro años que son los años de las elecciones, ya que en España los gestores culturales cambian según cambia el partido político cosa que en otros países no pasa.

En Madrid ¿Cómo vivís el cambio de gobierno a nivel de gestión teatral?

El cambio se ha notado muchísimo. Se nota la apuesta que se ha hecho por una visión mercantilista del teatro. Es una apuesta por "dejación", ya que otro tipo de teatro que no de beneficios, no se apoya. Ahora mismo hay las mismas ayudas que había antes, y no se han recortado, porque traería problemas ya que el nivel de contestación que se produciría no compensa el que las recorten. Las ayudas al sector de teatro alternativo están ahí para que la gente no dé guerra.

¿Crees que nuestra sociedad necesita el teatro cuando existen otros medios de entretenimiento que son más demandados? ¿El Estado está poniendo dinero en algo que la sociedad no demanda?

Ese argumento es muy contradictorio, porque luego te das cuenta de la cantidad de millones que se dedican al Teatro Real o al Liceo. Hay un dinero que viene de los fondos públicos, en el caso del Teatro Real se ha invertido dinero de todos los españoles para rehabilitar un teatro, que además ofrece una programación elitista y encima se vende a empresas privadas para conseguir un prestigio. Las contradicciones son tremendas. Respecto a que el teatro no se demanda... creo que nadie va a demandar como necesario algo que no conoce. Y eso es un problema. El gran problema del teatro, y de la cultura en general, en España parte de la educación. Las necesidades se generan. La necesidad del teatro, de la cultura es algo que se aprende y, además, fomentarlo es bueno porque el teatro nos hace mejores personas. Seguramente la mitad de los

problemas sociales que existen hoy en día: vacío existencial y los problemas que eso genera, no existirían si la gente tuviese un tipo de alimento que se puede encontrar en la cultura.

Me puedes explicar los objetivos de la escuela de teatro de la sala Cuarta Pared.

La escuela está dirigida aquellas personas que quieren ser actores y actrices, también hay cursos de divulgación teatral, ya que nos parece que la gente que conoce el teatro desde dentro también es mejor espectador, hay escuela para niños. El curso regular está dirigido a actores y actrices, pero en los próximos años nos interesaría dirigirlo un poco más hacia el área de la dramaturgia, el área de dirección con la idea de generar equipos de trabajo. Queremos fomentar el trabajo en equipo, no creemos en una escuela que basa su estructura en la competencia y, donde uno se tiene luego que presentar a castings donde se entra a pesar y por encima de los otros. Y a mí me parece que las cosas que han merecido la pena a lo largo del tiempo han partido de gente que se ha puesto a hacer por necesidad, gente que tenía la necesidad de decir y de contar cosas. El tema de la enseñanza es un tema muy complejo. No creo que se pueda enseñar a crear, pero se pueden crear ciertos marcos que ayuden a que la gente se lance a la aventura de la creación. La formación es buena, el problema es cuando la formación se vuelve reduccionista. En la escuela nos interesa que los alumnos, más que aprender cosas concretas, aprendan a aprender. Nos interesa despertarles la curiosidad.

Entrevista 3. Domènec Reixach, director del TNC. TNC, Barcelona (10/09/02).

¿Cuáles son las razones para la creación del TNC?

Las razones siempre serán subjetivas porque en la creación de un teatro intervienen muchos factores, muchas circunstancias y se dilata mucho en el tiempo. Por lo tanto, las razones originales también se modifican y, tú estas hablando con un elemento que ha intervenido al final de un proceso en el que han intervenido muchas personas y quizás cada una de ellas te daría una razón distinta. Yo creo que el porqué de un Teatro Nacional es porque el teatro está muy enraizado en Cataluña, y hay una base que yo creo importantisima que es la lengua. Por lo tanto, la lengua es un signo de identificación y el teatro a través de la lengua obtiene esta identificación. Por otra parte, el teatro está muy enraizado en Catalunya. Se inició con el Noucentisme, luego el Modernismo, luego llegó la guerra del 36, y después hubo un resurgimiento muy importante con el teatro independiente, compañías como Joglars, Comediants, Dagoll Dagom, La Fura, El Lliure, el Tricicle. Con todo este proceso, nace la necesidad de que el gobierno tenga su teatro y se crea entonces el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. En paralelo, se crea para el futuro una idea de Teatre Nacional con el objetivo de recuperar instituciones e identidad. El Centre Dramàtic tiene una duración de 16 años, pero ya en los inicios se invita a un actor famoso, Josep Maria Flotats, que ayude a gestar el futuro Teatre Nacional. Flotats es la persona que anima a la creación de este proyecto con el apoyo del gobierno. El resultado es la fusión de su compañía con el Poliorama, el Centre Dramàtic, para la creación del TNC. Finalmente, llega mi incorporación como director y la actual

estructura del teatro. Los orígenes se encuentran en el reconocimiento de la importancia del teatro, de la importancia de la lengua y de la identidad, para que la gente se reconozca a través de una institución pública.

¿Pero esto no se había conseguido ya con el CDGC?

Aquí intervienen tantos criterios como personas pueden haber intervenido. Había una necesidad de tener un nuevo equipamiento con un escenario muy competitivo a nivel europeo, es cierto que los teatros en Barcelona eran fruto de la iniciativa privada, con escenarios poco competitivos, muchos se habían convertido en cines. Se necesitaba una estructura nueva, que tuviera talleres, locales de ensayo... un nuevo equipamiento. Con este espíritu de tener un país competitivo, que pueda mirar a los otros de igual a igual se decide la creación del TNC. La ubicación es un pacto entre el centro de la ciudad y los nuevos proyectos de urbanismo del Ajuntament de Barcelona, el cual quiere expandir y abrir el centro de la ciudad, pero estos son procesos más largos. Con el Auditori, la Pompeu, el Arxiu de la Corona d'Aragó se está creando un nuevo centro, ya no estamos tan lejos.

¿Siempre se tuvo la idea de crear el TNC en Barcelona?

Es lógico, la actividad profesional y el público se encuentran, en su mayoría, en Barcelona. Si un teatro profesional con un alto nivel de exigencia profesional, cuyas obras deben mantenerse en cartel por lo menos dos meses, se tiene que crear en Barcelona ya que aquí te aseguras un público más o menos plausible. Aquí llegan los transportes de las comarcas. Esto no quiere decir que no se hagan giras, que no se deba llevar a cabo una descentralización. Pero crear un centro de teatro profesional fuera de Barcelona significaba

descentralizar mucha parte de la profesión, de los talleres de construcción, de los de vestuario, de toda una serie de industriales que viven del teatro y los domicilios de los mismos actores, la mayoría de los cuales viven en Barcelona. En el ámbito catalán, las distancias son muy cortas, cualquier sitio está a dos horas de Barcelona, en un país como España la distancia mínima entre grandes ciudades es de 600 kilómetros. En Cataluña, todo está relativamente cerca, es fácil desplazarse.

¿Qué política lingüística se sigue en el TNC?

No existe ninguna política lingüística establecida. Obviamente, el TNC habla catalán, es catalán. Esto no nos impide hacer una obra en castellano, inglés o alemán, pero la mayoría de la programación, por sentido común, digamos, por lógica, por las personas que trabajan aquí, que viven aquí, que ejercen su profesión, es en catalán. Por otro lado, hay un cuidado por la preservación y la evolución de la lengua. Por ejemplo ahora estamos intentando hacer traducciones nuevas de los clásicos extranjeros y catalanes. Los catalanes se conservan tal cual, pero se intentan corregir algunos castellanismos que se producían a principios de siglo y que suenan más a chiste que a dramaturgia. Tenemos cuidado de que las traducciones sean de calidad y de salir de los estándares de algunos medios de comunicación como la radio y la televisión y, que la lengua sea un poco más rica, más amplia.

¿No existe un porcentaje fijo de obras que deben ser en catalán o en otra lengua?

No. No me lo han dicho nunca. El contrato-programa que tenemos está abierto a hacer otras cosas en otras lenguas. Incluso hemos coproducido en

castellano, pero nunca ha sido más de una o dos obras dentro de la temporada. (Señalo que el CDN sólo ha venido una vez con *La Fundación* y me corrige añadiendo dos coproducciones más). Hemos coproducido una obra del Pepe Sanchis, que se llamaba *El lector por horas* y luego hicimos *El alcalde de Zalamea*.

¿Cuáles son los criterios de programación del TNC?

Los criterios de programación son una cosa muy viva, muy activa que siempre se adapta un poco a los movimientos de la sociedad. Creo que los valores están vivos, no son inamovibles, en los valores de la sociedad de hoy hay hechos que te hacen cambiar, dudar. Por lo tanto tenemos que ir escogiendo aquellos textos y aquellas tendencias de algún modo reflejan los movimientos que nosotros estamos viviendo. El once de septiembre, de pronto, remueve a la sociedad y te das cuenta de que el público más amplio vuelve a valores más primarios. De pronto ir a buscar setas se vuelve necesario, incluso la cocina se vuelve más conservadora para aferrarnos a algo. Siempre intentamos ir un paso por delante de la sociedad, pero no dos porque entonces los perderíamos. Los criterios de programación siguen unos esquemas que sería el teatro clásico, el autóctono, catalán y el universal, el contemporáneo, catalán y universal, castellano y universal, y otro sería la danza y nuevas fórmulas de teatro. Aquí ponemos todos los temas que nos parecen convenientes, dentro de estos temas intentamos encontrar un equilibrio, dentro de este equilibrio miramos también la viabilidad económica. Lo que se hace en la sala grande tiene que ser diferente a lo que se hace en la sala pequeña o en la sala Tallers. Finalmente, se va configurando una programación. La primera idea sería temas, la segunda el

equilibrio y dentro del equilibrio la presupuestaria. Pero entonces escogemos temas que nos parece que pueden interesar a la sociedad a la cual nos ofrecemos. La responsabilidad final es mía, pero existe un consejo asesor, artístico, en el cual se debate, se discute, se lee, existe un comité de lectura que es el que nos dispara las cosas.

¿Existe un porcentaje marcado de producciones propias?

Había uno al principio, pero luego se derogó. Ya que se vio que el director estaba abierto a coproducir, que estaba dispuesto a que la gente viniera aquí y que no era un club privado, por lo tanto, se derogó enseguida. Por lo tanto, yo soy libre de coproducir con quiera, tengo parámetros que son un número de actuaciones, una atención a las giras, al número de representaciones, a la preservación, en general, que no quiere decir que una temporada no haga ninguno, de autores catalanes, pero que deben recibir especial atención, una atención a la danza .... A parte de estos criterios un poco generales que justifican la inversión pública, con quién, cómo, qué y cuándo es criterio del director asesorado por un equipo que he escogido yo. Tengo que señalar que el TNC es una s.a. y, por lo tanto, esto me otorga más libertad de la que nunca tuve, por ejemplo en el CDGC. En el CDGC tenías más obligaciones, los trabajadores eran funcionarios por lo tanto a las cinco se querían ir a casa. El TNC me ha proporcionado muchísima más libertad.

¿A que tipo de público aspira el TNC?

Un teatro como este debe tener una franja muy amplia. Como El Corte Inglés. Tienes que tener la cosa de marca, un poco exclusiva que no se encuentre en ningún otro sitio y también las ventajas, que se encuentran seguro

en el Teatre Nacional. Por lo tanto, tenemos una Sala Gran que debe estar dirigida a un público amplio, que contenga los elementos de contenido, de reflexión, de entretenimiento, pero saliendo un poco del estilo de bulevar, que ya está cubierta. Tenemos que encontrar ese espacio de proximidad con el espectador a través del autor. Con un autor que permite más matiz. La Sala Petita tendría un nivel intelectual más alto, aunque son 400 espectadores. Y la Sala Tallers, sería la vanguardia, las nuevas tendencias, los nuevos textos, las nuevas propuestas. Con esto intentamos encontrar un equilibrio, para que toda Cataluña pueda encontrar una razón para venir al Teatre Nacional que es el que pagan ellos. No seríamos justos si nos limitáramos a un espectro muy intelectual de la sociedad, o a un espectro muy popular de la sociedad. Tantos unos como otros tienen derechos.

¿Es necesaria la intervención pública en el teatro?

Yo tengo una formación de teatro público, me formé profesionalmente como fundador del Teatre Lliure, he sido director del Centre Dramátic de la Generalitat durante diez años. Es importante que exista un teatro en una ciudad que esté libre de modas, de imposiciones de mercado, que actúe como balanza compensatoria. Por ejemplo, nosotros podríamos programar un musical pero no hacemos ninguno porque Barcelona está llena de musicales. Teníamos programado un Shakespeare, ya lo haremos, este año hay muchos "Shakespeares". Debemos compensar un poco la balanza y sobre todo, no estar ceñidos a modas, ni tendencias, ni a imposiciones de mercado. Por otra parte, un teatro que vele por un cierto contenido, que este fuera del mercado de taquilla y pueda aportar una reflexión como lo que pasó el año pasado con *La caiguda* de

Albert Camus, que llenó y, en cambio, era un monólogo de una hora y cuarenta minutos al que la gente se abocó. Creo que esta gente que se abocó también tiene derecho a ver una obra de contenidos y difícilmente una empresa privada se arriesgara a esto.

Críticas al TNC

En un país donde la distancia más larga es que 250km o 300, por lo tanto, que se vive muy cerca, un teatro que tiene el presupuesto que tiene el nuestro, es fácil, es decir, no es nada original que suscite críticas. Pero también debo decirte que, poco a poco, hemos ido consolidando un público, que cada vez hay menos críticas. Hemos encontrado nuestra marcha de crucero, nos hemos marcado unos objetivos, que estamos navegando a favor de estos objetivos, y, como todo teatro, tiene espectáculos que tienen muy buena acogida y otros que tienen menos.

Pero el presupuesto del TNC ha sido muy criticado, por ser tan alto.

Creo que aquí hay un matiz y es que, no se ha criticado tanto el presupuesto que tiene el TNC sino lo poco que tienen los otros. Este matiz es importante. El presupuesto del TNC está en la línea de los grandes teatros que pueda haber en Tolouse, no en París, sino en Lyon, Marsella o Irlanda. Estamos en este nivel. Los otros tienen poco, en eso estoy de acuerdo. Falta una cierta inversión pública a la nueva creación, pero también hay unos compromisos que los teatros tienen que asumir de acuerdo con la inversión pública. La inversión pública se ofrece, ¿A cambio de qué? Siempre es a cambio de algo. Se tiene que encontrar ese equilibrio, ese a cambio de qué. Porque hay obras que tienen una absoluta finalidad comercial que yo entiendo que no deben recibir subvención,

pero hay otras que sí. Este proceso debería ser más selectivo. Hay normas que se aplican a todo el mundo, que son poco analíticas, ya que a la que existe análisis hay intervención. Y la gente no quiere intervención. Entonces hay normas que actúan de una manera muy plana y muy restrictiva, en general.

Se ha criticado mucho la acústica de la Sala Gran. ¿Cómo es posible que un teatro con este presupuesto no esté bien construido?

Sí. No, la acústica no es buena. Hay dos cosas. Hay un anfiteatro con una capacidad de aire en el medio, muy grande, una boca excesivamente abierta con el teatro en forma de cruz alemana, que tiene el mismo espacio a cada lado y detrás, por lo tanto hace poco embudo, poco altavoz hacia fuera. Luego hay una cosa técnica, hay actores a los que se les siente muy bien. Hay compañías que vienen de fuera, y de pronto piensas que la Sala no tiene problemas de acústica. Es un problema que, a veces, surge en el cambio de registro entre la televisión, el cine y el doblaje, y el teatro. El teatro siempre suena extraño los primeros diez minutos porque los actores hablan de una manera que no es habitual. Hay un problema en la sala, pero también hay un problema de técnica. **(Reitero que es un teatro muy caro y que está claro que tiene un fallo grave)** Sí, lo tiene. Yo me lo he encontrado hecho. Intentamos encontrar una solución, los actores van conociendo la sala, saben como tienen que actuar, los directores saben como tienen que dirigir...

Al TNC se le ha criticado por ser un proyecto más político que artístico.

Sí, cuando haces una inversión como esta, esto sólo nace de un proyecto político, no puede nacer de otra manera. Si hubiera un gran creador detrás de él, también sería un proyecto político. O es de una empresa privada, como el

Microsoft de Bill Gates, o es del Estado. Ya que un proyecto con una inversión así en una cosa no comercial, en principio no rentable, tiene que ser un proyecto político. Luego, estos proyectos políticos cuando son nuevos se deben llenar de contenido, y llenarlos de contenido quiere decir que pasen directores el mismo tiempo que he pasado yo. Es decir, que hayan tenido tiempo de desarrollar un proyecto, que hayan tenido tiempo de encontrar a su público .... Por ejemplo, el National Theatre de Londres que desde que lo abrió Sir Lawrence Olivier, que duró cuatro días, ha visto pasar muchos directores, unos con más fortuna que otros, pero han consolidado un proyecto que pasará etapas más comerciales, unas más abiertas al continente, otras más cerrada, dependerá de la personalidad del director, pero la gente va a ese teatro. Está enraízado. Si hablas del Odeon, es que tiene 110 años. Nosotros ahora empezamos mi quinta temporada, la sexta contando la temporada de Flotats.

¿Al teatro se le perdonan pocas cosas?

Sí, porque despierta una visceralidad muy grande. La misma capacidad que tiene de emoción también la tiene de rechazo. Creo que una obra de teatro que te enganche te llevas de ella una emoción más grande que una película. Y al mismo tiempo, una que te enfade, te produce una sensación de rechazo mucho más grande que una película que te ha gustado tan poco como aquella obra de teatro. Es mucho más fuerte. ¿Por qué? Por el directo, por el precio, por la ceremonia que comporta y, sobre todo, porque está delante de ti, te podrías levantar y decir "¡¡Venga va, menos pausas!!". Tiene una capacidad de intervención mucho más grande que la que tiene el cine o la ópera.

¿Qué balance harías de tus cinco años del TNC? ¿Qué errores y qué aciertos crees que se han cometido?

Yo me marqué unos primeros años que dieran mucho juego, de abrir mucho el teatro a la sociedad, tanto a los creadores como con los hechos sociales que se podían producir aquí, porque me parecía que el teatro debía de enraizarse bien en la sociedad. Creo que esto se ha conseguido. Pero también ha habido una factura, y es que cuando abres un teatro te falta, a veces, identidad, personalidad. Quizás ahora debemos profundizar un poco más en la personalidad para conseguir un segundo estadio. Una cosa detrás de la otra. No se puede ser muy personal y al mismo tiempo ser muy abierto, cuando eres muy abierto, te vuelves muy permeable a las tendencias. Esto es bueno, yo creo que en los primeros años de un teatro tiene que caber un poco de todo, todo el mundo lo tiene que sentir un poco suyo. Desde el folcklore, los payasos, el circo, los títeres, las nuevas tendencias, ha dado cabida a todo el mundo. Ahora tenemos que ser más selectivos y marcar una línea artística un poco más ceñida. Sin excluir nada, pero con unos criterios artísticos, dentro de las mismas disciplinas, más canalizados, más estrechos.

Entrevista 4. Eli Ribó, coordinadora de la Coordinadora de Sales Alternatives de Barcelona, Sala Beckett, Barcelona (17/09/03).

¿Cómo se fundó la Coordinadora y cuáles son las razones de su fundación?

Se empezó a hablar de crear una Coordinadora desde el año 1990, más o menos, ya que se ve que hay un grupo de salas teatrales con las mismas características. Pero la Coordinadora se fundó profesionalmente en el año 1998. En ese año, se materializan las ideas de las que se había hablado durante muchos años. Se empieza a contratar gente para que trabaje en ella y se intenta que la Coordinadora tenga una proyección tanto interno como externo.

Los objetivos nacen de una toma de conciencia del hecho que nacen unas salas que tienen unos mismos criterios artísticos y una misma razón de ser. Se intenta crear una fuerza conjunta, ya que es muy distinto tener una sala de cincuenta butacas trabajando sola que tener a un grupo de siete con el que identificarse. El objetivo no era tanto el de proteger a las salas sino el de empezar a trabajar en conjunto, crear proyectos comunes. Está claro que cada sala mantiene su personalidad, pero si es cierto que se engloban en una misma posición dentro de la política teatral de la ciudad. Por ejemplo, el espacio es un elemento que todas tienen en común. El espacio condiciona a las salas y les proporciona una serie de elementos que las diferencian de los teatros grandes. En ellas, se plantea más el contacto con el público, se lleva a cabo un teatro de tipo alternativo, se trabaja de una manera más artesanal ya que las salas son pequeñas y todo el mundo está involucrado en el proceso de creación. Por ejemplo, aquí en la Sala Beckett el técnico a veces vende entradas... En ellas

también se da cabida a los nuevos artistas, los nuevos autores, los nuevos creadores. Las alternativas son una especie de laboratorio de investigación, una especie de trampolín.

¿Qué servicios ofrece la Coordinadora al espectador, por un lado, y a las salas por otro?

Esta filosofía de la que te he hablado se materializa en una serie de hechos objetivos que hacen que la Coordinadora funcione. A nivel exterior, se crean dos elementos de promoción. Uno de ellos es el carné alternativo, con el cual se consigue un descuento del cincuenta por ciento en las salas pagando 12 Euros al año. Con esto se consigue no sólo promocionar la Coordinadora sino también ofrecer un servicio al público y atraerlo hacia las salas. Se consigue, además, que el público sea fiel y que sea rotativo, que no siempre vaya a la misma sala. También se intenta romper el mito de que el teatro es caro por lo tanto con este carné la gente puede tener más acceso al teatro. Este carné ofrece también descuento en otras entidades afines a nosotros. Por otro lado, la Coordinadora ofrece la entrada en una lista de correos electrónica personal para recibir la revista *COSA*, que es una agenda de la programación que ofrecen las salas y da información sobre precios, etc. Con esto se establece una comunidad de espectadores, de interesados y una unidad entre todas las salas. También tenemos una página web, en la cual la Coordinadora actúa como portal y en ella cada sala tiene su página. Una de las cosas que la Coordinadora ha tenido claro es mantener la personalidad y la individualidad de las salas. Esto se deriva de que primero se fundaron las salas y luego la Coordinadora de modo que, cada sala tiene su propio equipo de gestión, su director artístico, su jefe de prensa... cada

sala trabaja de una manera distinta. Nosotros no hemos querido homogeneizar. La Coordinadora no programa en las salas.

Por otro lado también ofrecemos servicios a las salas. Una de las razones por las que se creó la Coordinadora es para lidiar con el tema de las subvenciones. Es decir, la Coordinadora actúa como contacto externo de las salas con las instituciones, es como el portavoz. Es muy diferente el diálogo que el Teatre Tantarantana puede mantener con las instituciones que si se integra dentro de un grupo: la unidad hace la fuerza. Cada sala tiene un representante en la junta directiva de la Coordinadora, todos están representados, y todos trabajamos juntos para conseguir mejores resultados.

¿Ha aumentado el número de público desde que se creó el carné alternativo?

Sí, evidentemente. Los números del teatro no son lógicos. En el teatro dos más dos no son cuatro. Es difícil hacer estadísticas. Depende mucho de la temporada. Pero ha aparecido un tipo de público que conoce muy bien las salas, lo que ofrecen, etc. Se nota que hay un interés.

¿Cómo definirías la relación entre la Coordinadora y las instituciones?

Yo la defino como un trabajo muy duro. Es lo de siempre, los pequeños siempre serán pequeños. De algún modo, siempre tienen que existir cosas pequeñas, para que también existan las grandes. Las salas alternativas llenan un vacío muy importante dentro de la ciudad de Barcelona, son las salas donde la gente empieza, donde hay muchas oportunidades de libre creación. Aquí no se hace teatro comercial, no se buscan beneficios. Aquí estamos más preocupados por la creación artística, sería una tontería preocuparse por los beneficios, ya que,

es evidente, que una sala de ochenta localidades no puede dar muchos beneficios. El Nacional si se llena gana mucho dinero, aquí es imposible. Como las alternativas no nacen para obtener beneficios, se necesitan subvenciones, ya que sino no se puede continuar con esa labor. La relación con las instituciones es muy dura, siempre se trata de pedir. Es un trabajo de hormiga, de volver a pedir y pedir. De todos modos, se ha conseguido mucho, sobre todo con la Coordinadora.

¿Puedes distinguir distintas actitudes dentro de las instituciones?

No, son todas igual. Dentro de sus descripciones individuales, son todas igual. Las instituciones primero quieren ver si lo que estás haciendo funciona antes de darte dinero. Siempre se necesita más dinero, de modo que el rito es siempre el mismo: ellas se lo piensan, investigan y, luego, con lo que te dan, siempre piensas que deberían darte más para realizar tu labor de creación, para evolucionar, etc. Un hecho a señalar es que la Coordinadora no tiene subvención porque las instituciones subvencionan directamente a las salas, entonces no consideran que la Coordinadora necesite subvención. Este hecho limita mucho a la Coordinadora, que no puede realizar su labor por completo por falta de fondos económicos. Es un pez que se muerde la cola. Es una lucha muy cansada. Incluso ha habido momentos en que nos hemos planteado el cierre. En un momento concreto, anunciamos el posible cierre a las instituciones y, entonces, reaccionaron. Agota.

Ahora ha cerrado el Teatre Malic.

Claro, estaban agotados. El Malic era el teatro más pequeño, tenía cincuenta localidades. Ellos llevaban muchos años trabajando y llegó un momento que la sala, el teatro, se los comía como compañía. Buscar dinero, subvenciones,

llega un momento que te agota y entonces choca con la labor de creación. Las salas alternativas fueron creadas por compañías de teatro, por lo tanto, esta gente son creadores. Luego se buscaron gerentes, pero éstos están siempre involucrados en el proceso de creación. De todos modos, la gente del Malic estaba muy agotada. La sociedad evoluciona y quizás sitios como el Malic ya no tienen un lugar en ella.

¿Crees que la situación del Malic es un indicio de lo que pasará? ¿Cómo ves la salud del resto de las salas alternativas?

Yo soy muy optimista pero, a veces, tengo la sensación de que esto se hunde. Sobre todo ahora que cada vez las cosas se hacen más grandes todo se hace más a lo grande y que las cosas más cercanas, más pequeñas, se van perdiendo. Pero yo soy optimista y pienso que las salas no morirán nunca porque son necesarias, son la cantera. Para la buena salud cultural de una ciudad la cantera siempre es necesaria. No creo que desaparezcan, pero sí creo que evolucionarán, se pasarán ciclos y se cerrarán etapas. Siempre tiene que haber espacio, en una ciudad grande y activa culturalmente, para la cantera y un sitio para crear e investigar realmente. Son unas salas muy establecidas. La salud de las alternativas está muy ligada al futuro del teatro en la ciudad. Pero está claro que, sin la subvención, estas salas no podrían vivir, bueno, podrían vivir pero no podrían llevar a cabo todo el trabajo que ahora hacen.

¿Qué relación tienen las salas con los otros teatros? ¿Crees que os pasan la responsabilidad de estrenar nuevos autores, espectáculos más arriesgados, etc. que quizás los teatros más grandes deberían proponer debido a que son económicamente más estables?

Aquí siempre hay matices. Cada sala tiene su criterio de programación. Dentro de las alternativas hay salas que son más comerciales que otras. Por ejemplo, la Sala Beckett se creó con ese objetivo de promocionar a nuevos autores. Aquí empezó Sanchis Sinisterra a dar sus clases de dramaturgia y muchos de los autores consolidados, como Sergi Belbel, han salido de aquí. En este sentido la Beckett tenía muy claro que su labor era pedagógica, de formación, y de esa labor ha salido gente como Álex Rigola, David Plana, etc. Las salas, aparte de crearse para representar teatro, se proponen esa labor de formación, es parte de su función. En este sentido son la parte de la cultura teatral dedicada a generar nuevos artistas, autores, actores, etc.

¿Que opinión se tiene desde la Coordinadora de los grandes teatros de la ciudad, de proyectos como el Nacional o la Ciutat del Teatre?

Nosotros nos ponemos en nuestro papel, cada uno tiene su papel y no perdemos energía en pensar en estos proyectos. A veces crea malestar el pensar que por qué ellos tanto y nosotros tan poco. De todos modos, yo creo que si nos dieran tanto dinero como a ellos cambiaría la filosofía de las alternativas. Claro, el sistema debería ser más justo, se debería encontrar un equilibrio. Teniendo en cuenta las necesidades de las alternativas y de los grandes teatros, se debería hacer una repartición justa, pero siempre manteniendo los principios de creación de cada uno. Las salas pequeñas no pueden convertirse en un Teatre Nacional, pero si que pedimos que el dinero que nos dan sea más realista, de acuerdo con nuestras necesidades. El Nacional es una cosa, el Lliure es otra y las alternativas otra y esa es la riqueza de una ciudad. Pero, es cierto que no existe un equilibrio que debería existir.

¿Cómo es la relación entre las salas? Hace dos años se celebró en Sitges el Congreso Estatal de Salas Alternativas y no parecieron llegar a acuerdos.

Bueno, claro. Aparte de la Coordinadora catalana también existe la Coordinadora Estatal, que está en Madrid, que agrupa a todas las salas del Estado español, incluyendo a las catalanas. Esta Coordinadora intenta crear un diálogo entre las salas, intenta coordinarlas. Anualmente, se organiza un congreso para ver cuál es la situación de las salas, sus necesidades, etc. Pero la situación es complicada, porque no estamos hablando de una Coordinadora que abre unas salas sino de unas salas que ya están establecidas. Por lo tanto, son salas muy individuales creadas por personalidades creativas con objetivos muy definidos. En este sentido, siempre hay discusiones, pero es lógico. La Coordinadora estatal organizó hace unos años un circuito. Una de las premisas de este circuito era que las compañías fueran de sala en sala por las diferentes comunidades autónomas. Las compañías enviaban proyectos a las salas de todo el Estado y, éstas escogían los proyectos que más les interesaban. Luego enviaban una lista a la Coordinadora estatal y ésta hacía una selección entre las compañías y las que habían sido seleccionadas hacían gira por todo el estado. Pero el problema es que para llevar a cabo este sistema se necesita dinero, mucho dinero, y el presupuesto que nos dio el Ministerio fue para cuatro compañías. Y un circuito con cuatro compañías no es serio. Para empezar está bien, pero hay que añadir más. Pensamos que al año siguiente podíamos hacerlo con veinticinco compañías, pero el Ministerio nos dio incluso menos dinero que el año anterior, de modo que fue imposible llevarlo a cabo. La idea del circuito es muy buena, pero no es viable. Hay muchas ideas pero no hay dinero. Todos estos proyectos donde hay una

inversión de tiempo, una ilusión... si luego no puedes llevarlos a cabo porque no hay dinero... pues te quemas.

¿Cómo ves la política lingüística en las alternativas? ¿Se programa teatro en catalán porque es catalán?

No, no va por aquí. Desde las alternativas nunca ha habido ese discurso. Aquí se da por hecho que estamos en Cataluña y que se programa en catalán.

¿No existe una necesidad de programar en catalán porque si no desaparece la lengua, etc.?

No, de momento aquí no. Estamos demasiado preocupados por sobrevivir. A veces las preocupaciones económicas tapan otras cosas.

¿Se llevan a cabo estadísticas desde la Coordinadora?

Sí, uno de los trabajos de la Coordinadora es ese: llevar a cabo estadísticas de público para luego poderlos mostrar a las instituciones.

Entrevista 5. Sergi Belbel. Estudio del autor, Barcelona (17/09/03).

¿Cómo ves la situación del autor contemporáneo dentro del teatro de hoy, tanto en Cataluña como en el resto de España?

Controlo un poco más la situación del teatro catalán que el español, ya que en los últimos años los contactos entre ambos teatros no han sido muy fluidos. En Cataluña, hubo un resurgimiento del teatro de texto, el teatro de autor, que empezó a mediados de los años 80. A mí ese resurgimiento me cogió de lleno. De algún modo, la recuperación del teatro de autor catalán a mí me tocó enseguida, aproveché muy bien la situación ya que había un interés para encontrar dramaturgos, gente joven que se dedicara a la escritura teatral. Se había pasado por una crisis muy fuerte durante los años 70 y principios de los 80, cuando al autor se le apartaba un poco de los escenarios porque se le consideraba una figura antigua, retrógrada, de tiempos pasados... En esos años el teatro catalán experimentó un fenómeno doble. Por un lado el resurgimiento de las compañías que venían del teatro independiente, que apostaban por un teatro sin texto o un teatro donde el texto no era un elemento prioritario. En este teatro primaba la dramaturgia, el teatro de los sentidos, lo visual ... Esto hizo que los autores dramáticos viviesen una especie de eclipse en los años 70. Por otro lado los autores no supieron, no pudieron o no se les dejó adaptarse un poco a estos nuevos lenguajes. Hubo una serie de autores que se empeñaban en escribir textos de manera tradicional y no se infiltraron en esta nueva teatralidad de carácter más visual, que no era tanto de teatro burgués o realista. El hecho que los autores no

supieron dar el paso hacia esa nueva teatralidad y, por otro lado, el resurgimiento de estas compañías hizo que el autor cayera en declive.

Cuando yo empecé a hacer teatro me interesaban tanto Shakespeare y Molière como las nuevas tendencias del teatro gestual. Es decir, que accedí a la autoría sin renegar del teatro no textual, de modo que todos los autores que empezaron a surgir a finales de los años 80, y principios de los noventa, venían un poco en este sentido de aportar una mirada nueva al texto que no rechazaba las nuevas técnicas teatrales de la imagen, etc.

Entonces sucedió que desde las salas alternativas se hizo un trabajo de búsqueda de nuevas voces y sucedió un boom de nuevos autores, de gente joven que se dedicaba a escribir. También en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, en el Teatre Romea, se inició una política de apoyo al autor catalán y la verdad es que durante los años 90 hubo un momento que la nómina de autores catalanes que habían estrenado una obra era larguísima, salían más de veinte. Hay que recordar también la labor de José Sanchis Sinisterra, que ha sido un poco maestro de dramaturgos.

El problema es que, a finales del siglo XX, esta explosión no fue más allá. Y ahora el Teatre Nacional de Catalunya, del cual formo parte como asesor, lo está intentando cada temporada con el T6. Este es un proyecto mediante el cual el teatro incorpora autores, les hace escribir obras que, finalmente, serán estrenadas en el Nacional. Además se ha perdido un poco esa "manía" que se tenía a los autores y el teatro privado ha empezado a incorporar autores. Como ejemplo tienes a las compañías T de Teatre, Kràmpack que son gente joven que hace una línea de teatro más comercial, para todos los públicos, que también trabajan con

autores. El caso de Jordi Galceràn, que es un autor que escribe para el gran público, y compañías como Focus y Anexa se disputan sus obras.

El panorama no es abundante pero hay autores que van estrenando sus obras. Hay un poso de déficit porque algún teatro no les dedica la atención que debería, pero estamos lejos de la crisis de los años 70.

Este declive del que hablas que sucedió a finales de los años 90 ¿Tiene algo que ver con el hecho de que los teatros no llevan a escena a los autores contemporáneos?

Sí, tiene mucho que ver con eso. Pero también es verdad que los directores de teatro de este país son muy sensibles a la nueva creación contemporánea europea, quizás más de lo que lo son hacia lo que hace el autor contemporáneo catalán. No hay un interés real de los directores de este país por los autores de este país. Pero, en cambio, ha cambiado mucho en cuanto a los actores. Por ejemplo, hace unos años los actores no estaban interesados por lo que se escribía aquí y creo que ahora la sensibilidad ha cambiado mucho. Hay actores que te preguntan qué estás escribiendo. Pero continúa no habiendo un interés real por parte de los directores.

Yo tengo la sensación de que el tema de quién tiene que representar a los autores contemporáneos es delicado y los implicados en el proceso consideran que su lugar debe ser las alternativas o los teatros públicos. ¿Cuál es tu opinión?

El lugar del autor contemporáneo son todos. No se puede decir "el autor contemporáneo tiene que ser representado en este teatro", se tiene que pensar como es la obra que ha escrito. Si la obra tiene un abasto de gran público, va al

teatro privado. Si es una obra que plantea una experimentación muy fuerte de lenguajes teatrales, a las alternativas. Si es una obra de calidad, con un peso específico que utiliza la experimentación pero también puede ser de interés para el gran público, pues va al teatro público. El autor contemporáneo escribe unas obras y éstas tienen un destinatario en función de lo que planteen. Es mentira que el autor contemporáneo no ha sabido conectar con el público. Casos como Jordi Sànchez y Jordi Galceràn desmienten esa teoría. En un país pequeño dos autores son muchos autores. Estos dos autores, más el grupo T de Teatre son tres ejemplos de que este teatro puede llegar al gran público. Es decir, es un teatro que debería ser apoyado por la empresa privada o, por lo menos, en coproducción con la pública.

Cuando escribes ¿piensas en un determinado tipo de público? ¿Haces concesiones artísticas para conseguir el éxito comercial?

Es una pregunta con trampa. Si hago teatro lo hago para cubrir una necesidad casi inexplicable, pero también por una razón muy racional y es que quiero que venga el máximo número de espectadores posible. Si no me hubiera dedicado a la poesía. Si escribiera sólo para quedarme tranquilo, para desfogarme, escribiría mucho más y no me importaría no estrenar. Desde el momento en que cojo el papel y pongo la primera frase, estoy pensando en estrenar y que lo que escribo le pueda interesar al espectador. Por lo tanto, por muy rara que sea la obra que escriba lo que siempre querré es estrenar en un teatro y llenar. No concibo la escritura teatral de otra manera. Si alguien considera esto un acercamiento de teatro comercial, que lo haga, me da igual. Yo no lo considero así.

Últimamente, me ha pasado que he empezado a escribir una obra y he pensado: "esto no le interesará ni a la madre que me parió" por lo tanto no la acabo, no continúo. Pero no creas que querer abarcar el máximo número posible de espectadores significa rebajar planteamientos o ir a lo fácil. No es verdad. Sin embargo, si cuando acabo la obra y la doy a leer me dicen que es un poco aburrida, me sabe muy mal.

Como director teatral ¿qué es lo que más te interesa? Siendo autor y director, ¿crees que tienes el deber de llevar a escena a autores contemporáneos?

Yo siempre pienso que soy un autor que dirige y no un director que escribe. Es mucho más ingrato el trabajo del autor que la del director. No se puede comparar. El director está acompañado, protegido y, el autor está solo, escribiendo una obra que cuando está acabada le dicen que es un bodrio.

Como director intento dirigir esas obras que admiro como autor. Dirigir me sirve para aprender la técnica de aquel autor. Es decir, intento explorar cómo se lo ha montado aquel autor. Es como una escuela. Es un proceso de aprendizaje continuo.

A veces, sí siento ese deber de estrenar nuevos autores. Si leo alguna cosa que me interesa, sí.

¿En qué situación se encuentra la publicación de nuevos autores?

El Nacional publica a los autores que se producen en el teatro. Edicions 62 edita con regularidad, también el Institut del Teatre. La editorial Proa también edita textos teatrales, la SGAE...La situación no es tan mala.

¿Cómo has visto la evolución del teatro en Barcelona desde los años 80?

Bestial. Yo antes iba a ver teatro a París, a Alemania, al Festival de Avignon y volvía con unas depresiones increíbles. Cuando volvía y veía lo que se hacía aquí pensaba que nos faltaba mucho. Ahora me pasa al revés o, por lo menos, pienso que no tenemos nada que envidiar. Bueno, sí, se debe envidiar la cantidad de dinero que en otros países se destina al teatro y, a veces, la oferta. Es decir que hay mucha más oferta fuera que aquí, vamos un poco a remolque. A nivel de calidad de interpretación y de puesta en escena, yo ahora no veo tanta diferencia.

Si, pero quizás pasa que el teatro como fenómeno artístico ha evolucionado mucho pero las instituciones no han evolucionado con él.

Claro. Si nos comparamos con Alemania, los presupuestos para la cultura son tan altos que da pena hacer comparaciones. Allí cada ciudad de x miles de habitantes tiene un teatro público, tienen sus compañías, su repertorio. Aquí sólo tenemos Barcelona, el festival de Girona, Tàrrega, Sitges y punto. Allí tienen programaciones regulares anuales. Aquí todavía no existe una red de teatros municipales. En este sentido, estamos muy lejos. Sin embargo, en el nivel de calidad artística el teatro de Cataluña ha hecho una evolución muy grande.

¿Tu crees que las instituciones públicas han tenido algo que ver con esta evolución?

Claro. Desde el momento en que el Centre Dramàtic de la Generalitat programa autores catalanes con dinero público el autor deja de sufrir una tiranía. Yo no sé cuanto exactamente han colaborado a la mejora y al desarrollo del fenómeno teatral de este país, lo que es seguro es que han tenido su participación. Sin embargo, a veces el entusiasmo de los creadores y las ganas de hacer cosas son más importantes que el dinero.

¿Cómo has visto la evolución de la participación de las instituciones públicas en los últimos años?

Bueno, la tendencia ha sido la de crear grandes centros que piden grandes presupuestos. Es un modelo que cuando surgió, en los años noventa se discutió mucho. Se pensaba que el Teatre Nacional de Catalunya éramos todos, hubo esta reacción. Finalmente, se ha terminado con dos grandes infraestructuras que chupan mucho dinero, ya sólo en mantenimiento y, realmente, no se sabía hasta qué punto ese mantenimiento era importante. Es decir, quizás se pensaba que era más importante que una compañía pudiera salir adelante y sobrevivir. Ahora hay quejas en este sentido, porque las instituciones no pueden aumentar anualmente las subvenciones a las compañías porque los gastos de estos dos centros son enormes. Lo ideal hubiera sido: no repartir el mismo dinero sino tener más dinero. Es una situación muy difícil. Por ejemplo, las alternativas hacen un trabajo tan importante que deberían estar cien por cien subvencionadas. No se puede pagar el trabajo de un actor en una sala de ochenta butacas. La existencia de las alternativas no es incompatible con la de los grandes centros de producción. Lo único que se pide es una atención a unas salas que hacen un trabajo muy importante.

¿Crees que estas polémicas sobre el TNC y la Ciutat del Teatre han favorecido al fenómeno teatral en la ciudad?

No. Crearon mucho jaleo. Lo que pasó con Flotats fue muy desagradable. La incursión política que dice: "tú dentro y tú fuera" es muy extraña.

¿Qué piensas de la política lingüística que se lleva a cabo en estos centros?

Es un tema muy complicado. Yo creo que, a nivel de protección de la lengua, incluso con los esfuerzos que hace la administración, sobre todo la Generalitat, estamos en un momento extrañísimo. Pero yo diría que en el teatro, en cuanto a la protección de la lengua, es el mejor. Comparado con la literatura, los medios de comunicación, la lengua catalana en el teatro no tiene ningún problema. Es decir, que si un espectáculo fracasa no será porque está escrito en catalán o porque se hace en catalán. Y no porque un espectáculo se haga en castellano tiene un éxito asegurado. A mí, como autor, no se me plantea ningún problema porque escribo en catalán. La lengua no plantea problemas en el teatro. Por otro lado, si la mitad de la programación del Teatre Nacional fuera en castellano, yo protestaría. Yo creo que la lengua de Cataluña es el catalán, y eso que no soy nacionalista. Yo soy lingüista y la pérdida de una lengua da mucha pena porque es un bien cultural, es un signo de identidad y, por lo tanto, hay que protegerla, hay que mimarla, sobre todo si hacer productos en catalán no implica que la gente deje de consumirlos.

¿Qué lugar debe ocupar entonces el teatro en lengua castellana?

En el Teatre Nacional se han hecho cosas en castellano. Se hizo un Calderón y una obra del Sanchis Sinisterra en castellano, es decir que no se tradujeron al catalán. Pero debe ser, no la excepción, pero sólo se debe hacer teatro en castellano cuando el texto interesa y está escrito en castellano. Evidentemente, si se hace un Shakespeare debe ser en catalán, a no ser que sea una compañía de Sevilla que haga un espectáculo extraordinario. Para mí, prima más la teatralidad que otra cosa, pero los teatros públicos de Cataluña tienen que

programar en catalán, de la misma manera que los teatros públicos de España tienen que hacerlo en castellano.

¿Cómo ves la relación entre el teatro que se hace en Cataluña y el teatro del resto del estado español?

Pues la veo rara. Ha cambiado un poco y no sé decirte porqué. Hace muchos años, un actor para triunfar tenía que ir a Madrid. Ha sucedido, que en Cataluña el teatro ha tenido una evolución muy diferente a la evolución que el teatro ha tenido en Madrid. A nivel teatral, Cataluña, y Barcelona en particular, están un paso más adelante y en cambio en el terreno audiovisual Madrid ha cogido la directa. Es decir, yo me he encontrado con muchos actores en Madrid que me han dicho: "quiero aprender catalán, quiero hacer teatro en Barcelona". Me lo han dicho muchos. En cambio si quieres hacer cine y eres catalán te tienes que ir a un especialista en fonética que te ayude a mejorar el acento. Es decir, que en el terreno cinematográfico Madrid gana por goleada y, en cambio, las propuestas teatrales que se hacen desde aquí se hacen con otro rigor. Por ejemplo, a un autor catalán, incluso teniendo en cuenta los déficits y la falta de ayudas, le cuesta menos estrenar que a un autor de Madrid. Allí están condenados a dos salas alternativas y poca cosa más. Yo no me siento raro en Madrid, llego a allí y me siento mimado. De todos modos, a mí se me estrena antes en Alemania que en Madrid. No sé si tiene que ver con la política. Ahora mismo he terminado mi nueva obra teatral y la estoy traduciendo al castellano, pero no para enviarla a Madrid sino para enviarla a Francia, a Alemania, a Suecia... En Madrid, se la puedo enviar al director del CDN pero me dirá que sólo tiene un teatro y que tiene que programar a x. De hecho, si no se la envío es porque pienso que quizás lo estoy

forzando. ¡Con la cantidad de autores que hay en Madrid! Hay un fenómeno que pasa en Madrid y, a veces, también pasa en Barcelona, se traen éxitos de fuera, se llevan a escena piezas que han triunfado en el extranjero.

¿Cómo ves al público de la ciudad?

El público se moviliza si le gusta lo que ve. Es difícil seducir al público, ya que no sabemos muy bien cuál es la fórmula, y ya está bien que sea así porque sino todos escribiríamos éxitos y no tendría gracia. El público responde cuando le interesa lo que ve, sobre todo en Barcelona. La publicidad te ayuda las tres primeras semanas, pero lo que realmente funciona es el boca oreja. La gente se moviliza si le dicen: "no te lo pierdas". Es nuestro trabajo provocar ese "no te lo pierdas". Yo siempre intento que el espectador se encuentre en el teatro algo que no encontrará ni en el cine, ni en la tele. Es decir, básicamente, el contacto directo con el actor y que el espectador sea consciente de ese contacto. Por eso, últimamente, me preocupo mucho de que ese contacto suceda, que el actor pase por el lado del espectador, que lo mire a los ojos ... Intento que sea una experiencia irrepetible. Ahora he montado *Primera Plana*, que todo el mundo la ha visto en película mi obsesión ha sido montarla de manera que la gente no pueda ni compararla con la película. Por otro lado, es importante el teatro para jóvenes. Hay que seleccionar muy bien lo que se le da a ese público joven, ya que si no le interesa para nada estás haciendo un mal servicio al futuro del teatro del país.

¿Que piensas de la afirmación que el teatro está en crisis?

El día que el teatro deje de estar en crisis desaparecerá el teatro. La crisis es intrínseca al teatro. En un sitio que no haya crisis, no tiene ningún sentido hacer teatro. El teatro es un reflejo de los problemas. Una vez intenté escribir una obra

sin conflicto, fue un fracaso absoluto. Ese tipo de obras no le importan a nadie porque no tienen tensión dramática.

¿Cómo llevas lo de trabajar en el Teatre Nacional, el Romea y las salas alternativas al mismo tiempo?

Bueno, trabajar en espacios diversos implica adaptarse al medio. Si no tuviera un caché estricto no podría trabajar en las alternativas. Tengo la misma libertad en los tres medios, pero el nivel de responsabilidad varía. El nivel de responsabilidad para mí es más alto cuando trabajo en un teatro público. Es una cosa personal. Soy muy consciente de que estoy trabajando con dinero público y eso me pone más nervioso, me planteo más las cosas. Sin embargo, en las alternativas la libertad que noto es total y pienso "¡si me hundo, me hundo porque total, ... y me da igual porque como de todos modos no cobro!". En el Nacional tengo más responsabilidad. En la privada, tengo también libertad porque pienso que si no va bien no me volverán a contratar. Me duele más que vaya mal un espectáculo en el Nacional, tengo un deber moral, estoy trabajando con el dinero del espectador.

Entrevista 6. Ferran Mascarell, director del Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina, Barcelona (13/09/02).

¿Qué lugar ocupa el teatro dentro de la política cultural del Ajuntament de Barcelona?

Por razones históricas vinculadas a, lo que podríamos llamar la recuperación de la democracia, el teatro ha tenido siempre un papel muy importante en la dinámica cultural de la ciudad. Las razones son muy claras. El Ajuntament inaugura, en 1979, una etapa en la que la idea de recuperación de la calle, o la idea de recuperar la libertad de expresión son dos ideas complementarias parte de la dinámica social. Recuperar la calle significa grupos, entidades, colectivos que se profesionalizan en esta idea. No es casualidad que las fiestas populares arranquen con grupos de este tipo. No es casualidad que el Ajuntament es el principal ayudante de aquel proceso. De hecho, el Ajuntament era la única institución democrática y era la que tenía las principales responsabilidades. No es casualidad el primer elemento: el teatro de calle. El segundo elemento: cuando en el año 1976 se termina la dictadura, el primer brote culturalmente alternativo es la ocupación, por parte del sector teatral, del Grec, con aquel emblema de "teatro al servicio del pueblo". Un Grec que era administrativo, pero que no era popular. En 1979, lo coge el Ajuntament de Barcelona y, desde entonces, el Grec se convierte en el escaparate de verano de todo el teatro que se hace en la ciudad. Ha ido cambiando mucho. Pero en aquel momento lo hace el Ajuntament, con algunos nombres propios. Hay un encuentro entre los objetivos políticos, de recuperar

la calle y la libertad de expresión, y el Ajuntament de Barcelona. Esto le da un papel muy importante que se materializa en una dinámica teatral muy activa y muy positiva. En un momento determinado, a finales de los años ochenta, el otro elemento que establece la relación con el Ajuntament, es el hecho de que para todos es evidente que hay más creatividad que no locales. Y el Ajuntament empieza, y es el Ajuntament quien empieza, a rehabilitar las salas teatrales. Esto da lugar a un fenómeno, que, a mi entender, es claramente importante a lo largo de los noventa y es la conversión de muchos de los antiguos miembros de muchos de aquellos antiguos miembros de las compañías de teatro, en empresarios teatrales. El Ajuntament pasa de organizar directamente las cosas a dar apoyo a la existencia de compañías y finalmente pasa a dar apoyo a estos nuevos empresarios que componen esta amplia red de salas que hoy tenemos en la ciudad. En ese contexto, a parte de dar apoyo cada año a través de las subvenciones, el Ajuntament mantiene proyectos como el Grec, que pasa de ser un festival del Ajuntament a ser un festival de la ciudad.

En este contexto ¿Qué importancia tuvo el año 92 en la situación del teatro?

En esto hay diferentes interpretaciones. Yo creo que el 92 fue un momento espléndido para la ciudad, desde el punto de vista de lo que representaron los Juegos Olímpicos. Los Juegos Olímpicos tuvieron una influencia positiva en la dinámica cultural de la ciudad. El acto inaugural y de cierre de los Juegos, fueron actos de las formas de expresión cultural de esta ciudad más potentes que hemos tenido en la historia. De aquí ha nacido ese concepto de la

creatividad catalana o "barcelonina", etc. Por otro lado, hay dos aspectos que funcionaron pero que los Juegos no pudieron resolver. Algunos apostamos por que el año 92 fuera el año en que se terminara un conjunto de infraestructuras culturales que se habían iniciado en el año 84-85. Los Juegos no consiguieron que eso se terminara, no sólo en términos de contenido sino simplemente que no se acabó. En este contexto, el teatro tuvo la experiencia del Festival de Tardor, y en esto hay diferentes valoraciones pero la mía es la siguiente: yo creo, personalmente, que aquello fue una oportunidad no regida, esencialmente porque fue como una seta en aquel contexto. Fue interesante, ya que se contrataron muchas compañías de aquí, muchas de fuera, como plataforma fue amplia, abierta, exquisita, interesante. Pero en la medida en que no se relacionó con una dinámica abierta, en el año 93 el Festival de Tardor ya no tiene continuidad. Fue algo así como volver a empezar. De todos modos, desde el punto de vista de los usos teatrales es evidente la evolución, de medio millón de espectadores en los años ochenta a los dos millones de media en los que nos situamos en el momento presente. El Ajuntament tiene una parte no menor en esto. Nosotros hemos mantenido el Grec en soledad absoluta y sin ayuda de otra administración. El giro que hemos puesto sobre la mesa en estos últimos años, que es poner en primer plano la creatividad y no los locales, ha hecho que el estándar medio de las producciones se haya elevado. Si existe alguna crisis, que yo creo que hay menos de la que se dice, en el teatro catalán es justamente porque el público exige más calidad de la que se nos da. Ya hemos visto cosas interesantes, no queremos seguir viendo las mismas cosas con el mismo grado de interés.

Nosotros no hemos tenido nunca un gobierno en Cataluña, en estos veinte años, que nos haya sabido explicar una política general de teatro y que haya ayudado a todos los agentes ha hacer correctamente su parte de política. ¿Qué le toca hacer a un Ajuntament como el de Barcelona en un contexto cultural como el catalán? Nos lo hemos tenido que ir inventando, nosotros con el sector. En medio de todo esto nos encontramos un día con un Teatre Nacional, que costó mucho de terminar y del que no sabíamos muy bien cual era el objetivo final. Nos costó mucho entroncar este Teatre Nacional y la realidad teatral del país, y todavía no está clara del todo y, aunque es cierto que en estos dos últimos años ha mejorado notablemente, eso le ha costado unos 15 o16 años en los que nadie sabía que es lo que se estaba haciendo. No se ha creado una red suprabarcelonina, los ayuntamientos han hecho grandes esfuerzos, pero no ha habido una idea de red catalana que dijera: lo que yo hago en el Grec lo coloco en un contexto, en el que sé que esto tendrá lugar en más sitios en Cataluña. No ha habido una política internacional o española, de mercado español. Esto no lo puede hacer el Ajuntament de Barcelona, no es nuestro trabajo. Hasta que no aparecieron, de una manera indirecta y casual, los culebrones no hubo una política televisiva directamente dirigida a potenciar el teatro. En ese contexto ni nosotros, ni los privados, ni los alternativos, ni nadie, tenía un marco general. Nosotros siempre hemos dicho que uno de los déficits de la política de la Generalitat ha sido la falta de marcos generales que permitiera a todos los agentes a actuar con más alta precisión en nuestro ámbito. Eso ha hecho que nos hayamos puesto todos de acuerdo, excepto la Generalitat de Catalunya que no firmó la declaración final.

¿Qué tipo de diálogo existe entre la Generalitat y el Ajuntament en materia teatral?

A nivel teatral, más allá de la comodidad que existe en la relación, el problema siempre ha sido el mismo nosotros: reclamábamos una política general que permitiera saber a los ayuntamientos que papel se nos asignaba. Siempre hemos pedido apoyo para el Festival d'Estiu Grec, para convertirlo en una plataforma de apoyo a la teatralidad emergente, nunca lo hemos tenido. Hemos pedido apoyo para las salas, una política teatral de salas, no la hemos tenido, no ha pasado. Nos ponemos de acuerdo en las cosas elementales, poco a poco, nuestra lista de subvenciones que hicimos en base de una fórmula que nos inventamos, pues al final la Generalitat ponía el mismo porcentaje que nosotros. Esto fue un pacto que más o menos funcionó. Pero, a mi entender, la Generalitat no ha hecho su trabajo. Yo siempre he criticado que uno de los grandes déficits de las políticas de estos años, se ha señalado como un debate entre administraciones, pero no es un debate entre administraciones es un debate entre una administración que tiene unas misiones que no cumple y yo le pido a la que tiene las misiones del gobierno de Cataluña que haga lo que tiene que hacer. No me pidas a mí que las lleve, yo puedo hacer otras cosas. Puedo hacer el Grec, la Mercè, pero yo no puedo legislar. Y como yo no puedo legislar, no es un debate entre dos administraciones, es un debate entre una que no hace lo que tiene que hacer y yo que reclamo que haga lo que tiene que hacer.

¿Cuál es el criterio de subvenciones que sigue el Institut?

Nos inventamos una fórmula hace siete u ocho años, en el año 96. Es una fórmula polinómica, que en la práctica quiere decir un conjunto de parámetros. Por ejemplo, una sala que ha hecho estrenos de una obra nueva, en la fórmula entra más alta que una sala que sólo hace reposiciones. Si además esta sala estrena danza, tiene más puntos. Si hace una sola obra durante muchos años cotiza menos, si hace más cotiza más. El teatro de riesgo cuenta más. Casi todos son parámetros objetivos, menos un par que son un poco más delicados. Pero la verdad es que ha ido muy bien. Esto ha ido igualando a todas las salas, ya que antes las salas decían y a mí por qué me das 10 y a él 20, pues no lo sé, por tradición.

¿Cuál es la política lingüística del Institut en el campo teatral?

Nosotros en el campo teatral lo que hemos hecho ha sido, no modificar una tendencia de la preeminencia del catalán. En este caso, no ha sido necesario hacer políticas específicas. Si el noventa por ciento del teatro se hubiera hecho en castellano se hubiera puesto, en la fórmula, un corrector. Pero no ha sido necesario.

¿Hasta qué punto el teatro forma parte de la creación de una imagen de la ciudad de Barcelona?

En Cataluña todo el mundo identifica a Barcelona como la capital teatral, por todos los años de trabajo, actores, directores... que han trabajado desde aquí. En otro círculo, por ejemplo, nosotros hemos hecho realidad que a través del Grec, Barcelona sea una capital, dentro de la creatividad.

¿Cree necesaria la intervención pública en el teatro?

La intervención pública en el teatro es esencial, porque si no hubiera intervención pública no habría teatro. Yo soy partidario de una institución pública que da apoyo a la iniciativa cívica o cultural o civil. En todos estos años no ha habido ni una sola actividad coercitiva, por nuestra parte, de la creatividad de la ciudad sino al contrario. Yo creo que este es nuestro trabajo. Nuestro trabajo es poner las bases, hacer posible la densidad cultural de la ciudad. La densidad ¿Qué quiere decir? Pues que una ciudad es rica culturalmente, si es densa, y la densidad necesita infraestructuras. Infraestructuras quiere decir de todo: teatros nacionales pero también salas pequeñas, salas propias y salas impropias, y cuantas más salas impropias haya, mejor. Quiere decir un festival y un festival alternativo. Los teatreros ya saben que si se ponen de acuerdo nosotros siempre hemos apoyado un off-Grec, lo que pasa es que no se ponen de acuerdo. La misión pública es crear los mecanismos que permitan la densidad de la que estoy hablando. En este sentido, yo soy social demócrata, yo creo que sin dinero público no hay actividad teatral.

¿Qué piensa, entonces, de declaraciones como las de Albert Boadella de que el dinero público coacciona al creador?

Él sabrá porqué lo dice. En el caso de Albert Boadella, a mí me gustaría que él un día explicara, de verdad, cuánto dinero público ha recibido a lo largo de su vida y cuántas veces se ha sentido coaccionado. Yo creo que Albert Boadella, por las razones que sea, ha creado un personaje que inventa una realidad inexistente, por lo menos en términos de política teatral. Como manera de estar en el escenario es muy útil.

¿Qué opinión tiene del pensamiento generalizado de que el teatro es muy caro?

Sí, el teatro es caro. Es más barato que en París o en Londres o en Nueva York, pero es caro, es cierto. Si consiguiéramos que viniera más gente, probablemente podría ser más barato.

¿Qué estrategias tiene el Institut para solventar esa falta de público?

Hemos creado un programa en el que estamos trabajando con la gente del sector privado y alternativo que se llama "Cap butaca buida" (Ninguna butaca vacía), y estamos trabajando en ello.

¿Cuál es el papel del Nou Lliure en el mapa teatral de la ciudad de Barcelona?

Mi opinión es que en un mapa teatral bien hecho y producido con solidez, de una manera clara, el Teatre Nacional y el Lliure tienen que formar parte de una misma estrategia. Son dos teatros nacionales surgidos con dos lógicas diferentes. Como no existe una política teatral general, no hemos encontrado la manera de conseguirlo. Tendremos que verlos en ese contexto de un mismo panorama teatral general. Y el Lliure, en ese contexto, tendría que ser el espacio de las teatralidades más modernas. El Nacional representaría el teatro más clásico, el de toda la vida, que puede hacer temporadas más largas. Esta es mi opinión. Lo que pasa es que, para que esto suceda, se tiene que poner de acuerdo bastante gente. Necesitamos un marco general en el que el gobierno de Cataluña diga: nuestra opción es esta. Nosotros, no podemos hacer más que dar nuestra opinión, no podemos tomar decisiones de gobierno que nos permitan hacer cambios.

Entrevista 7. Jordi González, directivo de Focus, Oficinas de Focus, Palo Alto, Barcelona (20/04/01).

¿Cómo nace Focus?

Focus nace en 1986 como grupo de Teatro. Evoluciona en empresa de proveedora de infraestructuras teatrales por necesidades técnicas de la propia compañía. El desarrollo y la acogida son buenos por lo tanto nunca más vuelven a hacer teatro.

Objetivos de Focus. Evolución.

A nivel económico y teatral, los objetivos son absolutamente diferentes. En cuanto a los objetivos artísticos Focus representa un poco un punto de inflexión. Los objetivos teatrales han cambiado mucho porque el teatro también ha cambiado. En aquellos años, el teatro estaba a merced de los partidos políticos nosotros formábamos parte del teatro independiente y este se encontraba fuera de la estructura del teatro que el Estado protegía, por lo tanto el teatro era un teatro más arriesgado fuera de la tutela de los partidos políticos. El teatro cambió entonces mucho con la entrada de la empresa privada donde lo más importante era atraer al público con entradas al precio más bajo posible, se hacían espectáculos con presupuestos muy bajos, había un sistema de cooperativa dentro del grupo. El teatro que entonces se creaba era un teatro contra el público, excesivamente egocéntrico, encerrado en sí mismo.

¿Qué es Focus?

Focus es una s.a.. Es una empresa concertada que recibe subvenciones de la Generalitat de Catalunya, del Ministerio de Cultura y Deportes y del

Ayuntamiento de Barcelona. En sus principios se vivía más de las subvenciones pero éstas están congeladas desde hace ya mucho tiempo y por lo tanto son cada vez más insignificantes. Las subvenciones no tienen hoy en día un valor de peso sobre el producto. En el caso concreto de Focus, las subvenciones son una parte mínima que no se puede tener en cuenta a la hora de elaborar un producto.

Connotaciones negativas de la empresa privada.

Como Focus fue de las primeras empresas privadas creadas recibió muchas críticas. Se nos llamó monopolio, tiburones... se dijo que la empresa privada sólo se preocuparía por conseguir el máximo de dinero. Es el precio que paga una empresa pionera en el sector. Pero desde mi punto de vista creo que la guerra la hemos ganado nosotros y por lo tanto ya no nos pueden decir nada.

Relación artista-empresario

El artista es un personaje complicado, porque debe serlo, ya que su trabajo es inconstante y difícil. Como tal, es incapaz de evaluar un fracaso y siempre busca excusas externas a su trabajo creativo. Focus nunca ha buscado excusas externas a un fracaso, si un espectáculo no funciona es porque algo hemos hecho mal y asumimos nuestras responsabilidades. Por lo tanto nos gusta que cada uno asuma las suyas.

Cambios proporcionados por Focus.

En los años ochenta, se creía que durante Navidades, Semana Santa y verano no se debían programar los teatros ya que nadie iría. Focus pensó que, precisamente, en esos periodos es cuando la gente va al teatro, ya que es cuando tiene más tiempo libre, se ha demostrado que teníamos razón.

¿Qué busca el teatro de Focus?

Antes los teatros no tenían línea ahora empiezan a tenerla. Eran teatros de mercado se ofrecía lo que el público pedía. Ahora Focus empieza a ver una línea de continuidad en la programación. Se busca un respaldo en el título escogido que sea lo suficientemente interesante para atraer al público a la sala y se busca también el respaldo de un reparto conocido. Se busca llegar a un ratio de un cuarenta y nueve a un cincuenta por ciento de ocupación, que es lo mínimo que se le puede pedir a un teatro de Barcelona.

Focus y el autor contemporáneo.

El autor contemporáneo le ha dado la espalda al teatro. Focus está intentando resolver ese problema con la creación de la Fundació Romea, siguiendo un poco el modelo del Royal Court londinense, en el cual se hacen obras de pequeño formato de autores contemporáneos que funcionan muy bien gracias a programaciones cortas con grandes actores que atraen al público.

En cuanto a autores, creo que, en Cataluña, tenemos los únicos autores que existen en España, lo que sucede es que hay muchos tipos de autores. Hay un tipo de autor que escribe sólo para él, que no piensa en el público. Lo que sucede es que en el teatro mediterráneo, al contrario que en el anglosajón, la gente quiere que sobre el escenario pasen muchas cosas. El público no aguanta bien los diálogos largos, prefiere la acción. Algunos de los autores contemporáneos han escogido esa línea de poca acción y creo que no es la adecuada. Además en esa línea equivocada sus textos no hablan de cosas cotidianas, de las preocupaciones del público. Estos autores hablan más de interioridades, de problemas excesivamente íntimos, hacen buenas obras de teatro pero no han sabido

conectar con el público de hoy. Por ejemplo, la obra de Arthur Miller trata de temas muy cotidianos, Miller busca no aburrir al público. Ese debería ser el objetivo del autor contemporáneo. Autores como Jordi Sánchez o Sergi Belbel lo han conseguido.

Madrid-Barcelona

En Cataluña, se está creando un modelo absolutamente innovador. Creo que en Portugal también se está intentando. Se trata de una mezcla entre lo privado y lo público, es un modelo que todavía necesita mejoras pero que es, nosotros creemos, la línea a seguir. En Madrid, todo es mucho más extremo, la empresa privada es totalmente privada. En Barcelona, la empresa pública y la privada deberían sentarse juntas y discutir qué tipo de teatro nos está pidiendo la sociedad en la que vivimos y cuál es el teatro que le queremos ofrecer a nuestro país. Por otro lado, a nivel artístico de dirección, actuación y autores no hay punto de comparación entre Madrid y Barcelona. Yo siempre he dicho que, en Barcelona, es donde se trabaja y, en Madrid, donde se hacen los negocios. Además, Barcelona cuenta con una sociedad civil que se moviliza, esto es un hecho histórico indiscutible, por lo tanto es más exigente con el teatro. En Madrid, se invierten muchos millones en ciertos espectáculos, se hacen menos giras. El teatro de Madrid es un teatro clásico, hecho como siempre, que no ha evolucionado. Nuestra política de producción y creación no ha funcionado en Madrid, lo hemos intentado y no nos ha gustado el resultado.

Focus y la política lingüística de la Generalitat de Cataluña (partiendo del hecho de que la Generalitat da subvenciones a los teatros/empresas que programan espectáculos en catalán).

Nosotros hemos llegado a un punto que en cuanto a la política lingüística hacemos lo que mejor nos parece. La Generalitat subvenciona a las compañías que crean o producen teatro en catalán pero nosotros ya no dependemos de esas subvenciones, por lo tanto hacemos lo que queremos.

El teatro que más triunfa: *La extraña pareja.*

El teatro que más triunfa en estos momentos en Barcelona, y nosotros lo sabemos porque realizamos estadísticas, es la comedia en castellano, no el musical. Nosotros lo intentamos con *La extraña pareja* y, la verdad, es que fue un éxito que no se esperaba, inaudito. Incluso he llegado a pensar que, con *La extraña pareja*, pasaron cosas casi por suerte. Cuando acabó la primera temporada de la obra, nosotros pensábamos retirarla del teatro Borrás pero nos quedamos sin programación y entonces decidimos continuar las representaciones. La obra empezó a coger un ritmo que no nos esperábamos y la asistencia de público cada vez era mayor. Yo sé que hay gente que ha visto más de una vez la obra. Ten en cuenta que estuvo cinco años en cartel que es algo que no había pasado en Barcelona. La verdad es que la obra se retiró de cartel porque los actores dijeron basta, pero podríamos haber estado diez años.

***La jaula de las locas.* La fórmula se repite.**

Sí, pero *La jaula* ya no es lo mismo. Cuando se repite un proceso, la segunda vez ya no es lo mismo. Sería un error pensar que se van a obtener los mismos resultados. De todos modos, en Focus cuando encontramos una fórmula exitosa, la explotamos hasta que ya no funciona. Lo hicimos con el *Memory*, con las *Historias de la Puta Mili*, pero la gente se cansa y, entonces, buscamos otra fórmula.

¿Es un lujo ir al teatro? Es válida la excusa, no voy al teatro porque es caro.

Nosotros tenemos una opinión clarísima sobre el tema. Ir al teatro es muy barato. Creemos que más que el precio, lo importante es la relación calidad precio. Es decir, que lo que te dan sea realmente lo que estás pagando. Lo que es realmente injusto es hay gente que va mucho al teatro y que no tenga la posibilidad de ir muy barato. Por esta razón, es necesario que la entrada sea cara, para socializar. De todos modos, la gente no quiere las ofertas. Nosotros tenemos la experiencia de haber ofrecido entradas a precios muy baratos y la gente no las quiere porque creen que el espectáculo será malo. La gente que va una vez al teatro quiere pagar dinero, sentarse en la fila 7 y ver que el espectáculo sea genial. Si la gente quisiera ir al teatro más barato podrían ir al anfiteatro y sin embargo, lo último que se vende es el anfiteatro. Si el problema fuera el precio, habría más cola en el puesto del cincuenta por ciento de rebaja que ofrece la Caixa de Catalunya, y no la hay. Al teatro le ha pasado un poco como a la ópera, que si vas a la ópera se lo cuentas al vecino y si pagas un precio alto para ver al Cirque du Soleil también, por lo tanto se cree que si vas al teatro es porque puedes pagarlo. Así, en términos generales el teatro no me parece caro, pero claro, se debe tener en cuenta que si un señor cobra 125.000 pesetas al mes, el teatro es caro. Está claro que se debe ayudar a la gente que no puede realmente pagar una entrada y quiere ir al teatro. Focus quiere cuidar al espectador habitual y por esta razón se ha creado el Club del Teatro. De todos modos, en este país hay una cosa que se debe erradicar y es el problema de las invitaciones. Hay mucha costumbre de regalar invitaciones a los amigos, la gente te llama y te dice: "mira soy de la radio tal y quiero tantas invitaciones". Es el problema del

amiguismo y sabemos que lo tenemos que erradicar. Hemos reducido en un cuarenta por ciento las invitaciones, pero las tenemos que eliminar completamente como están eliminadas en todo el mundo.

El Lliure

Esta es una visión muy personal, pero yo creo que el problema es que en el momento en que muere el creador, el proyecto ya no es el mismo. El proyecto de la ampliación del Lliure era de Fabià Puigserver y, en el momento en que él ha desaparecido, el proyecto hecha de menos el alma de su creador. Nosotros, Focus, queremos que el proyecto salga adelante y estamos dispuestos a sentarnos y cooperar. Lo que nos importa, sobre todo, es que un proyecto teatral de esta magnitud se cumpla porque es un paso adelante en la historia del teatro de la ciudad. Para eso la decisión entre todos los sectores debe ser conjunta. Queremos que la marca Lliure vuelva a ser ese sello de calidad que fue. Yo creo que la gente que tomó las riendas del proyecto, después de la muerte de Fabià Puigserver, no ha sabido llevarlo y debería dimitir al completo. Se han equivocado, pero el proyecto no debe morir. **(Comento las manifestaciones en la prensa sobre sus quejas por las excesivas subvenciones que recibe el Lliure)** Focus no se ha manifestado públicamente, se dicen muchas cosas sobre lo que pensamos. Nosotros creemos que es un tema importante y queremos que salga adelante. Nosotros no dependemos de subvenciones, por lo tanto, hablar no representa un problema para Focus.

Como presidentes de la Associació d'Empreses de Teatre a Catalunya (ADETCA) nuestro objetivo es llegar a una solución conjunta, pero este es un objetivo común a toda la Asociación, todos los afiliados se han puesto de acuerdo. Lo que sucede,

es que a nosotros nos interesa el Lliure como está constituido actualmente, este no es el Lliure de Fabià Puigserver. El teatro Lliure podría haber sido uno de los teatros más importantes de España, pero no se ha actuado bien, no se ha aprovechado. Como ejemplo, a Calixto Bieito que es un creador muy capacitado, lo echaron del Lliure, nosotros lo hemos recuperado, a los creadores hay que cuidarlos. Nosotros creemos que es muy importante exportar. Crear la formación necesaria aquí para poder exportar luego los productos, el Lliure no ha hecho nada de esto desde que Fabià murió y, sin embargo, ha creado productos maravillosos. Ha habido muchos errores.

El TNC

El primer gran error de la creación del TNC fue la falta de consenso. No hubo consenso con el sector, se hizo y punto. A nivel de contenido, en este país, últimamente, se acostumbra a crear grandes estructuras sin ningún contenido. Ahí están el Guggenheim (Bilbao), el Palau de l'Aigua (València) y el Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona). Los contenidos son de una pobreza absoluta. Nos hemos acostumbrado a crear grandes palacios sin saber con qué los vamos a llenar. Tampoco se ha tenido en cuenta cuánto costará mantener el edificio sólo se piensa cuánto costará construirlo. Estos son errores imperdonables que cuestan mucho dinero a todo el mundo. El hecho de que la gestión fuera dada a un artista me parece bien y, más cuando ese director artístico es el fundador de la historia. Lo que sucede es que estamos hablando de un señor que no es innovador, es más bien clásico, que iba a hacer aquí las grandes obras de su vida. Yo hubiera hecho un teatro nacional y se lo hubiera dado a las compañías que son las que crean el teatro de un país. Se debería haber organizado un teatro de gran formato

para compañías consagradas, y un teatro de pequeño formato para las nuevas compañías. De este modo, se promocionarían las nuevas compañías y los nuevos autores, se promocionaría la investigación de nuevas formas teatrales, mientras que con las compañías consagradas se intentaría promocionar el teatro español en el resto del mundo. El teatro de las grandes compañías catalanas debería estar en el TNC. Que el señor Flotats haga *La gavina* no es un teatro nacional, es un teatro de repertorio como hay muchos en el mundo. Por otro lado, el edificio es horrible, deberían tirarlo y volverlo a hacer. La sala grande tiene una acústica muy mala. Ya sabes que el TNC cuando estaba Josep Maria Flotats tuvo un déficit de 500 millones de pesetas. Son directores que la política de déficit la dominan muy bien. El país no está preparado para este tipo de sucesos. Además afecta al sector. Si las instituciones tienen que ayudar tanto al TNC ¿qué pasará con las salas alternativas, las compañías y los teatros del resto de Cataluña? Los pobres teatros municipales, que están haciendo un gran esfuerzo, reciben muy poca ayuda económica de la Generalitat. En este caso, estamos hablando de un problema que afecta a toda Cataluña. Sería mejor repartir.

La competencia con el TNC

La competencia siempre es buena. Es buena si se juega con las mismas armas. Imagínate que en el cine se ofreciera la misma película en una sala pública y en una privada y, que a la primera pudieras ir por cien pesetas. No sería justo. Pero la verdad es que no está pasando, se ha llegado a acuerdos. Tanto la Generalitat (TNC), como el Ayuntamiento (Mercat de les Flors) han sido razonables.

Convenio con Filmax

Focus hacía mucho tiempo que quería hacer cine, pero sólo con obras teatrales que pudieran ser pasadas al cine. Conocimos a la gente de Filmax que son una productora como nosotros con objetivos muy parecidos. Estamos preparando el guión de *Paraules encadenades*.

La Fundació Romea

El proyecto de la Fundación es una mezcla entre Nacional y Lliure. No es un teatro de compañías sino el proyecto de un creador: Calixto Bieito. Bieito es el alma absoluta del proyecto, nosotros sólo somos los mecenas del Romea y del señor Bieito. Con la Fundación, se quieren promocionar otros aspectos del teatro como los debates y la creación teatral. En el teatro hay un egocentrismo muy grande y un interés para que continúe así. Parece que se tiene miedo de que el teatro se contamine del "populacho". Nosotros queremos romper esa tradición.

Entrevista 8. Raimon Ávila. Director de l'Escola d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Institut del Teatre, Ciutat del Teatre, Barcelona (12/09/03).

¿En qué puntos se basó tu propuesta para renovar la escuela de arte dramático del Institut?

Las líneas básicas en el momento de la campaña fueron por una escuela abierta, innovadora, participativa y de calidad. Era necesario pedir que la escuela fuera más abierta, y con esto me refiero al ámbito internacional, abierta hacia afuera. La escuela de arte dramático a nivel europeo es una escuela de primera línea, pero en cambio lo ha explotado poco. Ha habido pocos intercambios, tanto de alumnos como de profesores y esto debe potenciarse porque el teatro no se puede quedar con los referentes regionales que son bastante limitados. Con innovadora me refería a una serie de técnicas de formación que debían reforzarse y que se debe estar al día en cuanto a nuevas técnicas. En cuanto a la participación, me refiero a que esto debe ser un proyecto de grupo, es decir, que el profesorado no puede caer en dinámicas universitarias en el peor sentido de la palabra: un edificio muy grande donde hay muchas clases y en cual los profesores prácticamente no se reúnen. Necesitamos una escuela participativa en la que se debata constantemente la pedagogía que se está dando, un seguimiento en equipo de los cursos que se enseñan. El último factor de los cuatro, el referido a la calidad, pese a que ya es una escuela de calidad se debe continuar velando por ser una escuela de calidad de donde los alumnos salgan bien preparados. Hay que tener claro que los estudios superiores de arte dramático son de élite, todo el

mundo puede acceder pero una escuela de estas características debe asegurar que los profesionales que formamos se incorporarán en el mercado, por lo tanto no es un fenómeno de masas. Es para pocas. Es necesario hacer una selección.

¿Con estos cuatro puntos de los que has hablado das a entender que la escuela no reunía antes estas características? Que se había quedado quizás un poco anticuado en técnicas pedagógicas o que no era tan abierto como de ella se esperaba.

Sí, claro. Yo creo que la escuela no era muy participativa. Llevábamos años que había un cierto enfrentamiento y no habíamos sido capaces de crear un sistema democrático y participativo. Todo el mundo debe estar de acuerdo, no puede ser un sistema que venga impuesto y que genere sospechas y tensiones. En el tema de la innovación no es que no existiera pero se podía hacer más. En estos momentos lo estamos potenciando mucho más.

¿Qué características tiene el actor/director que se forma en el Institut? ¿Está creado para el mercado teatral de la ciudad de Barcelona?

No. La formación que damos es completa. Eso no quiere decir que determine un tipo de actor en cuanto a técnica. Esta no es una escuela típica de los países del Este, a nivel técnico hay una cierta variedad de planteamientos desde la Commedia dell'Arte. Estos elementos los alumnos las pueden ir buscando. Es una escuela ecléctica que da una formación muy diversa y que permite que se potencien los intereses de cada alumno.

¿Qué ofrece el Institut que no ofrecen las escuelas privadas?

Pues eso, los 360 créditos. Hay un reconocimiento, una titulación que da la posibilidad de hacer estudios de doctorado. La titulación tiene un reconocimiento.

¿Qué relación tenéis con las instituciones siendo parte de la Diputació de Barcelona?

Somos un organismo autónomo de la Diputació de Barcelona. La Diputació lleva a cabo una financiación superior al noventa por ciento. Es una institución grande. La Diputació financia y, evidentemente supervisa. No hay una inspección constante, hay autonomía, hay una presupuesto anual que debe seguir unas ciertas directrices. Después la Generalitat es la que nos da la normativa en cuanto a centro educativo. Nuestra situación en un futuro podría cambiar, quizás en el futuro el Institut pertenezca a la Generalitat. En el pasado hubo algunos intentos de traspaso, pero en un principio nosotros deberíamos ser una competencia del Departament de Ensenyament. Históricamente ha ido variando. Por otra parte el Ministerio de Educación es el que nos da el marco legal en cuanto a centro educativo. Hoy por hoy el Instituto es un centro de la Diputació pese a que la Generalitat puede hacer donaciones puntuales en ciertos convenios... su aportación económica es mínima.

¿Cuál es la política lingüística del Institut?

En el Institut del Teatre la lengua institucional es el catalán. Esto que quiere decir: quiere decir que las clases son en catalán, los estudios son en catalán, en las pruebas de acceso hay una prueba de dicción en catalán. Podría ser diferente pero en estos momentos es así. Es cierto que históricamente ha habido la necesidad de proteger y potenciar el catalán por haber sido una lengua castigada históricamente y que necesitaba un proceso de normalización. Yo creo que el papel que juega el Institut en la potenciación de la cultura catalana y específicamente del teatro es muy importante y la prueba es que el teatro que se

hace en Barcelona es mayoritariamente en catalán, cosa que no sucede en el cine, lo cual nos tenemos que plantear.

¿La cuestión de la lengua no limita las posibilidades del Institut?

No debería ser así. No debería ser una limitación. Yo pienso, personalmente, que estaría bien abrir plazas de actor de formación de actores que tengan acceso no sabiendo la lengua catalana. La formación de actor de texto es muy difícil hacerla sin conocer la lengua catalana. En dirección o escenografía no hay ningún problema, pero en cuanto a interpretación dramática de texto es un tema que estamos discutiendo. Lo importante es que la lengua no sea nunca una limitación.

¿Hay algún tipo de colaboración con el resto de las escuelas dramáticas del resto de España?

Sí, hay mucha colaboración con Madrid, con la RESAD, el director y yo somos muy amigos y siempre nos estamos consultando cosas. También con el resto de las escuelas oficiales y también con Iberoamérica.

¿Qué pasa a nivel de alumnado?

No existe relación. Tenemos el programa de Erasmus mediante el cual nuestros alumnos van a estudiar en el extranjero. Con España lo que hay es la posibilidad de un traspaso de expedientes, pero intercambios no, ya que no tendría ningún sentido. Con Iberoamérica tenemos algunos convenios que permiten el intercambio pero vamos con mucho cuidado porque, debes tener en cuenta que los alumnos aquí han pasado unas pruebas de acceso, y por lo tanto estar en contacto con un elemento externo que no tenga las mismas condiciones puede ser un problema. Se hacen pocos intercambios.

¿Cómo ha cambiado el Institut desde que forma parte de la Ciutat del Teatre?

El proyecto de la Ciutat del Teatre está a medio desarrollar, cuando se haga el edificio Ágora entonces todavía tendremos más ambiente de ciudad. De momento lo que hay, es lo que ya había antes con el Lliure y el Mercat: muy buena relación. Nos cedemos espacios, material... con el Mercat hay mucha relación ya que el Teatre Ovidi Montllor lo compartimos. Con Álex Rigola, que es un ex alumno de aquí, tenemos proyectos juntos. La Ciutat del Teatre ya es una realidad pero será más potente cuando se desarrollen todos los proyectos. Uno de los puntos más importantes es el que afecta a los postgrados, aquellos alumnos que tienen un pie en la escuela y otro en los escenarios.

¿Qué piensas de la política teatral que se está haciendo y que se ha hecho últimamente en Barcelona?

Estamos en un periodo en el que se han consolidado grandes obras, grandes proyectos, esto ha hecho que las salas alternativas se hayan sentido marginadas o que haya habido mucha desproporción. Se ha apostado por grandes obras, tanto en el Nacional como el Lliure, y esto está bien, es necesario que se abran teatros. Hay la sensación de que hay menos compañías o directores nuevos, que se han potenciado las grandes producciones que lo acaparan todo, y nombre consagrados, pero eso es porque los grandes teatros han cogido mucho protagonismo, no es una imagen real. Es verdad también que los programadores del Nacional y del Lliure buscan formas de integración de nuevos creadores. No tengo mucho que decir a este respecto. Quizás en algunos casos parecería que las líneas de ambos teatros (Lliure y Nacional) se parecen mucho, que hay poca

variación. El Mercat tiene una línea diferente, de conexión con un público joven, de programación más internacional, pero me da la sensación que no está funcionando muy bien. En cambio tengo la sensación que hay una política interesante en cuanto a teatro y danza en sitios como el CCCB. Luego hay la cuestión de las salas alternativas y las salas privadas.

¿Crees que la política teatral de la ciudad ha estado marcada por el dirigismo? Estoy pensando en el caso de Lluís Pasqual o de Josep Maria Flotats.

Eso fueron apuestas por nombres de prestigio que por las razones que fueran no han cuajado, en cambio ahora se ha apostado por equipos de gente joven, yo creo que fue apropiado. Luego hay la cuestión de las salas comerciales que son las que están atrayendo mucho público.

Lo más importante para el teatro de la ciudad es que haya diálogo entre las salas, la gente que enseña teatro, las instituciones... ¿Crees que ese diálogo existe?

Sí, claro. Lo más importante es conocerse y nosotros nos conocemos todos. Lo que pasa es que el momento en sí no es de creación de una generación nueva. Hace tres o cuatro años hubo un movimiento generacional que venía marcado por la línea Rodrigo García, línea en la que se encuentra también Roger Bernat. Pero esta línea se ha perdido, en estos momentos no se sabe muy bien hacia donde se va. Ahora hay una preocupación por una técnica más profunda, un nivel de técnica actoral muy preocupada por la técnica. Es un teatro serio.

¿Qué evolución ha hecho el autor contemporáneo?

Nosotros promocionamos al teatro de autor contemporáneo. Nosotros los representamos y, a veces, encuentran una segunda oportunidad con lo del T6. Creo que están cogiendo una línea muy poética. El lugar para introducir estos textos más difíciles, de más calidad, son la Beckett, el Tantarantana y, los más alternativos, pasan por el Conservas. Yo creo que el terreno audiovisual nos queda muy lejos, creo que debemos ocupar más ese terreno, los autores podrían trabajar de guionistas...

¿Las telenovelas de TV3 han ayudado o han sido una influencia negativa?

No, no todo lo que genere interés es positivo. Luego la gente se da cuenta de lo que es de verdad estudiar teatro. A veces estas series crean una especie de fascinación por estudiar teatro, crean un star-system que no es el mejor modo de llegar al teatro. No nos ha perjudicado, pero no estoy seguro de que tenga mucho que ver, sobre todo a nivel de formación con referentes como Operación Triunfo o Academia de la Fama. Los valores de la fama y de sacrificar a un alumno cada semana no tienen nada que ver.

Entrevista 9. Mingo Ràfols. Actor de la Companyia Romea. Newcastle Playhouse, Newcastle upon Tyne (05/05/04).

¿Qué aspectos de la política teatral te preocupan más?

La preocupación, que además yo la puedo entender desde un punto de vista vivencial, es que con la política cultural se mezcle la política del idioma. Yo entiendo que esta política ha sido, durante muchos años segadora de proyectos que no son en catalán. En el año en que estamos es un poco absurdo tener, por un lado, una política tan radical de ayudas a proyectos en catalán y no en otros idiomas y, por otra, cediendo a las demandas de los americanos en cuanto a cuota de películas dobladas, etc.

Pero las instituciones no llegan a controlar los teatros, a parte del Nacional donde sí supongo que tienen una injerencia por ser el teatro más subvencionado que existe dentro de Cataluña. El resto de teatros tienen su programación hecha. Seria nefasto que también pudieran injerir en el resto de las salas. El caso del Flotats en el Nacional fue un toque de atención.

Uno de los problemas de la política cultural en Cataluña es que durante muchos años el gobierno de la Generalitat no era del mismo partido que algunos ayuntamientos y entonces no sumaban esfuerzos. Por lo tanto, no entiendo como puede haber divergencias a la hora de sacar adelante un proyecto básico de promoción de la cultura. Esto ha pasado mucho y ha empobrecido aun más la forma de vida de la cultura en nuestro país.

Tú has trabajado en el TNC ¿Cómo te has sentido como actor?

No, no, en el Nacional te tratan bien. Todos los trabajos están muy regulados, como debe ser. Está todo muy cuidado para que el personal artístico tenga los mínimos necesarios para trabajar con comodidad. El único problema que ha tenido el Nacional es que no se han definido demasiado los criterios. Quizás en estos últimos años se ha empezado a aclarar, con la creación definitiva de tres espacios. Se han dado cuenta de que no podía programar sin contar con los nuevos autores y no han ido a la baja en cuanto a la contratación laboral de los actores, parecía que las empresas privadas querían desmontar los derechos que los actores habíamos conseguido en cuanto a trabajadores. El Nacional ha ayudado a que esos derechos se mantuvieran. Luego en cuanto al Nacional puedes discrepar si tiene que defender la dramaturgia propia, etc.

Como profesional ¿Cómo te afectan los temas de política teatral?

Yo pienso que, haciendo un símil, cuantas más fábricas haya más lugares de trabajo habrá. Yo, que estaba trabajando con Flotats en aquella época, aplaudí la idea del Nacional a todas. Luego me sorprendió el resultado, como creo que le sorprendió a él también. Quizás las características físicas del espacio, que parece más una sala de congresos que un teatro, no le preocuparan demasiado. Pero no entiendo como se le escaparon cosas como las características básicas de la Sala Gran (una acústica mala, las filas no tienen suficiente espacio entre ellas...). Ya sé que él no tenía que controlarlo todo, pero al menos le podía haber dado el trabajo a un señor que supiera lo que hacía. El resultado tampoco es del gusto del Flotats, pero es lo que tenemos. El problema es que si te compras un "cochazo" tienes que pensar si luego vas a tener dinero para mantenerlo, y a nivel de política cultural, parece mentira que un país que quiere tener un "deportivo" de primera marca y de

lujo no tenga el dinero suficiente para mantenerlo a pleno rendimiento y con las condiciones económicas óptimas.

¿Cómo te sientes trabajando para Focus?

Bueno, su labor se continúa criticando. En estos años, han hecho un esfuerzo para ganar prestigio y creo que lo están consiguiendo, además han tenido la suerte de que un profesional como Calixto Bieito, que es además un creador innovador dentro del panorama teatral del Estado español y reconocido en el extranjero, les ha ayudado a crear una misión absolutamente abierta de lo que es una empresa privada, no ha ido a buscar el éxito en sí sino que se ha arriesgado en una programación que ya quisieran tener otros teatros. Cuando se presentó la temporada del Romea de este año, yo pensé que tenían espectáculos para llenar cuatro temporadas. Lo importante de esta jugada de prestigio es que cree público, que es una de las cosas que al nivel de política cultural está muy descuidada. El Lliure en pocos años creó un público fiel, llenó casi todas las temporadas, y esto no se ha cuidado desde las políticas del partido que sea. No entiendo que todavía no se haya defendido que el IVA influye negativamente en los porcentajes de explotación de un espectáculo. No entiendo que las instituciones no se den cuenta que no se puede pagar un IVA tan alto por un producto que es cultura y que, en principio, tiene que llegar a todo el mundo. Es una cuestión primordial. No entiendo cómo pueden dar dinero a gente que está haciendo malas programaciones. Las instituciones no tienen que injerir, pero deberían exigir coherencia a los profesionales. No entiendo por qué las instituciones no se preocupan de que las salas alternativas no tengan que pagar para promocionarse, cuando el Nacional se promociona con dinero público.

¿Qué piensas de la ampliación del Lliure y del proyecto Ciutat del Teatre?

Era un salto óptimo para el país que el Lliure creciera y tuviera un nuevo espacio. Además el proyecto de la Ciutat del Teatre es muy interesante, se intenta crear una base fuerte, que tiene como objetivo crear un teatro de calidad y una formación de calidad para mantener el futuro de la cultura.

¿Cómo has visto evolucionar el teatro en Barcelona?

Bueno, hubo una época que casi nos cargamos al teatro privado porque la gente no iba a ver sus espectáculos. Nos cargamos el teatro de compañías. La gente se iba a Madrid y al extranjero. Esta tradición de compañías, que tanto había hecho en la posguerra, fue truncada, nos la cargamos. Luego con el teatro independiente se desarrollaron grupos como Els Joglars o Comediants, y ahora ya actualmente La Fura dels Baus. El buen nivel del teatro catalán actual es gracias al trabajo de muchos profesionales ahora ya desaparecidos y de algunos como Carme Sansa y Miquel Cors, entre otros, que todavía continúan.

¿Cómo se ve el teatro catalán desde fuera?

Bueno, se habla del buen nivel del teatro, tanto catalán como español. En Francia la única cosa que te puedo decir es que siempre hemos sido muy bien acogidos. Pero hay una cosa que no tuvo continuidad y es un programa de giras consistente. Recuerdo que el CDGC organizó una gira con el espectáculo *El tango de Don Joan* que tuvo mucho éxito, pero este tipo de proyectos ya no se han hecho más, quedaron abortados. Desde las instituciones se programan muy pocas giras internacionales para que el teatro catalán se muestre en el extranjero, sólo lo hacen las compañías que ya están muy situadas como Els Joglars o en su momento la Cia. de Núria Espert. Es una lastima, parece ser que estas propuestas

se llevan a cabo ahora desde la empresa privada como es el caso del Romea. Pero esto no se ha hecho para ganar medallas, sino para intentar establecer una normalidad que tendría que existir. Este es un camino que intenta seguir Focus, mostrar el teatro catalán en el extranjero.

Apéndice II: tablas y gráficas

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN TABLAS y GRÁFICAS (Apéndice II)

AC	Autor Catalán.
ACs	Autor Castellano.
ACC	Autor Catalán Contemporáneo.
AE	Autor Extranjero.
AG	Adrià Gual.
ALCsC	Autor en Lengua Castellana Contemporáneo.
ACLCs	Autor Catalán Lengua Castellana.
AdB	Ajuntament de Barcelona.
AEC	Autor Extranjero Contemporáneo.
AECB	Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona.
ACCc	Autor Catalán Clásico.
ALCsCc	Autor Lengua Castellana Clásico.
C	Centre.
CAP	Capacidad.
CC	Centre cívic.
CEP	Circuit d'Espectàcles Professionals.
COP	Coproducciones.
CTI	Cicle de Teatre Internacional.
D	Danza.
DdB	Diputació de Barcelona.
DEP	Dependencia insitucional.
EdL	Empresa de local.
ESP	Espectadores.
ESPECT	Espectáculos.
F	Fundació.
FUNC	Funciones.
GdC	Generalitat de Catalunya.
LC	La Cuina.
M	Mimo.
MC	Montaje en Catalán.
MCs	Montaje en Castellano.
MdF	Mercat de les Flors.
MLE	Montaje en lengua extranjera.
MOL	Montaje en Otras Lenguas (incluye teatro gestual).
MXR	Memoria Xavier Regàs.
NA	No aplicable.
Nº	Número.
NS/NC	No sabe, no contesta.
OCU	Ocupación.
P	Poliorama.
PP	Producciones propias.
PRESU	Presupuesto.
PROD	Producciones.
R	Romea.
REC	Recaudación.

REP	Representaciones.
REPOS	Reposiciones.
S	Sala.
S.A.	Sociedad anónima.
S.L.	Sociedad limitada.
T	Teatro.
V	Villarroel.
X	Por.
&	Junto con.
%	Porcentaje.

Apéndice II: tablas y gráficas

TABLA 1.
Presupuestos generales de la Generalitat de Catalunya***

	1981	1982	1983	1984	1985
Presupuesto general**	111.250.000	92.230.661	4.664.062.128	4.112.133.997	5.462.355.342
Teatro i danza*			169.229.160	150.064.559	269.039.877
Porcentaje			3,6%	3,6%	5%
Política lingüística			376.493.753	377.197.429	486.607.581
Porcentaje			8%	9,2%	9%
CDGC y Poliorama	142.629.702	144.164.809	200.240.812	294.125.041	282.576.600
Porcentaje			4,3%	7,1%	5,2%

	1986	1987	1988	1989	1990
Presupuesto general**	5.523.793.441	7.840.833.271	8.622.104.071	12.022.449.085	16.621.033.677
Teatro i danza*	247.042.354	521.720.946	623.812.810	805.527.050	889.174.895
Porcentaje	4,5%	6,6%	7,2%	7%	5,3%
Política lingüística	605.553.178	764.630.622	833.688.757	808.232.364	1.279.955.031
Porcentaje	11%	9,7%	9,7%	7%	7,7%
CDGC y Poliorama	408.466.495	448.681.965	482.236.600	533.525.576	663.375.565
Porcentaje	7,4%	5,7%	5,6%	4,4%	4%
TNC					112.181.089
Porcentaje					0,7%

	1991	1992	1993	1994	1995
Presupuesto general	19.004.319.491	21.289.412.939	22.419.543.926	23.062.918.077	Na
Teatro o (teatro i danza)	917.094.269	1.588.699.313	2.086.437.625	3.696.818.120	2.590.288.000
Porcentaje	4,8%	7,5%	9,3%	16%	
Política lingüística	1.207.813.876	1.339.081.516	1.414.496.875	3.024.780.719	1.800.982.000
Porcentaje	6,3%	6,3%	6,8%	13%	
CDGC y Poliorama	758.819.204	862.593.707	953.462.124	935.704.875	
Porcentaje	3,9%	4%	4,2%	4%	
TNC	125.777.985	563.409.808	1.147.695.768	1.442.739.901	941.522.279
Porcentaje	0,7%	2,6%	5,1%	6,2%	4%
	1996	**1997**	**1998**	**1999**	**2000**
Presupuesto general	31.190.603.930	29.348.978.405	31.448.394.217	33.377.113.357	31.236.175.483
Teatro o (teatro i danza)	3.668.712.765	2.303.739.953	4.589.967.663	3.772.557.891	4.205.774.297
Porcentaje	11,8%	7,8%	14,6%	11,3%	13,5%
Política lingüística	2.089.290.339	2.275.578.884	2.480.974.707	2.642.865.323	2.811.444.536
Porcentaje	6,7%	7,7%	7,9%	7,9%	9%
CDGC y Poliorama					
Porcentaje					
TNC	1.867.409.280	300.000.000	1.002.299.917	1.509.500.000	1.402.320.000
Porcentaje	6,1%	1%	3,2%	4,5%	4,5%

*Hasta 1988, sólo teatro.
**Todo incluído.
***Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 2.
Compañías subvencionadas por la Generalitat de Catalunya*
Departament de Cultura **

1981			1982			1983		
Compañías (26)	*Importe (ptas)*	%	*Compañías (9)*	*Importe (ptas)*	%	*Compañías (9)*	*Importe (ptas)*	%
T. Popular de Barcelona	500,000		Dagoll Dagom	2,000,000	7%	T. La Claca	3,000,000	
Art Quic Quitèric Can Boter	500,000		Teatre La Claca	3,000,000	11%	Els Comediants	6,000,000	20%
Cia. Pere Planella	1,500,000		Els Comediants	6,000,000	22%	Dagoll Dagom	6,000,000	20%
Cia. Enric Majó	3,000,000	11%	Cia. Enric Majó	1,000,000		La Gàbia	3,000,000	
T. del Temps	250,000		Els Joglars	10,000,000	37%	Els Joglars	10,000,000	33%
Grup Teatre Mayer	250,000		La Sínia Teatre	1,000,000		La Sínia Teatre	1,000,000	
T. Estable de Barcelona	250,000		T. Metropolità	500,000		Talleret de Salt	500,000	
J. A.Gutiérrez Fernández	500,000		La Gàbia	3,000,000	11%	T. Rebombori	500,000	
Grup l'Altern	250,000		T. Rebombori	625,000		TEI de Sant Marçal	500,000	
Talleret de Salt	500,000							
Mercè Bruquetes	250,000							
Cia. De Teatre el Crit	250,000							
El Teatrí	1,500,000							
Grup de T. l'Orfeó de Sants	125,000							
Roba Estesa	500,000							
Albert Vidal	250,000							
Cia. Adrià Gual	1,500,000							
La Sínia Teatre	250,000							
T. del Rebombori	125,000							
T. Lliure	5,500,000	20%						
Els Joglars	4,000,000	15%						
All Víctor	250,000							
Tossal teatre	250,000							
G.A.T.	1,000,000							
T. del Confetti	100,000							
Els Comediants	4,000,000	15%						
TOTAL	**27,350,000**			**27,125,000**			**30,500,000**	

1984-85

Compañías (20)	*Importe (ptas)* 1984	1985	%1984	%1985
Comediants	5,250,000	6,400,000	26%	12%
Cia.Pep Bou		870,000		
La Cubana	500,000	1,350,000		3%
Dagoll Dagom		6,400,000		12%
La Fanfarra		1,000,000		
La Fura dels Baus		850,000		
La Gàbia	1,500,000	3,525,000		
El Globus		3,000,000		
G.A.T.		3,000,000		
G.I.T. Faràndula		400,000		
Els Joglars	8,750,000	10,650,000	43%	21%
Els Rocamora		495,000		
La Sínia	1,000,000	1,070,000		
Talleret de Salt		2,000,000		
T. Curial		1,750,000		
T.de la Claca	2,250,000	3,735,000	11%	
Teatreneu		400,000		
T.E.I. De Sant Marçal		940,000		
Vittore e Gina		495,000		
Vol Ras		750,000		
Zitzània	1,000,000	2,600,000		
TOTAL	**20,250,000**	**51,680,000**		

1986

Compañías (18)	*Importe (ptas)*	%
Comediants	7,000,000	11%
Cia. Albert Vidal	3,000,000	
Cia. Pep Bou	1,000,000	
Cia. Vittore i Gina	1,000,000	
La Cubana	3,000,000	5%
Dagoll Dagom	9,800,000	16%
La Fura dels Baus	2,900,000	5%
La Gàbia	3,525,000	6%
G.A.T.	3,100,000	
Grup Inteatre	500,000	
Els Joglars	11,000,000	18%
Els Rocamora	500,000	
La Sínia	1,100,000	
Talleret de Salt	2,000,000	
T. Curial	2,000,000	
T.E.I. De Sant Marçal	2,000,000	
T. de la Claca	4,000,000	
Vol Ras	1,000,000	
Zitzània	4,000,000	
	62,425,000	

1987			1988			1989		
Compañías (19)	*Importe (ptas)*	*%*	*Compañías (23)*	*Importe (ptas)*	*%*	*Compañías (31)**	*Importe (ptas)*	*%*
C.E.I.	2,000,000		Albert Vidal	3,000,000		Aquilinos	1,000,000	
Comediants	9,000,000	14%	Artrsitras	500,000		Artrsitras	500,000	
Dagoll Dagom	9,150,000	14%	Comediants	9,000,000	12%	Jordi Bertrán	1,000,000	
La Fura dels Baus	4,000,000	6%	Dagoll Dagom	8,000,000	11%	Comediants	14,000,000	9%
La Gàbia	3,525,000		La Fura dels Baus	6,000,000	8%	La Cubana	4,000,000	
G.A.T.	3,100,000		La Gàbia	4,000,000		Dagoll Dagom	60,000,000	38%
Inteatrex	600,000		G.A.T.	3,500,000		L'Estaquirot	750,000	
Els Joglars	12,000,000	18%	Inteatrex	500,000		La Fura dels Baus	14,000,000	9%
Els Rocamora	1,000,000		Els Joglars	10,900,000	15%	La Gàbia	4,000,000	
La Sínia	1,100,000		Jordi Bertrán	580,000		G.A.T.	4,500,000	
Talleret de Salt	2,000,000		Pep Bou	850,000		Els Joglars	12,000,000	8%
T. Curial	2,000,000		Els Rocamora	2,000,000		Marduix Titelles	1,750,000	
T. de la Bohèmia	1,000,000		La Sínia	1,100,000		Nessun Dorma	1,000,000	
T. de la Claca	4,000,000		Talleret de Salt	2,000,000		Cia. Pep Bou	2,000,000	
T.E.I. De Sant Marçal	2,000,000		T. Curial	2,000,000		Petit Circ de Carrer	500,000	
Teatreneu	1,000,000		T. de la Bohèmia	1,000,000		Els Rocamora	3,000,000	
T. Fronterizo	1,000,000		T. de la Claca	3,500,000		Sèmola T.	1,000,000	
Vittore i Gina	1,000,000		T. de l'Ocàs	3,000,000		La Sínia	1,100,000	
Zitzània	4,000,000		TEI de Sant Marçal	2,000,000		Talleret de Salt	3,000,000	
El Tricicle	1,700,000		T. Fronterizo	1,997,179		T. Curial	3,000,000	
			Tripijoc	500,000		T.de la Bohèmia	1,750,000	
			Zitzània	5,000,000		T. Gent	500,000	
			Zotal	3,000,000		T. de l'Ocàs	3,000,000	
						T. Fornterizo	2,500,000	
						TEI de Sant Marçal	2,000,000	
						Trastobilis	500,000	
						Tripijoc	1,000,000	
						U de Cuc	3,000,000	
						Vol-Ras	2,850,000	
						Zitzània	5,000,000	
						Zotal	4,000,000	
TOTAL	**65,175,000**			**73,927,179**			**158,200,000**	

*incluye Infantiles

1990			1991			1992		
Compañías (34)	***Importe (ptas)***	**%**	***Compañías (18)***	***Importe (ptas)***	**%**	***Compañías (15)***	***Importe (ptas)***	**%**
Els Aquilinos	2,000,000		Els Aquilinos	2,000,000		Els Aquilinos	2,500,000	
Artristas	750,000		Comediants	17,000,000	14%	Comediants	18,000,000	14%
Boni i Caroli	1,000,000		La Cubana	6,000,000		La Cubana	7,000,000	
La Casona	700,000		Dagoll Dagom	32,517,000	27%	Dagoll Dagom	38,483,000	29%
Comediants	31,000,000	21%	L'Estaquirot	1,000,000		L'Estaquirot	1,500,000	
Cia. La Genial	500,000		La Fura dels Baus	17,000,000	14%	La Fura dels Baus	18,000,000	14%
Cia. Paco Morán	1,000,000		La Gàbia	4,000,000		La Gàbia	4,000,000	
La Cubana	5,000,000		Els Joglars	13,000,000	11%	Els Joglars	13,000,000	10%
Dagoll Dagom	26,000,000	17%	Jordi Bertrán	1,000,000		Marduix Titelles	2,500,000	
La Fura dels Baus	16,000,000	11%	Marduix Titelles	2,000,000		Pep Bou	3,000,000	
La Gàbia	4,000,000		Pep Bou	3,000,000		El Talleret de Salt	6,000,000	
La Grapa Teatre	1,000,000		Els Rocamora	2,500,000		T.Fronterizo	4,500,000	
G.A.T.	5,000,000		Talleret de Salt	5,000,000		Tripijoc	2,000,000	
Els Joglars	12,000,000	8%	T. Fronterizo	4,000,000		Vol Ras	6,000,000	5%
Jordi Bertrán	1,000,000		Trastòbilis	750,000		Zotal T.	5,000,000	
Marduix T.	2,000,000		tripijoc	1,500,000				
Nessun Dorma	1,000,000		Vol Ras	5,000,000	4%			
Pep Bou	3,000,000		Zotal	5,000,000	4%			
Petit Circ de Carrer	750,000							
Els Rocamora	3,500,000							
Sèmola T.	1,500,000							
La Sínia T.	1,000,000							
El Talleret de Salt	5,000,000							
T. Curial	3,000,000							
T. de la Bohèmia	2,000,000							
TEI de Sant Marçal	2,000,000							
T. Fronterizo	3,500,000							
Tortell Poltrona	2,000,000							
Trastòbilis	750,000							
Tripijoc	1,500,000							
Vol Ras	4,000,000							
Zitzània	2,000,000							
Zotal	5,000,000							
TOTAL	**150,450,000**			**122,267,000**			**131,483,000**	

1993			1994			1995		
Compañías (15)	***Importe (ptas)***	**%**	***Compañías (15)***	***Importe (ptas)***	**%**	***Compañías (12)***	***Importe (ptas)***	**%**
Els Aquilinos	2,000,000		Els Aquilinos	2,500,000		Els Aquilinos	2,500,000	
Comediants	27,000,000	20%	Comediants	44,167,714	31%	Comediants	31,887,415	34%
La Cubana	10,000,000	7%	La Cubana	10,000,000	7%	Dagoll Dagom	25,000,000	27%
Dagoll Dagom	35,000,000	26%	Dagoll Dagom	25,000,000	17%	L'Estaquirot	2,500,000	
L'Estaquirot	1,500,000		L'Estaquirot	1,500,000		La Fura dels Baus	13,000,000	14%
La Fura dels Baus	13,000,000	10%	La Fura dels Baus	15,000,000	10%	Marduix Titelles	2,000,000	
La Gàbia Teatre	4,000,000		La Gàbia Teatre	4,500,000		El Talleret de Salt	5,800,000	
Els Joglars	13,000,000	10%	Els Joglars	13,000,000	9%	T. Fronterizo	7,000,000	7%
Marduix Titelles	2,500,000		Marduix Titelles	3,000,000		Sèmola T.	800,000	
Pep Bou	1,000,000		Pep Bou	1,000,000		Vol Ras T.	3,500,000	4%
El Talleret de Salt	6,000,000		El Talleret de Salt	7,000,000		Tortell Poltrona	1,000,000 no ejecutado	
T. Fronterizo	6,500,000		T. Fronterizo	6,500,000		Pep Bou s.l.	2,500,000 no ejecutado	
Tripijoc Teatre	1,500,000		Vol Ras	8,000,000	6%			
Vol Ras	7,000,000	5%	Zotal	2,000,000				
Zotal	4,000,000							
TOTAL	**134,000,000**			**143,167,714**			**93,987,415**	

*Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).
** A partir del año 1996 las compañías no son especificadas.

TABLA 3.
Empresas de local subvencionadas por la Generalitat de Catalunya*

1981		1982		1983		1984-1985		
Empresas de local (EdL)(4)	***Importe***	***EdL (4)***	***Importe***	***EdL (3)***	***Importe***	***EdL (4)***	***Importe*** **1984**	**1985**
T. Regina	1.500.000	T. Regina	1.500.000	Cúpula Venus	1.620.000	C.C. de la Caixa de Terrassa	2.900.000	
Cúpula Venus	500.000	Cúpula Venus	4.000.000	S. Coop. Villarroel	6.480.000	Centre d'Espectacles	1.500.000	1.350.000
T. Lliure	2.000.000	T. Lliure	10.000.000	T. Regina	4.320.000	T. del C. Catòlic de l'Hospitalet	2.500.000	
S. Villarroel	3.000.000	S. Villarroel	6.000.000			T. Lliure	20.500.000	22.350.000
TOTAL	7.000.000		21.500.000		12.420.000		27.400.000	23.700.000

1986		1987		1988		1989	
EdL (5)	***Importe***	***EdL (6)***	***Importe***	***EdL (7)***	***Importe***	***EdL (6)***	***Importe***
Centre d'Espectacles	1.500.000	Centre d'Espectacles	1.500.000	Jove T. Regina	4.000.000	Jove T. Regina	8.000.000
S. Villarroel	7.100.000	S. Villarroel	7.300.000	T. Condal	20.000.000	T. Condal	32.000.000
T. Condal	6.600.000	T. Condal	17.000.000	T. Goya	500.000	T. Sol de Sabadell	1.800.000
T. Malic	1.100.000	T. Malic	1.100.000	T. Malic	1.100.000	T. Malic	1.250.000
T.Regina	8.600.000	T.Regina	5.100.000	T. Victòria	13.000.000	T. Victòria	9.000.000

		T. Victòria	10.300.000	Teatreneu	5.000.000	Teatreneu	15.000.000
		T. Lliure	40.000.000	Villarroel T.	10.000.000	Villarroel T.	10.000.000
				T. Lliure	42.000.000	T. Lliure	80.000.000
TOTAL	24.900.000		82.300.000		95.600.000		157.050.000

1990		1991		1992		1993	
EdL (7)	***Importe***	***EdL (7)***	***Importe***	***EdL (7)***	***Importe***	***EdL (7)***	***Importe***
T. Condal	35.000.000	T. Condal	20.000.000	T. Condal	7.000.000	Jove T. Regina	24.800.000
T. Goya	2.000.000	T. Goya	4.000.000	T. Goya	3.000.000	S.A.T.	5.000.000
T. Malic	1.500.000	T. Malic	1.750.000	T. Malic	2.500.000	T. Tantarantana	1.000.000
T. Regina	14.000.000	T. Regina	14.000.000	T. Regina	14.000.000	T. Condal	5.000.000
T. Victòria	12.000.000	T. Victòria	4.000.000	T. Victòria	9.000.000	T. Malic	3.000.000
Teixidors a Mà-	18.000.000	Teixidors a Mà-	16.500.000	Teixidors a Mà-	18.000.000	Teixidors a mà-	8.000.000
Teatreneu		Teatreneu		Teatreneu		Teatreneu	
S. Villarroel	10.000.000	S. Villarroel	10.000.000	Villarroel T.	10.000.000	Villarroel T.	12.000.000
T. Lliure	90.000.000	T. Lliure	94.000.000	T. Lliure	102.000.000	T. Lliure	102.000.000
TOTAL	182.500.000		164.250.000		165.500.000		160.800.000

1994		1995		1996		1997	
EdL (8)	***Importe***	***EdL (9)***	***Importe***	***EdL (8)****	***Importe***	***EdL (11) ****	***Importe***
Jove T. Regina	14.000.000	Artenbrut	1.200.000	Otras	49.365.000	Otras	18.385.000
S.A.T.	6.000.000	Jove T. Regina	12.492.000	T.Lliure	100.000.000	T. Lliure	100.000.000
T. Tantarantana	1.000.000	S.A.T.	6.000.000			préstamo	200.000.000
T. Condal	5.000.000	T. Tantarantana	1.500.000				

T. Malic	3.000.000	T. Condal	5.000.000			
Teatreneu	5.600.000	T. Malic	3.500.000			
Villarroel T.	12.000.000	Teatreneu	10.400.000			
P. gestionado por el DdC	11.050.000	Villarroel T.	3.600.000			
T. Lliure	102.000.000	T. Lliure	81.600.000			
TOTAL	159.650.000		125.292.000		149.365.000	318.385.000

1998		1999		2000	
EdL (14)*	***Importe***	***EdL (16)****	***Importe***	***EdL (16) no especificadas***	***Importe***
Otras	95.500.000	Otras	78.400.000	Otras	70.000.000
T. Lliure	184.000.000	T. Lliure	163.350.002	Teatre Lliure	263.273
TOTAL	**279.500.000**		**241.750.002**		**70.263.273**

**no especificadas
*Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 4.

Montajes unitarios subvencionados por la Generalitat de Catalunya*

autores	**1982**	**1983**	**1984**	**1985**	**1986**	**1987**	**1988**	**1989**	**1990**	**1991**	**1992**	**1993**	**1994**	**1995**	**1996**	**1997**
ACC	3	4	3	1	4	6	2	4	4	16	17	12	12	15	19	9
ALCsC	0	0	0	0	1	0	2	0	1	1	0	0	0	0	0	1
ACLCs	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
AEC	0	3	0	2	2	2	5	6	10	4	9	21	20	24	15	9
AECc	7	7	2	1	3	5	1	3	0	1	2	1	4	2	3	1
ACCc	1	0	2	3	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0
montajes																
MC	13	14	7	6	9	13	9	12	13	25	30	38	54	45	40	20
MCs	0	0	0	0	1	0	1	1	2	1	0	0	1	1	0	0
MOL	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

autores	**1982**	**1983**	**1984**	**1985**	**1986**	**1987**	**1988**	**1989**	**1990**	**1991**	**1992**	**1993**	**1994**	**1995**	**1996**	**1997**
ACC	23%	28,6%	43%	16,6%	40%	46%	20%	31%	26%	61,5%	56,6%	32%	22%	33%	47,5%	45%
ALCsC					10%		20%		6,6%	4%						5%
ACLCs																
AEC		21,4%		33,3%	20%	15,4%	50%	46%	66,6%	10,4%	30%	55%	36,7%	52%	37,5%	45%
AECc	54%	50%	28,5%	16,6%	30%	23%	10%	23%		4%	6,6%	2,6%	7,3%	4,3%	7,5%	5%
ACCc	8%		28,5%	50%						8%				2,2%		
montajes																
MC	100%	100%	100%	100%	90%	100%	90%	92%	86,6%	96%	100%	100%	90%	90%	100%	100%
MCs					10%		10%	8%	13,3%	4%			10%	10%		
MOL																

*Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 5.
CDGC : estadísticas y presupuestos*

Programación Romea	1981-82	1982-83	1983-84	1984-85	1985-86	1986-87
Producciones	12	5	12	9	8	5
Obras en catalán	10	5	9	7	6	5
Obras en castellano	0	0	2	2	1	0
Obras en lengua extranjera	2	0	1	0	1	0
Autores catalanes	5	2	7	3	3	4
Autores extranjeros	7	3	3	5	4	1
Autores del resto del Estado	0	0	2	1	1	0
Producciones propias	6	4	2	5	3	2
Coproducciones	6	1	2	0	0	1
Producciones contratadas	0	0	8	4	5	3
Reposiciones	0	0	0	0	0	0
Presupuesto				248.891.217	247.818.206	278.753.575
Espectadores	100.557	156.972	199.013	112.972	92.171	78.197

Programación Romea	1988	1989	1990	1991	1992	1993
Producciones	8	8	8	8	8	8
Obras en catalán	6	6	6	5	8	7
Obras en castellano	2	1	0	2	0	1
Obras en lengua extranjera	0	1	2	1	0	0
Autores catalanes	4	4	5	5	8	5
Autores extranjeros/castellanos	4	4	3	3	0	3
Producciones propias	2	2	4	3	8	5
Coproducciones	1	0	0	1	0	0
Producciones contratadas	5	6	4	4	0	3
Reposiciones	0	1	0	0	0	0

Presupuesto	255.263.960	280.396.585	340.947.124	379.409.602	524.506.530	562.427.124
Espectadores	54.570	45.271	45.160	46.569	75.596	73.949
	unión cdcg/poliorama					
Programación Romea	**1994**	**1995**	**1996**	**1997**	**1998**	
Producciones	7 (R) 4 (P)	7(R) 3 (P)	5 (R) 2 (P)	6 (R)	4 (R)	
Obras en catalán	10	10	7	6	4	
Obras en castellano	0	0	0	0	0	
Obras en lengua extranjera	1	0	0	0	0	
Autores catalanes	7	8	3	5	4	
Autores extranjeros/castellanos	4	2	4	1	0	
Producciones propias	10	10	6	5	4	
Coproducciones	0	0	1	0	0	
Producciones contratadas	1	0	0	1	0	
Reposiciones	1	0	1	0	4	
Presupuesto	454.890.445	928.970.797	608.354.385	383.860.219	264.362.295	
Espectadores	92.537	160.733	63.968	62.861	33.386	
Cicle Teatre Obert	**1981-82**	**1982-83**	**1983-84**	**1984-85**	**1985-86**	**1986-87**
Producciones		7	10	11		0
Obras en castellano		0	0	2	Mataró	0
Obras en catalán		7	10	9		0
Obras en lengua extranjera		0	0	0		0
Autores catalanes		7	6	2		0
Autores extranjeros/castellanos		0	4	9		0
Producciones propias		2	0	0		0
Coproducciones		4	0	0		0
Producciones contratadas		1	10	11		0
Espectadores		13.729	16.112	11.804		0

MXR-CTI (&AdB)	1981-82	1982-83	1983-84	1984-85	1985-86	1986-87
Producciones		8	5	5	5	11
Obras en castellano		5	2	0	0	2
Obras en catalán		0	0	2	2	7
Obras en lengua extranjera		3	3	3	3	1
Autores catalanes		0	0	1	1	4
Autores extranjeros/castellanos		8	5	4	4	7
Producciones propias		0	0	0	0	1
Coproducciones/contractaciones		0	5	5	4	10
Espectadores		23.460	26.414	28.826	23.769	42.578

Cicle Teatre Obert	1988	1989	1990	1991	1992
			Festival de Tardor		
Producciones	11	17	5	6	desaparece
Obras en castellano	6	3	1	1	
Obras en catalán	2	5	0	1	
Obras en lengua extranjera	4	9	4	4	
Autores catalanes	4	3	0	1	
Autores extranjeros/castellanos	6	14	5	5	
Producciones propias	3	1	0	0	
Coproducciones	5	16	0	0	
Producciones contratadas	3	0	5	6	
Espectadores	na	na	6.207	9.451	

MXR-CTI (&AdB)	1988	1989	1990
Producciones	6	6	desaparece
Obras en castellano	1	1	
Obras en catalán	0	0	
Obras en lengua extranjera	5	5	
Autores catalanes	0	0	

Autores del resto del Estado	1	1		
Autores extranjeros	5	5		
Producciones propias	0	0		
Coproducciones/contractaciones	6	6		
Espectadores	16.248	16.150		
TNC	**1990**	**1991**	**1992**	**1993**
Producciones				
Obras en castellano				
Obras en catalán				
Obras en lengua extranjera				
Autores catalanes				
Autores del resto del Estado				
Autores extranjeros				
Producciones propias				
Coproducciones/contractaciones				
Presupuesto	112.181.089	125.777.985	563.409.808	1.147.695.768
Espectadores				

TNC	**1994**	**1995**	**1996**	**1997**
Producciones			1	
Obras en castellano			0	
Obras en catalán			1	
Obras en lengua extranjera			0	
Autores catalanes			0	
Autores del resto del Estado			0	
Autores extranjeros			0	
Producciones propias			1	
Coproducciones/contractaciones			0	
Presupuesto	1.442.739.901	941.522.279	1.867.409.280	300.000.000
Espectadores			17.782	

TNC	1998	1999	2000
Producciones	15	18	14
Obras en castellano	1	2	1
Obras en catalán	11	16	13
Obras en lengua extranjera	4	0	0
Autores catalanes	7	4	3
Autores del resto del Estado	1	1	1
Autores extranjeros	7	14	11
Producciones propias	3	11	
Coproducciones/contractaciones	12	7	0
Presupuesto	2.133.731.310	2.205.914.344	2.321.725.630
Espectadores	175.032	126.280	176.447

*Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 6.
CDGC: programación detallada*

1981-82	Obra	Autor	Compañía	Sala
	La nit de San Joan		Dagoll Dagom	R
	Mercè dels uns, mercè dels altres	Carles Valls	Mercè Bruquetes	R
	El bufó	Albert Vidal	Albert Vidal	R
	Mummenschanz		Mummenschanz	R
	Rituals sagrats d'Orient			R
	Tafalitats	Karl Valentin	El Globus	R
	El barber de Sevilla	Caron de Beaumarchais	El Globus	R
	El Beatles contra els Rolling Stones	Jordi Mesalles i Miquel Casamajor	Teatre de Trànsit	R
	El guant negre	August Strindberg	Teatre de la Gavina	R
	Pigmalió	G.B. Shaw	Cia. Pigmalió	R
	Revolta de bruixes	J.M. Benet i Jornet	Teatre de l'Escorpí	R
	El príncep d'Hamburg	H. von Kleist	Adrià Gual	R

1983-84	Obra	Autor	Compañía	Sala
	Peer Gynt	Henrik Ibsen	Propia	R
	El café de la marina	J.M. de Sagarra	Propia	R
	La tempestat	W.Shakepeare	Núria Espert	R
	Dom Juan	Molière	Comédie Française	Liceu
	Maria Rosa	Àngel Guimerà	Propia	R
	L'òpera de tres rals	Bertolt Brecht-Feliu Formosa	Propia	R
	Kean	Sartre-Dumas	Propia	R
	Maria Rosa	Àngel Guimerà	Propia	R

1984-85	Obra	Autor	Compañía	Sala
	Batalla de reines	Frederic Soler	Propia	R
	L'àguila de dos caps	Jean Cocteau	Propia	R
	Kean	Sartre	Propia	R
	La pregunta perduda o el corral del lleó	Joan Brossa	Propia	R
	La desaparició de Wendy	J.M. Benet i Jornet	Propia	V
	La tragèdia fantàstica de la gitana Celestina	Alfonso Sastre	GAT	V
	Tot esperant Godot	Samuel Beckett	La Gàbia	V
	Diari d'un boig	Nikolai Gogol	Fermí Reixach	V
	Les criades	Jean Genet	Núria Espert	V

1985-86	Obra	Autor	Compañía	Sala
	Mel salvatge	Anton Txèkhov	Propia	R
	Savannah Bay	Marguerite Duras	Propia	R
	La Ronda	Arthur Schnitzler	Propia	R
	Gabinete Libermann		Els Joglars	R
	Exit		El tricicle	R
	El viejo criado	Roberto Cosa	Cía. Argentina de Teatro	R
	Made in Lanús	Nelly Fernández	Cía. Argentina de Teatro	R

1987-88	Obra	Autor	Compañía	Sala
	El tango de Don Juan	Quim Monzó-Jerome Savary	Propia y Carrefour Europeen du Théàtre	R

	La filla del Carmesí	J.M. de Sagarra	Propia	R
	Gran sessió de màgia en dues parts	Joan Brossa	Propia	R
	Es així, si us ho sembla	Luigi Pirandello	Propia	R
	Oh, Stress	Vol Ras	Vol Ras	R

1988-89	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	L'intercanvi	Paul Claudel	Propia	R
	Minim-mal show	M. Górriz-S. Belbel	Teatro Fronterizo	R
	Espectres	Henrik Ibsen	CD del Vallés	R
	Alhucema	La Cuadra de Sevilla	La Cuadra de Sevilla	R
	L'estel de Natzaret	R. Pàmies	Cia. Sant Vicenç de Sarrià	R
	Tirant lo Blanc	J.M. Benet i Jornet	CDGV	R
	La gran il.lusió	Eduardo de Filippo	Eduardo de Filippo	R

1989-90	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	Elsa Schneider	Sergi Belbel	Propia	R
	Duros a quatre pessetes	Santiago Russiñol	Propia	R
	La enamorada del Rey/ Retablillo de Don Cristóbal	Valle Inclán/ García Lorca	CDN	R
	El Botí	Joe Orton	CD del Vallès	R
	La néta del sol	Ever Martin Blanchet	Cia. Sílvia Munt	R

1990-91	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	Restauració	Eduardo Mendoza	Propia y Cia. Rosa Novell	R
	Indian Summer	Rodolf Sirera	CDGC-CNNTE-	R

			CDGV	
	Desig	J.M. Benet i Jornet	Propia	R
	Infimitats	Francesc Pereira	Propia	R
	Del autor al actor	Feliu Formosa-Javier Tomeo	Propia	R
	Las de Caín	Hermanos Álvarez Quintero	GAT	R
	Sept Portes		Comedie de Sant Ettiene-CDN	R

1991-92	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	Carícies	Sergi Belbel	Propia	R
	L'hostal de la Glòria	J.M. de Sagarra	Propia	R
	Feminista	Santiago Rusiñol	Propia	R
	La infanticida	Victor Català	Propia	R
	El desengany	F. Fontanella	Propia	R
	La filla del mar	Àngel Guimerà	Propia	R
	Fanny	Carles Soldevila	Propia	R
	Civilitats tanmateix	Carles Soldevila	Propia	R

1992-93	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	La filla del mar	Àngel Guimerà	Propia	R
	Nus	Joan Casas	Propia	R
	La guardia blanca	Mikhail Bulgakov	Propia	R
	El mercat de les delícies	Ramon Gomis	Propia	R
	La senyora Florentina i el seu amant Homer	Mercè Rodoreda	Propia	R
	El sueño de la razón	Antonio Buero Vallejo	CDGV	R
	Els germans Kramazov	Fiodor Dostoievski	Teatre Mossoviet	R
	Joan Miró, l'amic de les arts	Miró, Foix i Brossa	Cia. Rosa Novell	R

1993-94	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**

	La senyora Florentina i el seu amant Homer	Mercè Rodoreda	Propia	R
	Fugaç	J.M. Benet i Jornet	Propia	R
	La festa	Lluïsa Cunillé	Propia	R
	El concurs	Joan Cavallé	Propia	R
	Colometa la gitana i *Qui ... compra maduixes*	Emili Vilanova	Propia	R
	Com un mirall entelat	Miquel Maria Gibert	Propia	R
	La corona d'espines	J.M. de Sagarra	Propia	R
	El mercader de Venècia	William Shakespeare	Propia	P
	Espectres	Hernik Ibsen		R
	L'isola degli schiavi	P. Marivaux		R
	El Cas Woyzeck	G. Büchner		R
1994-95	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	La corona d'espines			R
	Una geografia estilogràfica	basada en textos de J.M. de Sagarra	Propia	R
	El llibre de les bèsties	Ramon Llull	Comediants	R
	L'hora dels adéus	Narcís Comadira	Propia	R
	La llavor dels somnis	basada en textos de Narcís Comadira	Propia	R
	La festa del blat	Àngel Guimerà	Propia	R
	Les paraules de l'ànima	basada en l'obra de Ramon Llull	Propia	R
	El mercader de Venècia	William Shakespeare	Propia	P
	Sweeney Todd	Stephen Sondheim	Propia	P
	Borja Borgia	Manuel Vicent	Propia	P
1995-96	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	La festa del blat	Àngel Guimerà	Propia	R
	Maror	Rodolf Sirera	Propia	R
	Càndid	Molière	Propia	R

	El temps i l'habitació	Botho Strauss	Propia	R
	Diàleg en re major	Javier Tomeo	Propia	R
	El visitant	Eric Emmanuel Schmitt	Propia	P
	Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador...	Carles Santos		P
	Diktat	Enzo Cormann		P

1996-97	**Obra**	**Autor**	**Compañía**	**Sala**
	Diàleg en re major	Javier Tomeo	Propia	R
	La bona gent	Santiago Russiñol	Propia	R
	Nausica	Joan Maragall	Propia	R
	Pesombra	Joan Salvat Papasseit	Propia	R
	La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla	Albert Boadella	Els Joglars	R
	FUM, FUM, FUM	Jordi Sànchez	Kràmpack	R

* Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 7. Teatre Poliorama: estadísticas generales*

Total espectáculos teatrales 1984-1994	31
Total espectáculos en catalán	29
Total espectáculos en castellano	3
Total espectáculos no hablados	0
Total espectáculos otras lenguas	0
Musicales	0
Espectáculos de autor/creador catalán s. XX	4
Espectáculos de autor/creador catalán	0
Espectáculo de autor/creador castellano s. XX	3
Espectáculo de autor/creador castellano	0
Espectáculo de autor/creador extranjero s. XX	19 (8 franceses)
Espectáculo de autor/creador extranjero (otros)	5
Compañías invitadas	12
Espectáculo con más número de público	*Cyrano de Bergerac,* E. Rostand
Espectáculo con menos número de público	*Nice people*, S. O'Casey

*Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura (1981-2000) y de *10 anys de Companyia Flotats* (1993).

TABLA 8. Teatre Poliorama: audiencias*

1984**	1985	1986	1987	1988	1989
49.915	121.000	121.289	98.860	72.683	61.205
1990	**1991**	**1992**	**1993**	**1994**	
64.349	65.955	34.624	35.631	47.065 + 72.883 (CDGC)	

* Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000) y de *10 anys de Companyia Flotats* (1993).
** El número de espectadores del año 1984 corresponde al único montaje de la Companyia Flotats que se llevó a cabo en el Teatre Condal.

TABLA 9. Teatre Poliorama y Companyia Flotats: presupuestos *

1984	158.344.037
1985-86	159.575.278
1986-87	169.928.390
1987-88	226.972.640
1988-89	253.128.991
1989-1990	322.428.441
1990-91	379.409.602
1991-92	338.087.177
1992-93	391.035.000
1993-94	480.814.430

* Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 10. Teatre Poliorama: programación detallada *

Fechas de rep.	Obra	Autor	Rep.	Rep. en gira	Esp.	Esp. en gira	Media de esp. por función.
21/02/84-03/06/84. Teatre Condal	*Una jornada particular*	Ettore Scola	120	_	49.915		415
03/02/85-05/01/86	*Cyrano de Bergerac*	Edmund Rostand	194	42	121.000	45.000	695
26/02/86-29/06/86 y 01/11/86-29/03/87	*El despertar de la primavera*	Frank Wedekind	140	_	56.777	_	405
01/11/86-12/04/87	*Per un sí, per un no*	Nathalie Sarraute	108	6	45.079	5.000	417
01/11/86-29/03/87	*Infantillatges*	Raymond Cousse	100	22	14.013	9.028	140
05/06/87-12/07/87 i 05/10/87-31/12/87	*El dret d'escollir*	Brian Clark	103		43.582		423
14/04/87-03/05/87	*Nice people* (Cia. TEI de Sant Marçal)	Sean O'Casey	20		1.680		84
1988	*El dret d'escollir*	Brian Clark	66		34.557		523
1988	*Lorenzaccio*	Aldred de Musset	114	7	38.126		334
1989	*El misàntrop*	Molière	106	5	50.093		472

1989	*Johnny va agafar el seu fusell* (TUB)	Dalton Trumbo	18		5.113		284
1989	*Amado Monstruo* (Josep M. Pou y Vicente Díez)	Javier Tomeo					
1989	*Vita di Galileo* (Teatro di Roma)	Brecht	3		1.774		591
1989	*Una visita inoportuna*	Copi	16		4.225		264
1990	*Una visita inoportuna*	Copi	60	8	15.425		257
1990	*Les tres germanes*	Anton Txèkhov	63		15.796		250
1990	*Ara que els ametllers ja estan batuts*	J.M. Flotats/ J. Pla	18	19	11.293	12.680	627
1990	*Autèntic oest*	Sam Shepard	35		4.680		133
1991	*Ara que els ametllers ja estan batuts*	J.M. Flotats/ J. Pla	93		38.919		418
1991	*Autèntic oest*	Sam Shepard	7		2.161		308
1991	*Un passeig pel bosc*	Lee Blessing	50		13.155		263
1991	*Ubú, Rei* (Teatre Katona József)	Alfred Jarry	5		1.099		219

1991	*Gertrude Stein* (Kungliga Dramatiska Teatern)	Mary Martin	4		1.035		258
1991	*Edip tirà* (coproducció)	Sòfocles	25		7.872		314
1992	*Edip tirà*	Sòfocles	5		1.622		324
1992	*A la glorieta*	Jane Bowles	40		10.060		251
1992	*Cavalls de mar*	J.M. Subirachs	47		7.091		150
1992	*Z* (Zotal)	Zotal Teatre/Elena Castelar	4		489		122
1992	*Macbeth* (Schiller Theater Werkstatt)	W. Shakespeare	3		839		279
1992	*Lope de Aguirre Traido* (Cía. José Luis Gómez)	J. Sanchis Sinisterra	5		1.010		202
1992	*El sarau* (Centre Dramàtic d'Osona)	Joan Brossa	15		2.234		148
1992	*Una nit amb...*		9		3.769		418
1992	*Ara que els ametllers ja son batuts*	J.M. Flotats/J. Pla	26		6.671		256
1993	*Ara que els ametllers ja son batuts*	J.M. Flotats/J. Pla	7		2.900		414
1993	*Nus* (CDGC)	Joan Casas	37		6.095		164

1993	*Tot assajant Dom Juan*	Brigitte Jaques	115		22.269		193
1993	*El verí del teatre*	Rodolf Sirera	21		4.367		207
1994	*El verí del teatre*	Rodolf Sirera	12		2.745		228
1994	*Cal dir-ho?*	Eugène Labiche	87		44.320		509

* Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000) y de *10 anys de Companyia Flotats* (1993).

TABLA 12.
TNC: programación detallada*

1998
Producciones (15)

Autores	Obra	Esp.	Rep.	Media
Santiago Rusiñol	*L'auca del senyor Esteve*	24.884	39	838
F. Loesser. J. Swerling. A. Burrows	*Guys & Dolls*	46.667	81	576
Heiner Goebbles	*Schwarf auf weiss*	2.127	4	531
Josep Maria de Sagarra	*Galatea*	13.698	37	370
Comediants	*T.E.M.P.U.S*	1.357	5	271
Bruun Kujit	*El somni de Mozart*	68.557	178	385
Federico García Lorca	*La oscura raíz*	729	2	364
P. Ley. S. Pompermayer. E. Rufas y A.Puiggalí	*Lectures*	817	4	204
Sèmola Teatre	*Esperanto*	2.394	17	140
Lluïsa Cunillé	*Apocalipsi*	2.195	33	66
La Fura dels Baus	*Faust*	15.656	54	289
Robert Lépage	*La geometrie des miracles*	1.720	4	430
DV8 Physical Theatre	*Enter Achilles*	1.239	3	413
Marcel.li Antúnez Roca	*Afàsia*	2.010	9	223
TOTAL		**184.050**		

1999
Producciones (16)

Autores	Obra	Esp.	Rep.	Media
Josep Maria de Sagarra	*Galatea*	2.089	5	417
William Shakespeare	*Mesura per mesura*	19.263	40	481

Luigi Pirandello	*Els gegants de la muntanya*	15.232	46	331
Molière	*L'Avare*	3.504	4	876
Antonio Buero Vallejo	*La fundación*	6.848	12	570
Carlo Goldoni	*L'estiueig*	28.768	46	625
Lluïsa Cunillé	*Apocalipsi*	129	3	43
José Sanchis Sinisterra	*El lector por horas*	14.286	47	303
David Mamet	*El criptograma*	9.375	47	199
Ignasi Iglesias	*La barcanova*	11.576	48	241
Joan Oliver	*L'ària del diumenge*	1.465	9	162
Joan Andreu-Vallvé	*El retaule de Nadal*	2.833	13	217
Mercè Rodoreda	*El maniquí*	5.388	44	122
Monti & Cia.	*Utopista*	4.098	22	186
Heinner Goebbles	*Max black*	1290	5	258
A. Platel & Arne Sierens	*Bernardeta Xoc*	10.109	52	194
TOTAL		**136.253**		

2000
Producciones (16)

Autores	**Obra**	**Esp.**	**Rep**	**Media**
Carlo Goldoni	*L'estiueig*	10.902	13	838
Josep Mª Benet i Jornet	*Olors*	21.563	41	525
René de Ceccatty y Alfredo Arias	*Mals d'amor d'una gata francesa*	17.695	43	411
Pedro Calderón de la Barca	*El alcalde de Zalamea*	30.216	39	774
Esquilo	*L'Orestie*	2.478	3	826
Àngel Guimerà	*Terra baixa*	19.262	31	621
William Shakespeare	*La comèdia dels errors*	25.209	75	336
Thomas Bernhard	*Plaça dels herois*	8.757	39	224
Henirk Ibsen	*Solness. El constructor*	15.721	72	218

Carles Santos	*Ricardo i Helena*	5.999	23	260
A. Platel & Arne Sierens	*Allemaal Indian*	1.076	4	269
Juan Carlos García	*Litúrgia i somni de foc*	2.308	10	230
José de Udaeta	*El secret de la castanyola*	448	1	448
Hristo Boitxev	*El coronel ocell*	4.313	26	165
Ateneu Popular Nou Barris	*A banda*	2035	10	203
TOTAL		**167.982**		

* Datos extraídos de las Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 13. TNC: programa de giras de espectáculos *

Espectáculos en gira	Espectáculos en gira x Cataluña	Espectáculos en gira x España	Espectáculos en gira x Europa
1996			
0	0	0	0
1997			
0	0	0	0
1998			
1	1	0	0
1999			
3	3	1 (Madrid)	1 (París)
2000			
4	4	1 (Madrid)	1 (París, Belfast, Berlín)

* Fuente: Memorias del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1996-2000).

TABLA 14. TNC: audiencias *

Año	% de ocupación Sala Gran	% de ocupación Sala Petita	% de ocupación Sala Tallers	Nº de espectadores invitados	Invitados. % del total del nº espectadores
1996			0	1.836	10%
1997	79%	38%	0	13.603	13%
1998	62%	80%	58%	26.150	13%
1999	58%	67%	33%	28.150	20%
2000	69%	63%	67%	29.637	17%
2001	64%	59%	69%	25.131	18%
2002	68%	59%	62%	15.366	11%
MEDIA	66%	61%	57%	19.989	15%

* Datos proporcionados por ADETCA.

Tabla 15. TNC. Espectáculos teatrales 1996-2000*

Obra	Autor	Lengua	Prod.	Func.	Esp.	Media esp. x función
Àngels a Amèrica	Tony Kushner	Catalán	TNC	118	43.431	**368**
L'auca del sr. Esteve	Santiago Russiñol	Catalán	TNC	50	33.714	**674**
Company	Ricard Reguant	Catalán	TNC&RR	25	6.009	**240**
La gavina	Anton Txèchov	Catalán	TNC	55	44.470	**808**
T.E.M.P.U.S.	Comediants		TNC	88	17.449	**198**
Guys & Dolls	F. Loesser, J. Swerling & A. Burrows	Catalán	TNC	81	46.791	**577**
Marionetes sobre l'aigua	Thang Long	Catalán	TNC&RR	11	3.312	**301**
Galatea	Josep Maria de Sagarra	Catalán	TNC	42	15.791	**375**
El somni de Mozart	Bruun Kujit	Catalán	TNC	178	68.699	**383**
La oscura raíz	Federico García Lorca	Castellano	TNC	2	729	**364**
Esperanto	Sèmola Teatre		TNC	17	2.394	**140**
Apocalipsi	Lluïsa Cunillé	Catalán	TNC	36	2.282	**63**
La geometrie des miracles (ST)	Robert Lepage/Ex machina	Francés	TNC	4	1.720	**430**
Enter Achiles	DV8 Physical Theatre	Inglés	TNC	3	1.227	**409**
Afàsia	Marcel.lí Antúnez		TNC	9	1.932	**214**
Mesura per mesura	W. Shakespeare	Catalán	TNC	40	19.263	**481**

Els gegants de la muntanya	Luigi Pirandello	Catalán	TNC	46	15.132	**328**
L'avare	Molière	Catalán	TNC	4	3.504	**876**
La Fundación	A. Buero Vallejo	Castellano	TNC/CDN	12	6.850	**570**
L'estiuieg	Carlo Goldoni	Catalán	TNC	59	38.780	**657**
El lector por horas	J. Sanchis Sinisterra	Castellano	TNC/SB	47	14.286	**303**
El criptograma	David Mamet	Catalán	TNC	47	9.374	**199**
La barca nova	Ignasi Iglesias	Catalán	TNC	48	11.576	**241**
L'ària de diumenge	Joan Oliver	Catalán	TNC	9	1.465	**162**
El maniquí (ST)	Mercè Rodoreda	Catalán	TNC	44	5.338	**121**
Utopista	Monti&Cia	Catalán	TNC	22	4.098	**186**
Max Black	Heinner Goebbels	Catalán	TNC	5	1.290	**241**
Bernardeta Xoc	A. Platel & A. Sirens	Catalán	TNC	52	10.104	**194**
Olors	J.M. Benet i Jornet	Catalán	TNC	41	21.563	**525**

Mals d'amor d'una gata francesa	René de Ceccaty & Alfredo Arias	Catalán	TNC	43	17.695	**411**
El alcalde de Zalamea	Calderón de la Barca	Castellano	TNC	39	30.216	**774**
L'orestie	Esquilo		TNC	3	2.478	**826**
Terra baixa	Àngel Guimerà	Catalán	TNC	31	19.262	**621**
La comèdia dels errors	William Shakespeare	Catalán	TNC	75	25.234	**336**
Plaça dels herois	Thomas Bernhard	Catalán	TNC	39	8.757	**224**
Solness el constructor	Henrik Ibsen	Catalán	TNC	72	15.781	**219**
Ricardo i Helena	Carles Santos	Catalán	TNC	23	6.044	**262**
Allemaal Indiaan	A. Platel & A. Sirens		TNC	4	1.076	**269**
Litúrgia i somni del foc	J. C. García	Catalán	TNC	9	1.903	**121**
El coronel ocell	Hristo Boitxev	Catalán	TNC	26	4.307	**165**

*Datos proporcionados por ADETCA.

TABLA 16.

TNC: estadísticas (1996-2000)*

	1996	1997	1998	1999	2000
Producciones	1	_	15	17	16
Montaje en catalán	1	_	11	14	14
Montaje en castellano	0	_	1	3	1
Montaje en otras lenguas	0	_	4	0	1
Autor catalán	0	_	7	6	5
Autor extranjero	1	_	6	9	9
Autor castellano	0	_	2	2	2
Producción propia	1	_	_	_	_
Coproducción	0	_	_	_	_
Reposición	0	_	0	1	0
Presupuesto	1.975.024.923	1.204.757.408	2.133.731.310	2.205.914.344	2.321.725.630
Espectadores	17.782	_	199.484	148.379	176.447

* Fuente: Memorias del Department de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1981-2000).

TABLA 17.
Subvenciones del Ajuntament de Barcelona*

1990			1992		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**	**Entidad**	**Propuesta**	**Importe**
Cirta s.a. Villarroel teatre	Programación 1990	9.500.000	Cirta.s.a. Villarroel Teatre	Programación 1992	8.000.000
3xtr3s s.a. Teatre Victòria	Programación 1991	7.000.000	Teatro Fronterizo-Sala Beckett	Programación 1993	6.500.000
Catesa. Teatre Condal	Programación 1992	15.000.000	Cia. Teatreneu	Programación 1994	5.000.000
La Casona	Actividades 10º aniversario	800.000	Jove Teatre Regina	Programación 1995	5.000.000
Teatre Goya s.a.	Programación 1990	3.000.000	Teatre Goya	Programación 1996	3.000.000
Cia. Teatreneu s.a.	Programación 1991	7.500.000	Vol-Ras Teatre	Espacio de ensayo. Grupos diversos	3.000.000
Cia. Zitzània s.a.	Programación 1992	4.000.000	Teatre Malic-La Fanfarra	Programación 1992	2.500.000
Teatre Malic	Programación 1993	1.500.000	Eina d'Escola	Campanya teatre infantil i juvenil	2.500.000
Teatro Fronterizo s.a.	Programación 1994	6.500.000	ADPPC	Mantenimiento de la Asociación	1.000.000
Jove Teatre Regina	Programación 1995	6.000.000	Artenbrut	Nuevo espacio teatral	1.000.000
XIII Campanya Municipal	Subvención espectadores escolares	7.955.000	Associació de Recerca Educativa d'Arts Escèniques	Espacio de ensayo. Grupos diversos	3.000.000
Cia. Teatre de Barcelona	Mal viatge de F. Luchetti	3.100.000	Teatre Lliure	Consorcio	1.000.000
Cia. Sílvia Munt Bearde s.a.	El castell dels tres dragons	5.000.000			
Cia. La Fura dels Baus s.a.	Producción de Luda	8.500.000			
Cia. Dagoll Dagom s.a.	Producción Mar i cel	5.000.000			
Fundació Teatre Lliure	Programación 1990	50.000.000			
ADPPC	Actividades 1990	250.000			
Total		**140.605.000**	**Total**		**41.500.000**

1991			1993		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**	**Entidad**	**Propuesta**	**Importe**
ADPPC	Actividades 1991	500.000	Cirta.s.a. Villarroel Teatre	Convenio sala	8.000.000
Ass. Teatre Invisible	Producción 1991	1.000.000	Teatre Malic-La Fanfarra	Convenio sala	4.750.000
Campanya Municipal de Teatre	XIV Campanya Teatre Escoles	5.100.000	Teatro Fronterizo-Sala Beckett	Convenio sala	6.500.000
Catesa. Teatre Condal	Programación 1991	13.000.000	Jove Teatre Regina	Convenio sala	5.000.000
Cia. La Infidel	Producción 1991	3.000.000	Alvic 2	Convenio sala	2.000.000
Cia. Teatre Bis Videa	Producción 1992	2.500.000	Artenbrut	Convenio sala	7.000.000
Cia. Teatreneu	Programación 1991	7.500.000	Sala alternativa de teatre La Casona	Programación 1993	2.000.000
Cirta.s.a.Villarroel Teatre	Programación 1992	9.000.000	Cia. Teatreneu	Programación 1994	5.000.000
Comediants	Producción 1991	5.000.000	Serveis d'Arts Escèniques Comtal	Equipamiento Técnico	5.000.000
Dagoll Dagom	Producción 1992	5.000.000	Teatre Lliure	Consorcio	50.000.000
Els Joglars	Producción 1993	3.000.000			
Jove Teatre Regina	Programación 1991	5.000.000			
La Casona	Actividades 1991	500.000			
Rino Teatre	Producción 1991	1.500.000			
Talleret de Salt	Producción 1992	3.000.000			
Teatre Goya	Programación 1991	5.000.000			
Teatre Malic-La Fanfarra	Programación 1992	2.500.000			
Teatro Fronterizo-Sala Beckett	Programación 1993	6.500.000			
Tres en Raya Espectacles	Nou Teatre Canaletes	5.000.000			
3x3 s.a. Teatre Victòria	Programación 1991	9.000.000			
Zitzània Teatre	Programación 1992	2.000.000			
Teatre Lliure	Consorcio	94.000.000			
Total		**188.600.000**	**Total**		**95.250.000**

1994		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**
Ass. Cultural SAT	Programación 1994	9.500.000
Cirta.s.a. Villarroel Teatre	Convenio sala	8.000.000
Teatro Fronterizo-Sala Beckett	Convenio sala	6.500.000
Artenbrut	Convenio sala	6.000.000
Serveis d'Arts Escèniques Comtal	Programación 1994	5.000.000
Jove Teatre Regina	Convenio sala	4.000.000
Cia. Teatreneu	Convenio sala	4.000.000
Centre marionetes La Fanfarra	Convenio sala	3.000.000
Alvic 2-Tantarantana	Convenio sala	2.000.000
Teatre Lliure	Consorcio	50.000.000
Total		**98.000.000**

1995		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**
Belle Epoque "Teatro Musical"	Programación 1995	5.000.000
Ass. Cultural SAT	Programación 1995	11.500.000
Col.lectiu Arts Escèniques	Actividades 1995	5.000.000
Idilecam	Actividades 1995	480.000
Cirta.s.a. Villarroel Teatre	Convenio sala	8.000.000
Cia. Teatreneu	Convenio sala	4.000.000
Centre marionetes La Fanfarra	Convenio sala	3.500.000
Teatro Fronterizo-Sala Beckett	Convenio sala	7.000.000
Jove Teatre Regina	Convenio sala	4.000.000
ADPPC	Convenio Actividades	1.000.000
Artenbrut	Convenio sala	6.000.000
Alvic 2- Teatre Tantarantana	Convenio sala	2.500.000
Ass. Per la Fundació Escena	Convenio Actividades	5.500.000
AIET	Convenio Actividades	1.000.000
Ass. Marató de l'Espectacle	Convenio Actividades	1.000.000
Teatre Lliure	Consorcio	50.000.000
Total		**115.480.000**

1996		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**
Artenbrut	Programación 1996	5.400.000
ADPPC	Actividades 1996	1.000.000
AIET	Convenio	1.000.000
Ass. Marató de l'Espectacle	Convenio	3.000.000
Ass. Per la Fundació Escena	Convenio	1.500.000
Cia. Marionetes La Fanfarra	Programación 1996	3.350.000

1997		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**
Artenbrut	Programación 1997	5.160.980
ADPPC	Actividades	1.000.000
AIET	Actividades	700.000
Ass. Marató de l'Espectacle	Convenio	3.000.000
Ass. Marató de l'Espectacle	Mantenimiento de compañía	9.500.000
Ass. Per la Fundació Escena	Actividades	1.000.000

Cia. Teatreneu s.l.	Convenio	4.000.000	Cine Teatre Borrás	Programación 1997	1.479.492
Cine Teatre Borrás	Programación 1996	4.500.000	CIRTA s.a. Villarroel Teatre	Programación 1997	5.160.980
Cine Teatre de l'Eixample	Programación 1996	3.000.000	Col.lectiu Arts Escèniques	Mantenimiento de compañia	3.000.000
Cirta.s.a. Villarroel Teatre	Programación 1996	7.200.000	Cia. Teatreneu	Mantenimiento de sala	1.000.000
El Teatro Fronterizo/Sala Beckett	Programación 1996	6.500.000	El Teatro Fronterizo/Sala Beckett	Programación 1997	5.363.161
Jove Teatre Regina	Programación 1996	3.800.000	Gestión de espectáculos-Teatro Goya	Programación 1997	1.740.465
Llantiol	Programación 1996	2.137.500	Gestora d'Espectacles Nus SCP. Teatre de l'Eixample	Programación 1997	2.000.000
Paral.lel 60. Teatre Arnau	Programación 1996	950.000	Jove Teatre Regina	Producción	1.942.823
Serveis Escènics Comtal. s.l.	Programación y mantenimiento teatral	3.800.000	La Fanfarra s.l.	Programación 1997	5.850.238
Tantarantana Teatre	Programación 1996	4.500.000	Llantiol	Programación 1997	750.000
Versus Teatre	Programación 1996	2.400.000	Serveis Escènics Comtal. s.l.	Actividades	4.562.149
Teatre Lliure	Consorcio	52.000.000	Tantarantana Teatre	Programación 1997	3.131.911
			3x3 s.a. Teatre Victòria	Programación 1997	4.011.335
			Versus Teatre	Programación 1997	1.500.000
			Zitzània s.l.	Mantenimiento de sala	1.000.000
			Teatre Lliure	Consorcio	50.000.000
Total		**110.037.500**	**Total**		**112.853.534**

1998			**1999**		
Entidad	**Propuesta**	**Importe**	**Entidad**	**Propuesta**	**Importe**
Artenbrut	Mantenimiento de sala	5.781.538	Cirta S.A. Villarroel Teatre	Mantenimiento sala	5.513.427
ADPPC	Actividades 1998	1.000.000	3x3 s.a. Teatre Victòria	Mantenimiento sala	3.252.554
AIET	Actividades 1998	700.000			

Ass. Marató de l'Espectacle	Marató	6.500.000	3x3 s.a. Teatre Poliorama	Mantenimiento sala	2.618.025
Ass. Per la Fundació Escena	Actividades 1998	1.000.000	Gestión de Espectáculos – Teatre Goya	Mantenimiento sala	3.541.674
Bonnin-Julve s.l.	Mantenimiento de sala	2.500.000	Serveis Escènics Comtal. SL	Mantenimiento sala	1.681.398
Cia. Teatreneu	Mantenimiento de sala	1.258.127	Cia. Teatreneu	Mantenimiento sala	6.399.298
Cine Teatre Borrás	Mantenimiento de sala	1.950.719	El teatro fronterizo - Sala Beckett	Mantenimiento sala	4.549.170
Cines Balañá s.a. Teatro Tívoli	Mantenimiento de sala	2.446.406	Jove Teatre Regina	Mantenimiento sala	4.055.264
CIRTA s.a. Villarroel Teatre	Mantenimiento de sala	6.860.880	Versus Teatre	Mantenimiento sala	5.932.837
Col.lectiu Arts Escèniques	Actividades 1998	700.000	Artenbrut	Mantenimiento sala	5.613.929
Edificios y espectáculos. s.l. Teatre Principal	Mantenimiento de sala	2.000.000	Teatre Nou Tantarantana	Mantenimiento sala	1.863.763
El Teatro Fronterizo/Sala Beckett	Mantenimiento de sala	6.208.724	Cine Teatro Borrás	Mantenimiento sala	4.020.734
Gestión de espectáculos-Teatro Goya	Mantenimiento de sala	3.071.242	Gestora d'espectacles NUS. SCP (Teatre de l'Eixample)	Mantenimiento sala	5.392.140
Gestora d'Espectacles Nus SCP. Teatre de l'Eixample	Mantenimiento de sala	3.250.232	La Fanfarra s.l.- Malic	Mantenimiento sala	750.000
Institut del Teatre Diputació de Barcelona	Festival de títeres. funcionamiento de salas	11.000.000	Llantiol	Mantenimiento sala	3.254.592
Jove Teatre Regina	Mantenimiento de sala	4.786.411	Cines Balañá - Tivoli	Mantenimiento sala	2.000.000
La Fanfarra s.l.	Mantenimiento de sala	4.792.804	Edificios y espectáculos s.l.- Teatre Principal	Mantenimiento sala	1.250.000
COSA	coordinadora salas alternativas	9.500.000	Solmontros. Sala Muntaner	Mantenimiento sala	5.000.000
Llantiol	Mantenimiento de sala	1.000.000	Bonnin Julve s.l. - Joan Brossa	Mantenimiento sala	2.000.000
Marcel.li Antúnez Roca	festival/performance artes electrónicas	3.000.000	Serveis Escènics Romea	Mantenimiento sala	2.000.000
Serveis Escènics Comptal. s.l.	Mantenimiento de sala	4.207.675	Associació Marató de l'Espectàcle	XVI Edición Marató	14.000.000
Salmontros s.l.. Sala Muntaner	Mantenimiento de sala	750.000	Gestión de Espectáculos – Teatre Goya	Equipamientos	500.000
Tantarantana Teatre	Mantenimiento de sala	5.313.070	Zitzània	Mantenimiento local	1.000.000

3x3 s.a.Teatre Victòria/Poliorama	Mantenimiento de sala	4.329.997	El teatro fronterizo - Sala Beckett	10º Aniversario/Grec 99	10.500.000
Versus Teatre	Mantenimiento de sala	2.992.174	ADPPC	Actividades 1999	1.000.000
Zitzània s.l.	Mantenimiento local de ensayos	1.000.000	Marcel.lí Antúnez Roca	Gira espectáculo *Afasia*	1.000.000
Teatre Lliure	Consorcio	50.000.000	Teatre Nou Tantarantana	Equipamientos	1.500.000
			Associació per la Fundació Escena	Actividades 1999	2.000.000
			La Fanfarra s.l.- Malic	Festival Òpera de Butxaca	500.000
			AIET	Actividades 1999	700.000
			Bonnin Julve s.l. - Joan Brossa	Homenaje Joan Brossa	525.000
Total		**147.899.999**	**Total**		**103.913.805**

* Fuente: AECB (1990-2000).

TABLA 18.
Festival Grec: audiencias*

Nº de espectadores

	Total	Teatre Grec	Mercat (Sala A y B)	Otros Teatros
1988	86.421	29.355		6.123
1989	95.680	24.744	9.883	7.348
1990	91.071	32.303	8.508	0
1991	86.440	34.103	9.009	0
1992	85.513	16.277	14.200	0
1993	91.790	19.703	8.774	0
1994	160.722	27.652	7.360	27.079
1995	188.373	26.682	8.889	68.420
1996	211.136	28.537	7.423	77.328
1997	390.821	45.523	5.402	113.664
1998	280.363	48.510	7.258	162.543
1999				
2000	319.866	45.018	4.835	115.473

% de espectadores del total de espectadores anuales de la ciudad de Barcelona.*

1988	7,7%
1989	12%
1990	10,2%
1991	9,5%
1992	10,6%
1993	10,8%
1994	11,6%
1995	16,7%
1996	12,5%
1997	21,5%
1998	14,6%
1999	
2000	17,7%

*Fuente: AECB (1988-2000).

TABLA 19. Festival Grec: estadísticas generales *

AÑO	Nº de montajes	MC	MCs	MOL	Comentarios
1980	29	23	1	5	
1981	19	12	2	5	
1982	18	11	2	5	
1983	14	7	3	4	
1984	18	7	3	8	
1985	14	6	2	6	
1986	12	6	2	4	
1987	10	5	1	4	
1988	5	0	0	5	
1989	10	3	0	7	
1990	8	2	2	4	
1991	7	4	1	2	
1992	3	1	0	2	Año Olímpico
1993	8	2	4	2	
1994	30	17	8	5	
1995	45	33	5	7	
1996	51	31	16	4	
1997	48	21	13	4	
1998	46	25	15	6	Aniversario Lorca/División Secció Oficial y Oberta.
1999	51	24	20	5	
2000	30	19	7	4	
totales	476	259	107	98	

* Fuente: Ajuntament de Barcelona (2001). *Grec 25 anys. 1976-2001.*

TABLA 20.
Presupuestos generales de Cultura de la Diputació de Barcelona*

1980	1981	1982	1983	1984
1.045.874.954	1.113.086.198	1.546.320.651	1.450.760.231	1.264.060.078

1985	1986	1987	1988	1989
1.736.364.531	1.953.030.718	1.681.792.233	1.741.782.876	1.996.795.076

1991	1992	1993	1994	1995
3.045.418.000	3.019.365.000	3.172.673.000	3.178.797.000	3.971.250.000

1996	1997	1998-99	2000
4.276.949.000	5.183.195.000	4.609.852.000	5.283.082.000

CERC (1990-2000)*

	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Transferencias	173.401.780	210.000.000	202.159.541	234.450.000	239.000.000	266.630.000
Nº de Ayuntamientos	198	355	406	434	358	261
Nº de Asociaciones				49	25	30
Lecturas					10	
Proyectos					9	

CERC

1996	1997	1998	1999
154.215.000	161.395.250	196.975.000	202.703.000

Nº de Ayuntamientos	256	274	184	156	
Espectáculos Profesionales	41	28	29	34	
Festivales	12	9	11	11	
Exposiciones	25	28	30	33	
Difusión	157	119	102	102	
Cooperación	8	7	8	6	
Proyectos	13	11	13	16	
ODA	**1996**	**1997**	**1998**	**1999**	**2000**
CEP	7.271.508	55.720.250	72.500.000	76.025.000	96.689.814
Nº de Ayuntamientos	27	68	84	83	89
Nº de Espectáculos	89 (70T. 10D. 9M)	161(82T. 16D. 63M)	817		1260 (688T. 509M. 63D)
Programación de Esp. Prof.	73.850.000	41.600.000	36.100.000	36.400.000	41.525.000
Nº de Ayuntamientos	41	28	29	34	
Festivales	34.850.000	29.200.000	33.800.000	36.017.000	
Nº de Festivales	12	9	11	11	
Giras de Programación					45.472.312
Nº de Espectáculos			22 (11T. 8M. 3D)	208 (91T. 64M. 53 D)	304 (156T. 114M. 34D)
Nº de Ayuntamientos				61	65
Marató de l'Espectacle	1.000.000			500.000	
Grec Metropolità		16.885.592	21.637.857	19.000.000	
Xarxa d'Espec. Infantils i Juvenils	900.000	9.500.000	10.500.000	11.000.000	11.300.000

* Datos extraidos de las Memorias de la Diputació de Barcelona (1990-2000).

TABLA 21.
Institut del Teatre*

	1980	1981	1982	1983	1984
gastos	17.467.179	–	–	–	189.046.505
ingresos	6.396.537	–	–	–	–
Nº de alumnos total	718	–	–	587	533
Arte dramático	271	–	–	272	276
Danza y coreografía	447	–	–	315	257

	1985	1986	1987	1988	1989
gastos	217.128.675		227.326.934	629.831.479	558.113.109
Nº de alumnos total	464	440	418	461	452
Arte dramático	263	245	–	–	–
Danza y coreografía	201	195	–	–	–

	1990	1991	1992	1993	1994	1995
gastos	254.053.802	768.641.359	868.621.348	9.422.773.893	941.889.737	998.202.000
Nº de alumnos total	375	392	401	410	354	451
Arte dramático	199	198	192	190	134	247
Danza y coreografía	176	194	209	220	220	204

	1996	1997	1998	1999	2000
gastos	1.104.968.000	1.208.156.518	1.967.675.079	1.924.568.900	2.016.007.125
Nº de alumnos total	464	466	459	454	481
Arte dramático	269	268	266	258	262

Danza y coreografia	195	198	193	174	182
Tècniques	–	–	–	22	37
Nueva sede (Ciutat del Teatre)					
gastos		1.965.028.982		454.610.553	

Los teatros del IdT*

	TEATROS	CAPACIDAD	Nº DE ESPECT.	Nº DE REP.	Nº DE ESP.	REC.
1990	La Cuina	144	18	37	1.390	
	Adrià Gual	300	28	127	5.066	
1991	La Cuina	144	6	48	533	457.150
	Adrià Gual	300	11	89	2.620	2.265.750
1992	La Cuina	144	4	50	1.092	746.050
	Adrià Gual	300	5	56	3.887	2.805.900
1993	La Cuina	144	7	101	2.137	1.676.300
	Adrià Gual	300	11	87	4.153	3.802.200
1994	La Cuina	144	13	144	7.375	2.103.700
	Adrià Gual	299	29	1.140	19.956	2.842.918
1995	La Cuina	140	14	136	6.194	2.084.425
	Adrià Gual	299	18	145	15.999	4.017.750
1996	La Cuina	144	32	143	7.886	1.817.639
	Adrià Gual	299	30	149	19.294	3.377.820
1997	La Cuina	140	19	136	6.881	2.448.343
	Adrià Gual	288	17	140	16.350	54.413.775
1998	La Cuina	140	7	106	9.252	3.416.475

	Adrià Gual	288	17	94	15.152	4.211.575
1999	La Cuina	140	11	83	6.052	1.963.375
	Adrià Gual	288	12	66	10.634	2.917.300
TOTAL			**309**	**3.077**	**161.903**	**97.368.445**
Media			**31**	**308**	**16.190**	**9.736.844**

* Datos extraídos de las Memorias de la Diputació de Barcelona (1990-2000).

TABLA 22. Número de espectáculos presentados por las salas alternativas en Barcelona *

Sala	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	Media
Artenbrut		34	45	52	45	32	30	35	**39**
Beckett	7	15	25	27	21	14	16	19	**18**
Brossa					4	20	11	8	**11**
Malic	23	22	18	22	18	39	41	39	**28**
Muntaner				1	12	21	20	20	**15**
Tantarantana	30	26	23	21	23	19	20	22	**23**
Teatreneu	4	7	5	8	4	3	14	12	**7**

Teatreneu II							58	86	**72**
Versus				41	27	14	13	13	**22**
Total espectáculos	**207**	**293**	**357**	**414**	**425**	**454**	**511**	**497**	**395**
% del total	**42%**	**44%**	**42%**	**48%**	**41%**	**42%**	**47%**	**54%**	**45%**

TABLA 23. Porcentajes de ocupación de las Salas alternativas en Barcelona 1993-2000*

Sala	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	Media
Artenbrut		36%	42%	46%	47%	41%	36%	43%	**41%**
Beckett	78%	60%	58%	59%	58%	42%	61%	62%	**60%**
Brossa					46%	45%	55%	56%	**40%**

Malic	66%	79%	60%	62%	50%	63%	53%	51%	**61%**
Muntaner				29%	28%	31%	25%	31%	**28%**
Tantarantana	44%	59%	63%	56%	50%	55%	56%	50%	**54%**
Teatreneu	22%	34%	32%	49%	75%	60%	32%	29%	**36%**
Teatreneu II							38%	34%	**36%**
Versus				35%	68%	53%	62%	59%	**55%**

* Datos proporcionados por ADETCA..

TABLA 24.
Datos comparativos
Entre teatros públicos
y privados*

1990

TEATROS	CAP.	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.
PRIVADOS				
Arnau	520	2	626	110.000
El Llantiol	180	6	31	—
Goya	836	18	524	102.970
Malic	60	22	130	5.083
Capitol		1	75	45.561
Villarroel	523	5	260	85.150
Condal	808	1	258	90.298
El Molino	367	1	688	—
Teatre Fundació Miró	207	8	105	19.021
Victòria	1.171	14	306	244.703
Belle Epoque	350	1	219	28.483
La Fàbrica	—	19	48	—
Sala Beckett	80	11	95	4.102
Regina	300	16	288	25.513
Teatreneu	257	6	225	23.549
TOTAL	**5.659**	**131**	**3.878**	**784.433**

TEATROS	Nº Rep.	Nº Esp.	Dep.
PÚBLICOS			
La Cuina	37	1.390	DdB
Adrià Gual	127	5.066	DdB
Poliorama	174	35.254	GdC
Romea	176	38.182	GdC
MdF (A)	121	91.078	AdB
MdF (B)	60	26.320	AdB
Apolo	255	80.904	AdB
Lliure	186	27.518	Consorci
SAT	—	—	AdB
Festival Grec	63	91.071	AdB
TOTAL	**1.199**	**396.783**	

08/1990-09/1991

TEATROS	CAP.	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)
PRIVADOS					
Arnau	510	2	612	110.000	___
Borràs	___	10	139	25.756	13.695.400
El Llantiol	140	20	313	13.140	___
Goya	836	19	243	51.723	75.933.925
Malic	60	33	118	5.325	2.872.200
Principal	1.001	___	___	___	___
Tívoli	1.400	3	80	107.891	193.890.218
Villarroel	523	14	289	89.125	104.610.331
Condal	808	22	298	56.034	79.962.125
El Molino	400	1	1.650	___	___
Victòria	1.171	8	142	75.593	109.848.450
Belle Epoque	350	1	210	29.870	___
Sala Beckett	80	15	125	3.367	3.181.250
Regina	350	20	165	21.701	5.915.600
Teatreneu	___	10	210	10.699	13.597.600
TOTAL	**7.629**	**178**	**4.594**	**600.224**	**603.507.099**

TEATROS	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)	Dep.
PÚBLICOS				
La Cuina	48	533	457.150	DdB
Adrià Gual	89	2.620	2.265.750	DdB
Poliorama	198	39.368	46.368.000	GdC
Romea	167	38.338	33.872.380	GdC
MdF (A y B)	137	41.805	___	AdB
Teatre Fundació Miró	151	17.021	___	Fundació
Lliure	196	31.906	32.684.088	Consorci
SAT	116	6.680	644.215	AdB
Festival Grec	65	86.440		AdB
TOTAL	**1.167**	**264.711**	**116.291.583**	

10/1992-08/1993

TEATROS	CAP.	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)
PRIVADOS					
Arnau	510				
Borràs	740	5	244	48.051	83.241.260
El Llantiol	140				
Goya	716	13	267	80.652	
Malic	60		314	6.219	5.023.154
Tantarantana	85	28	259	9.881	5.278.450
Tívoli	1.529	1	53	29.533	74.401.680
La Casona	50	6		1.062	875.800
Condal	699	6	119	91.491	140.509.594
El Molino	400		323		
Victòria	1.125	6	17	213.852	
Belle Epoque	420	2	329	34.300	143.000.000
Sala Beckett	80	8	249	3.052	3.517.375
Regina	349	9	171		
Teatreneu	290	3	166	10.191	12.993.225
TOTAL	**7.193**	**87**	**2.511**	**528.284**	**468.840.538**

TEATROS	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)	Dep.
PÚBLICOS				
La Cuina	101	2.137	1.676.300	DdB
Adrià Gual	87	4.153	3.802.200	DdB
Poliorama	112	24.911		GdC
Romea	170	62.136		GdC
Villarroel	277	35.432	50.264.600	Fundació
MdF (A)	84	47.557	70.130.024	AdB
MdF (B)	130	12.164	8.841.605	AdB
Teatre		18.518	7.898.900	Fundació
Fundació Miró Grec	122	19.703	38.091.700	AdB
Lliure	94	27.683		Fundació
Centre Cívic	37	7.888		AdB
Zona Nord SAT	218	15.680	21.781.400	AdB
SAT	132	1.881	2.232.575	AdB
Festival Grec	70	91.790	1.443	AdB
TOTAL	**1.634**	**371.633**	**204.720.747**	

10/1993-08/1994

TEATROS	CAP.	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)
PRIVADOS					
Arnau	510	3	198	19.314	___
Borràs	740	6	382	125.726	___
El Llantiol	152	3	315	18.800	___
Goya	716	9	302	51.423	___
Malic	60	23	236	11.456	9.592.753
Tantarantana	85	26	342	18.076	___
Riereta	80	9	43	1.083	876.700
Tivoli	1.600	1	323	297.499	___
Villarroel	522	7	251	53.283	62.954.400
La Casona	50	6	107	2.419	1.644.780
Apolo	___	6	487	124.958	258.721.300
Condal	699	13	333	94.709	___
El Molino	400	1	623	57.522	113.037.723
Victòria	1.177	10	282	174.258	334.665.440
Belle Epoque	420	1	288	32.520	113.781.888
Artenbrut	150	43	396	11.516	12.602.200
Sala Beckett	80	14	139	6.096	3.923.408
Regina	350	16	280	83.852	___
Teatreneu	290	7	191	18.555	___
TOTAL	**8.081**	**204**	**5.518**	**1.203.065**	**911.800.592**

TEATROS	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)	Dep.
PÚBLICOS				
La Cuina	144	7.375	2.103.700	DdB
Adrià Gual	1.140	19.956	2.842.918	DdB
Poliorama	165	60.578	106.420.050	GdC
Romea	190	65.313	60.941.125	GdC
MdF (A)	65	27.868	30.945.100	AdB
MdF (B)	74	11.156	7.087.750	AdB
Lliure-P. Agricultura	51	15.741	15.188.175	AdB
Teatre Fundació Miró	149	24.153	___	Fundació
Grec	19	27.652	___	AdB
Lliure	162	27.183	30.331.978	Consorci
SAT	256	17.660	___	AdB
SAT	173	8.151	___	AdB
Festival Grec	408	159.722	102.883.400	AdB/Otros
TOTAL	**2.996**	**472.508**	**358.744.196**	

1995

TEATROS PRIVADOS	CAP.	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)
Arnau	510	5	354	36.373	56.958.350
Borràs	740	2	358	158.874	324.521.578
El Llantiol	152	4	379	23.163	29.649.590
Goya	716	10	325	68.229	101.374.625
Malic	60	18	185	6.611	5.132.741
Tantarantana	85	23	319	18.224	11.394.355
Riereta	80	12	50	1.398	661.900
City Hall	___	1	89	4.946	15.661.100
Teatre de l'Eixample	___	3	54	3.814	3.180.200
Tívoli	1.635	4	227	185.206	___
Villarroel	522	7	277	57.733	77.170.055
La Casona	50	7	67	1.644	1.190.000
Apolo	1.016	7	384	83.195	168.556.825
Condal	699	5	335	131.517	237.700.687
El Molino	400	5	630	57.053	107.645.776
Victòria	1.177	10	276	200.376	516.774.355
Belle Epoque	420	6	276	28.528	45.555.787
Luz de Gas	420	1	30	3.883	4.129.125
Artenbrut	150	45	433	18.374	16.457.575
Sala Beckett	80	23	181	8.186	5.786.940
Regina	350	22	355	83.318	39.194.033
Teatreneu	290	5	224	20.431	22.800.530

TEATROS PÚBLICOS	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)	Dep.
La Cuina	136	6.194	2.084.425	DdB
Adrià Gual	145	15.999	4.017.750	DdB
Poliorama	203	94.759	___	GdC
Romea	197	65.097	___	GdC
MdF (A)	176	51.187	62.991.700	AdB
MdF (B)	185	29.031	28.483.475	AdB
MdF-P.	4	2.200	2.628.800	AdB
Agricultura Lliure-P.	8	3.596	5.433.700	AdB/GdC
Agricultura Teatre	159	22.355	6.039.951	Fundació
Fundació Miró Grec	20	26.682	62.781.150	AdB
Lliure	198	39.735	50.916.025	Consorci
SAT	103	7.654	4.076.550	AdB
SAT	10	187	63.000	AdB
Festival Grec	564	188.373	364.886.390	AdB

TOTAL	**9.555**	**225**	**5.808**	**1.201.076**	**1.791.496.127**	**TOTAL**	**2.108**	**553.049**	**594.402.916**

1996										
TEATROS	**CAP.**	**Nº Prod.**	**Nº Rep.**	**Nº Esp.**	**REC. (PTAS.)**	**TEATROS**	**Nº Rep.**	**Nº Esp.**	**REC. (PTAS.)**	**Dep.**
						PÚBLICOS				
Arnau	510	5	260	48.149	83.968.790	La Cuina	143	7.886	1.817.639	DdB
Teatre de l'Aire		26	138	9.581	4.399.060	Adrià Gual	149	19.294	3.377.820	DdB
Borràs	740	1	363	192.347	424.073.345	Pati Manning	8	1.478	2.588.860	AdB
El Llantiol	152	5	394	16.128	21.244.680	Poliorama	185	57.249	90.279.505	GdC
Goya	716	8	271	76.721	142.961.240	Romea	174	35.456	42.800.575	GdC
Malic	60	22	275	11.012	13.556.606	TNC	42	17.934	44.974.000	GdC
Tantarantana	85	21	340	19.496	15.759.350	MdF (A)	182	75.021	108.300.600	AdB
Riereta	80	15	15	689	20.000	MdF (B)	186	22.972	19.997.420	AdB
Set i set	___	5	51	1.104	809.800	Palau d'Esports	10	27.931	89.396.200	AdB
City Hall	___	2	235	16.719	44.795.150	Palau Sant Jordi	13	34.694	90.905.340	AdB
Teatre de l'Eixample	___	17	452	31.990	53.339.375	Teatre Fundació Miró	154	22.181	7.913.434	Fundació
Sala Muntaner	200	1	30	1.740	1.604.500	Grec	20	28.537	75.189.940	AdB
Tívoli	1.635	17	329	226.499	620.092.510	Lliure	201	29.945	28.702.250	Consorci
Versus Teatre	___	41	368	9.726	6.809.176	Festival Grec	759	211.136	351.799.730	AdB
Villarroel	522	8	283	79.766	129.046.590					
Apolo	1.016	12	237	72.120	230.113.966					
Condal	699	7	316	84.376	132.649.280					
El Molino	400	4	613	53.298	107.505.540					
Victòria	1.177	15	263	247.258	744.061.853					

Luz de Gas	420	2	8	2.611	2.641.000				
Artenbrut	150	54	546	23.806	19.938.390				
Sala Beckett	80	25	196	8.930	5.951.235				
Regina	350	20	424	83.535	45.351.800				
Teatreneu	290	8	235	31.274	26.726.499				
TOTAL	**9.282**	**341**	**6.642**	**1.348.875**	**286.562.735**	**TOTAL**	**2.226**	**591.714**	**958.043.313**

1997

TEATROS	**CAP.**	**Nº Prod.**	**Nº Rep.**	**Nº Esp.**	**REC. (PTAS.)**	**TEATROS**	**Nº Rep.**	**Nº Esp.**	**REC. (PTAS.)**	**Dep.**
PRIVADOS						**PÚBLICOS**				
Arnau	510	5	364	54.881		La Cuina Adrià Gual				
Borràs	720	1	348	190.353	461.755.400					
Club Capitol	523	1	30	12.029	24.404.700	Poliorama	136	6.881	2.448.343	DdB
El Llantiol	152	5	367	13.921		Principal	140	16.350	54.413.775	DdB
Goya	716	11	342	76.622		Romea	367	160.308	370.068.790	GdC
Malic	60	18	268	8.026	6.236.487	TNC	51	13.631	22.783.800	GdC
Tantarantana	85	23	346	25.106		MdF (MAC)	228	70.245	96.750.195	GdC
City Hall	200	2	254	19.222	47.899.550	MdF (OM)	253	103.575		GdC
Teatre de l'Eixample	300	36	513	64.005	57.674.655	MdF. Marató	190	54.318	72.897.975	AdB
Sala Muntaner	150	12	231	7.142	5.620.200	MdF (Gasch)	98	14.234	16.200.425	AdB
Tívoli	1.529	11	323	180.211	427.436.410	Palau d'Esports	2	3.000	3.312.750	AdB
Versus Teatre	76	27	306	15.141	9.876.683	Palau Sant	23	596	498.375	AdB

Villarroel	*	9	279	79.823	124.834.606	Jordi Teatre	7	56.415		AdB
Apolo	1.016	6	294	93.950	262.996.700	Fundació Miró Grec	7	23.691	260.803.075	AdB
Condal	699	3	358	118.841		Festival Grec	78	8.408	103.404.870	Fundació
El Molino	400	3	455	36.614	7.424.825	Lliure	36	44.458	582.930.936	AdB
Victòria	*	11	238	200.286			898	390.821	53.889.240	AdB
Luz de Gas	420	1	12	2.193	1.672.430		179	31.013	39.622.524	Consorci
Artenbrut	100	45	483	22.780	19.764.492					
Sala Beckett	84	21	196	9.266	672.305					
Regina	350	16	231	37.448	51.601.255					
Teatreneu	310	4	249	58.459	86.350.522					
TOTAL	**8.400**	**271**	**6.487**	**1.326.319**	**1.596.221.220**	**TOTAL**	**2.693**	**997.944**	**1.680.025.073**	

1998-99

TEATROS	**CAP.**	**Nº Prod.**	**Nº Rep.**	**Nº Esp.**	**REC. (PTAS.)**	**TEATROS**	**Nº Rep.**	**Nº Esp.**	**REC. (PTAS.)**	**Dep.**
PRIVADOS						**PÚBLICOS**				
Espai Escènic Joan Brossa	*	20	233	5.846	5.038.717	La Cuina	106	9.252	3.416.475	DdB
Arnau	510	5	287	65.000	108.359.100	Adrià Gual	94	15.152	4.211.575	DdB
Borràs	720	1	334	149.188	406.670.270	Poliorama	380	175.067	346.456.381	GdC
Club Capitol I	523	2	270	122.876	240.581.170	Principal	315	83.129	140.662.700	AdB
Club Capitol II	523	1	7	1.367	2.118.240	Romea	192	46.847	72.702.448	GdC
El Llantiol	152	6	319	12.914	15.552.900	TNC	515	199.947		GdC
Goya	716	16	265	59.782	94.083.825	MdF (MAC)	176	47.423	54.480.560	AdB

Malic	50	39	338	10.702	8.789.180	MdF (OM)				AdB
Tantarantana	85	19	330	26.239	23.392.585	MdF. Marató	2	1.863	2.460.000	AdB
City Hall	200	1	215	12.647	30.206.800	MdF (Gasch)	39	1.495	1.494.900	AdB
Teatre de l'Eixample	300	25	295	23.494	18.945.110	Palau d'Esports	19	48.258	174.776.640	AdB
Sala Muntaner	150	21	485	21.359	14.201.895	Palau Sant Jordi	2	9.180	26.064.850	AdB
Tívoli	1.529	18	302	145.451	325.803.225	Teatre Fundació Miró	63	8.842	4.480.340	Fundació
Versus Teatre	76	14	232	10.468	6.068.625	Grec	40	46.869	119.732.950	AdB
Villarroel	*	12	255	48.914	59.198.041	Lliure	194	33.779	43.065.370	Consorci
Apolo	1.016	8	250	81.936	218.221.115	Festival Grec	765	280.363	486.182.505	AdB
Condal	699	2	403	133.835	315.497.300					
Victòria	1.102	8	254	202.062	559.350.750					
Luz de Gas	420	1	3	901	1.802.000					
Artenbrut	100	32	409	16.807	17.164.175					
Sala Beckett	84	14	215	7.314	5.102.008					
Regina	350	24	191	34.658	28.735.996					
Teatreneu	310	3	167	31.394	43.172.155					
TOTAL	**9.615**	**292**	**6.059**	**1.225.154**	**2.548.055.182**	**TOTAL**	**2.902**	**1.007.466**	**1.480.187.694**	

2000 TEATROS	CAP.	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)
PRIVADOS					
Espai Escènic Joan Brossa		11	210	6.677	6.431.995
Arnau	510	5	238	46.110	71.438.611
Borràs	720	5	328	111.542	292.409.135
Club Capitol I	523	4	221	101.118	223.092.740
Club Capitol II	523	4	221	35.406	50.429.640
El Llantiol	152	6	358	13.971	16.027.410
Goya	716	21	290	40.397	52.655.259
Malic	50	41	445	11.967	9.972.430
Poliorama	652	13	360	116.312	189.309.061
Romea	570	15	313	68.955	97.006.659
Tantarantana	85	20	292	22.749	20.588.200
City Hall	200	2	160	8.243	22.366.200
Sala Muntaner	200	20	458	22.881	13.996.995
Teatre de l'Eixample	300	30	360	12.844	11.788.225
Tívoli	1.507	12	286	160.230	450.602.177
Versus Teatre	76	13	241	12.975	9.405.425
Villarroel		5	295	92.915	183.010.895
Apolo	1.016	9	279	84.859	281.098.340
Condal	699	5	303	99.062	235.016.055
Victòria	1.183	12	198	180.569	554.016.690
Luz de Gas	420	1	34	4.363	6.544.500
Artenbrut	100	30	360	12.844	11.788.225

TEATROS	Nº Rep.	Nº Esp.	REC. (PTAS.)	Dep
PÚBLICOS				
La Cuina	83	6.052	1.963.375	DdB
Pati Manning	27	2.156	2.611.000	AdB
Adrià Gual	66	10.634	2.917.300	DdB
Principal TNC	264	93.410	203.352.785	AdB
T.N.C. Sala Petita	163	83.153	179.236.675	GdC
T.N.C. Tallers	172	41.012	67.917.730	GdC
MdF (MAC)	134	23.118	22.435.520	GdC
MdF (Gasch)	114	42.803	53.795.635	AdB
Palau d'Esports	29	1.483	1.443.375	AdB
Palau Sant Jordi	32	50.594	292.985.490	AdB
Fundació Miró	8	70.408	311.130.850	AdB
Grec	154	22.549	7.035.938	Fundació
Lliure	32	43.944	110.369.105	AdB
Festival Grec	194	39.433	56.778.950	Consorci
Teatre Grec	743	319.866		AdB

Sala Beckett	84	16	173	7.847	7.231.500				
Regina	350	15	171	30.908	20.567.399				
Teatreneu I	310	14	111	13.408	8.892.530				
Teatreneu II	310	58	168	6.374	6.092.545				
TOTAL	**11.256**	**387**	**6.873**	**1.325.526**	**2.853.480.167**	**TOTAL**	**2.215**	**850.615**	**1.313.973.728**

*Fuente: AECB (1990-2000)

TABLA 25.
Medias de público en Barcelona*

	1986-87	1987-88	1989	1990	1991	1992	1993
TOTAL Nº ESP.	887.331	595.850	802.695	1.181.216	833.740	899.917	1.042.766
Espectadores/nº de teatros	63.381	39.723	50.168	49.217	33.350	34.612	40.106

	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
TOTAL Nº ESP.	1.459.839	1.496.795	1.585.670	1.810.959	1.871.359	1.708.827	1.805.228
Espectadores/nº de teatros	56.148	48.284	54.678	53.264	55.040	50.260	50.145

*Fuentes:
ADETCA (1993-2000)
El Público (1986-1989)
AECB (1990-1992).

TABLA 26.

Público en los teatros de Barcelona (por teatros)*

TEATROS**	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Adrià Gual			15.999	15.776	16.350	15.152	10.634	10.708
Apolo	37.053	75.383	83.195	72.120	93.950	81.936	84.859	63.134
Arnau	42.138	19.314	36.373	48.149	54.881	65.000	46.110	10.397
Artenbrut		12.901	18.374	23.522	9.266	16.807	12.844	16.616
Belle Epoque	29.536	23.854	28.528					8.966
Sala Beckett	5.235	7.448	8.684	8.380	9.266	7.314	7.847	8.966
Borras	97.453	125.726	158.874	192.312	190.353	149.188	111.542	89.225
Club Capitol (A)					12.029	122.876	101.118	84.531
Club Capitol (B)						1.367	35.406	29.138
Condal	95.542	94.709	131.517	87.876	118.841	133.835	99.062	180.880
Convent dels Àngels			3.656	864				
T. de l'Aire				9581				
Teatre de l'Eixample			3.814	31.990	64.005	23.494	26.555	
El Llantiol	13.215	18.800	23.163	16.128	13.921	12.914	13.971	8.509
El Molino	65.366	57.497	11.132	53.298	36.614			
Goya	76.069	51.423	68.229	76.721	76.622	59.782	40.379	37.464
Grec	28.486	27.852	26.692	28.537	44.458	46.869	43.944	36.941

Guasch								29.838
Joan Brossa					960	5.846	6.677	5.390
La Casona	1.713	2.427	1.394					
La Cuina			6.194	7.361	6.881	9.252	6.052	2.651
La Riereta			1398					
Lliure	49.497	34.409	39.735	21.618	31.013	33.779	39.433	44.094
Malic	5.560	11.459	6.611	10.071	8.026	10.702	11.967	10.464
Marató de l'Espectacle	3.453	5.284	4.475	980	3.000	1.863		
Mercat de les Flors (A)	32.439	47.759	59.195	68.142	54.318	47.423	40.084	60.933
Mercat de les Flors (B)	8.326	14.288	25.903	22.156	14.234	1.495	1.374	3.227
Mercat de les Flors (Gasch)					596			
Novedades								20.034
Sala Muntaner				1.740	7.142	21.359	22.881	28.562
Sala Gran (TNC)				17.934	87.483	99.864	83.153	102.116
Sala Petita (TNC)					16.092	75.332	41.012	50.643
Sala Tallers (TNC)						23.681	23.118	23.407
Palau de l'Agricultura			3.596					
Poliorama	35.425	71.071	95.415	59.211	160.308	175.067	116.312	123.424
Principal					13.631	83.129	93.410	93.369
Regina	17.757	57.115	64.919	59.773	37.448	34.658	30.908	30.406
Romea	67.782	66.400	65.456	34.768	70.245	46.847	68.955	91.512
SAT (A)	19.953	15.484	7.654					
SAT (B)	2.906	7.524	187					
Se7 I Se7								
Tantarantana	10.539	18.076	18.224	19.496	25.106	26.239	22.749	22.556
Teatreneu I	9.041	18.555	29.431	31.274	58.459	31.394	13.408	23.073
Teatreneu II							6.374	9.685

Tívoli	28.352	296.232	189.155	229.499	180.211	145.451	160.230	196.773
Versus				9.726	15.141	10.468	12.975	15.093
Victoria	219.893	201.698	200.376	247.258	200.286	202.062	180.569	176.509
Villarroel	40.037	77.151	59.247	79.409	79.823	48.914	92.915	55.994
TOTAL	**1.044.759**	**1.461.833**	**1.498.790**	**1.587.666**	**1.812.956**	**1.873.357**	**1.710.826**	**1.807.228**

*Los datos del 1986 al 1992 son de *El Público*
**Datos cedidos por ADETCA

TABLA 27.
Audiencias comparativas

1987-88	Rec	Func	Esp	Ocu
T. Institucionales	160.367.150	940	203.303	0,28
T. Privados	614.567.874	1.941	602.487	0,31
Salas Alternativas	34.423.833	377	59.690	0,39
Consorcio (Lliure)	14.060.400	180	21.851	0,44
Total	**823.419.257**	**3.438**	**887.331**	

1988-89	Rec	Func	Esp	Ocu
T. Institucionales	187.703.636	727	190.608	0,42
T. Privados	717.123.545	1.493	515.258	0,35
Salas Alternativas	53.101.715	657	73.076	0,28
Consorcio (Lliure)	19.522.500	187	23.753	0,58
Total	**977.451.396**	**3.064**	**802.695**	

1987-88	Rec	Func	Esp	Ocu
	207.939.337	771	217.228	0,39
	385.618.600	1.450	327.691	0,23
	20.805.656	293	28.715	0,25
	16.585.725	180	22.216	0,49
Total	**630.949.318**	**2.694**	**595.850**	

1990	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.
	3.796	127	1.013	369.265
	4.962	76	3.140	726.185
	697	55	738	58.247
	250	10	186	27.518
Total	**9.705**	**268**	**5.077**	**1.181.215**

1990-91	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec	1992-93	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec
T. Institucionales	2.445	123	971	232.805	577.940.449		5.256	150	1.540	343.950	447.306.784
T. Privados	6.882	100	4.094	559.132	83.607.495		6.414	67	2.611	508.822	204.720.747
Alternativas	747	78	500	41.092	25.566.650		779	20	900	19.462	21.533.754
Teatre Lliure	250	18	196	31.906	32.684.088		250	9	94	27.683	
Total	**10.324**	**319**	**5.761**	**864.935**	**719.798.682**	**Total**	**12.699**	**246**	**5.145**	**899.917**	**673.561.285**

1993-94	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec	1995	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec
T. Institucionales	5.796	201	2.834	445.325	358.744.196		4.985	203	1.902	509.718	538.953.191
T. Privados	7.551	108	3.991	1.063.652	885.682.231		8.077	158	4.213	1.066.923	1.690.729.953
Alternativas	880	129	1.584	149.551	26.118.361		1.015	136	1.697	155.144	100.766.174
Teatre Lliure	250	13	162	27.183	30.331.978		756	13	206	42.331	56.349.725
Total	**14.477**	**451**	**8.571**	**1.685.711**	**1.300.876.766**	**Total**	**14.833**	**510**	**8.018**	**1.774.116**	**2.386.799.043**

1996	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec	1997	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec
T. Institucionales	3.718	301	2.025	561.769	929.341.063		6.251	294	2.514	966.931	1.640.402.549
T. Privados	8.617	216	4.355	1.181.870	2.744.537.329		7.685	183	4.503	1.174.516	1.424.104.901

Alternativas	1.015	191	2.384	187.779	134.093.056	1.065	154	2.079	172.226	174.501.744
Teatre Lliure	250	9	201	29.945	28.702.250	250	12	179	31.013	39.622.524
Total	**13.600**	**717**	**8.965**	**1.961.363**	**3.836.673.698**	**15.251**	**643**	**9.275**	**2.344.686**	**3.278.631.718**

1998-99	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec	2000	Cap	Nº Prod.	Nº Rep.	Nº Esp.	Rec
T. Institucionales	6.356	278	2.700	973.687	1.437.122.324		3.270	238	2.183	806.671	1.203.604.623
T. Privados	8.910	218	4.278	1.381.941	2.417.250.433		10.241	237	4.989	1.222.443	2.758.941.913
Alternativas	1.055	145	1.882	137.582	132.424.724		1.365	207	1.961	119.072	94.538.254
Teatre Lliure		17	194	33.779	43.065.370		1.865	8	32	43.944	110.369.105
Total	**16.321**	**658**	**9.054**	**2.526.989**	**4.029.862.851**		**16.741**	**690**	**9.165**	**2.192.130**	**4.167.453.895**

*Datos extraidos de *El Público* y proporcionados por ADETCA.

TABLA 28.

Porcentajes de espectadores y espectáculos del total de los teatros de Barcelona Comparacion teatros publicos/ Salas alternativas*

Salas alternativas

	espectadores	espectáculos
1990	5,3%	25,3%
1991	11%	40,1%
1992	7,2%	27,8%
1993	7,2%	29,6%
1994	14,1%	44%
1995	14,1%	42,2%
1996	14%	46%
1997	11,3%	35,2%
1998-99	9,6%	36,2%
2000	9,6%	41,4%

Teatros públicos

	espectadores	espectáculos
1990	20,2%	43,1%
1991	17,9%	25,6%
1992	17%	25,5%
1993	24,6%	43,7%
1994	16,6%	31,7%
1995	21%	38,3%
1996	21,2%	35,9%
1997	29,8%	40,8%
1998-99	31,9%	37,4%
2000	32%	32,6%

* Datos proporcionados por ADETCA.

TABLA 29. Estadísticas de conocimiento del catalán 1986-1991-1996 (Fuente: *Estadístiques Culturals de Catalunya*, 1992-2001).

Año	Lo entiende	Lo sabe hablar	Lo sabe leer	Lo sabe escribir	No lo entiende
1981	80%	No hay datos	No hay datos	No hay datos	19%
1986	90%	64%	60%	31%	9%
1991	94%	68%	68%	40%	6%
1996	95%	75%	72%	46%	5%
2001	94%	74%	68%	50%	5%

Estadísticas del uso social del catalán año 1991. (Fuente: *Estadístiques Culturals de Catalunya*, 1992-2001).

Espectadores que han visto alguna película en catalán				
SI 20,1%		NO 78,2%	NS/NC 1,7%	
Cantidad de libros en catalán en el hogar				
NINGUNO 12,5%	POCOS 37,3%	¼ PARTE 26,2%	LA MITAD 16,1%	TODOS 0,1%
Lengua de la última grabación de música adquirida				
INGLÉS 37,5%	CASTELLANO 33,3%	CATALÁN 13,3%	OTROS 7,1%	SIN LETRA 8,8%

TABLA 30.

POBLACIÓN de CATALUÑA*	1975	1981	1986	1991
	5.660.000	5.959.000	5.979.000	6.059.000

ENCUESTA 1986
(en Cataluña)

	1975	1981	1986	1991
			%	
Entiende el catalán	5.557.855		93,8	
Habla el catalán	4.065.841		68,3	
Lee el catalán	4.019.276		67,6	
Escribe el catalán	2.376.201		39,9	
No entiende el catalán	371.322		6,1	

ENCUESTA 1991
(en Cataluña)

	1986		1991	Crecimiento
	%		%	%
Entiende el catalán	90,6		93,8	3,2
Habla el catalán	64,2		68,3	4,1
Lee el catalán	60,7		67,6	6,9
Escribe el catalán	31,6		39,9	8,3

POR ÄREAS 1991

	Bcn	Ärea Metropol.	Provincia	Resto de Cataluña
	%	%	%	%
Entiende el catalán	95,4	87,8	93,2	96,8
Habla el catalán	70,1	50,7	66,2	80,3
Lee el catalán	70,7	53,6	65,5	75,7
Escribe el catalán	40,1	40,8	40,8	46,7
No entiende el catalán	4,7	6,8	6,8	3,2

* Fuente: *Estadístiques culturals de Catalunya* (1986-2001).

TABLA 31. Espacios teatrales en la ciudad de Barcelona (1980-2000)

Espacio teatral	Programación	Aforo	Titularidad	Política de precios	Formas de contratación
Teatre Regina	Infantil, contemporánea y títeres.	350	Privada subvencionada.	Descuentos a grupos escolares. Variable.	Ingresos de taquilla. 60% para la sala. 40% para la compañía.
Mercat de les Flors	Contemporánea, innovadora e internacional.	A: 700 B: 400	Pública: AdB	Descuentos a jóvenes.	Ingresos de taquilla. 80% para la compañía. 20% para la sala. Cache para compañías internacionales.
Sala Beckett	Contemporánea de autor(texto) y nueva creación.	80	Privada subvencionada.	Precio único.	Ingresos de taquilla. 30% para la sala. 70% para la compañía.
Teatre Condal	Teatro comercial en catalán.	700	Privada: Focus.	Precio que varía según el emplazamiento.	Ingresos de taquilla. 40% para la sala. 60% para la compañía.
Teatro Goya	Teatro en castellano.	716	Privada: Focus y Goya S.A.	Precio que varía según el emplazamiento.	Desconocida.
Teatre Lliure	Contemporánea y clásica (texto) de repertorio internacional.	320	Concertada.	Precio que varía según el día.	Montajes de la propia compañía.
Teatre Malic	Infantil, contemporánea, títeres y nueva creación.	60	Privada subvencionada.	Precio único.	

Teatreneu	Contemporánea internacional y autóctona (texto).	310	Privada subvencionada.	Precio único.	Ingresos de taquilla. 40% para la sala. 60% para la compañía.
Teatre Poliorama	Teatro de repertorio internacional y autóctono.	672	Pública: GdC. Privada desde 1996: 3x3	Precio que varía según el emplazamiento.	Montajes de la propia compañía.
Teatre Romea	Teatro de repertorio internacional y autóctono.	570	Pública: GdC Privada desde 2000: Focus.	Abonos anuales. Precio que depende del emplazamiento.	100% para la compañía. En ocasiones 60% para la compañía y 40% para la sala.
La Cuina y Adrià Gual	Contemporánea autóctona e internacional (texto).	LC – 140 AG – 280	Pública: DdB.	Precio único.	100% para la compañía.
Teatre Victòria	Dagoll Dagom y El tricicle. Musical y comercial de texto.	1.102	Privada subvencionada: Anexa y 3x3.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	Porcentaje de taquilla dependiendo de la compañía y el montaje. Para producciones de 3x3: 100% para la compañía.
Villarroel Teatre	Contemporánea autóctona e internacional (texto).	522	Privada subvencionada.	Precio único.	Ingresos de taquilla. 30% para la sala. 70% para la compañía.

Versus Teatre	Contemporánea autóctona, internacional (texto) y nueva creación.	76	Privada subvencionada.	Precio único. Descuento carné alternativo.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía.
Artenbrut	Contemporánea autóctona, internacional (texto) y nueva creación.	100	Privada subvencionada.	Precio único. Descuento carné alternativo.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía
Espai Escènic Joan Brossa	Contemporánea autóctona e internacional (texto), magia y nueva creación.	60	Privada subvencionada.	Precio único. Descuento carné alternativo.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía
Arnau	Comedia en catalán.	510	Privada.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	
Borràs	Comedia en castellano.	720	Privada: Grupo Balañá.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	
Club Capitol	Comedia en castellano.	523	Privada: Grupo Balañá.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	

Llantiol	Magia, cabaret, cómicos, monólogos. Café teatro.	150	Privada subvencionada.	Precio único.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía
Principal	Contemporánea en catalán.	918	Privada: Grupo Balañá.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	
Tantarantana	Contemporánea autóctona e internacional (texto)y nueva creación.	85	Privada subvencionada.	Precio único. Descuento carné alternativo.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía
City Hall	Cabaret y musical.	200	Privada: Anexa.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	
Teatre de l'Eixample	Comedia en catalán y teatro de repertorio en catalán y castellano.	300	Privada subvencionada.	Precio único.	
Sala Muntaner	Contemporáneo autóctono e internacional (texto).	150	Privada subvencionada.	Precio único. Descuento carné alternativo.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía

Tívoli	Contemporáneo, musical, y clásicos (generalmente en castellano).	1.600	Privada: Grupo Balañá.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	
Apolo	Revista, comedia en castellano.	1.016	Privada.	Precio que depende del emplazamiento y del día.	
El Molino	Cabaret, revista, musical.	400	Privada.	Precio único.	
Teatre Grec	Clásicos, contemporáneos autóctono e internacional.	1.865	Pública.	Precio que depende del emplazamiento.	
Abaixadors 10	Contemporáneo autóctono e internacional.		Privada.	Precio único.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía
Círcol Maldà	Café teatro.		Privada.	Precio único.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía
Guasch Teatre	Contemporáneo, comedia en catalán.		Privada.		
Teatre Novedades.	Comedia en castellano.		Privado: Grupo Balañá.		
Conservas	Contemporáneo autóctono e internacional.		Privado subvencionado.	Precio único.	Porcentaje de taquilla fijo (50%). Publicidad: sala y compañía

TABLA 32.
Totales de presupuesto de cultura institucionales*

Institución	Presupuesto gral.	Incremento del año anterior	Presupuesto de Cultura	% Incremento del año anterior	% Presupuesto de Cultura
	1991	**1990**	**1991**	**1990**	**1991**
Ajuntament de Barcelona	168.685.072	11%	7.431.785	35%	4%
Diputació de Barcelona	44.188.753	7%	3.045.418	26%	7%
Generalitat de Catalunya	1.114.523.310	13%	18.083.287	18%	2%
	1992	**1991**	**1992**	**1991**	**1992**
Ajuntament de Barcelona	175.847.000	4%	8.162.272	5%	5%
Diputació de Barcelona	47.437.268	7%	3.019.365	6%	6%
Generalitat de Catalunya	1.308.858.612	17%	21.084.700	2%	1%
	1993	**1992**	**1993**	**1992**	**1993**
Ajuntament de Barcelona	215.278.000	22%	8.209.344	2%	4%
Diputació de Barcelona	49.442.407	4%	3.172.673	5%	6%
Generalitat de Catalunya	1.448.684.609	11%	22.658.425	7%	1%
	1994	**1993**	**1994**	**1993**	**1994**
Ajuntament de Barcelona	205.839.861	-4%	8.559.283	4%	4%
Diputació de Barcelona	50.765.254	3%	3.178.797	0,20%	6%
Generalitat de Catalunya	1.530.289.938	6%	22.910.320	1%	1%

	1995	1994	1995	1994	1995
Ajuntament de Barcelona	217.196.360	5%	9.487.997	11%	4%
Diputació de Barcelona	57.051.313	12%	3.791.250	19%	6%
Generalitat de Catalunya	1.620.613.378	0,90%	23.936.202	4%	1%

	1996	1995	1996	1995	1996
Ajuntament de Barcelona	221.364.128	2%	9.750.946	3%	4%
Diputació de Barcelona	61.276.385	7%	4.276.949	13%	7%
Generalitat de Catalunya	1.630.405.375	0,60%	29.792.844	24%	2%

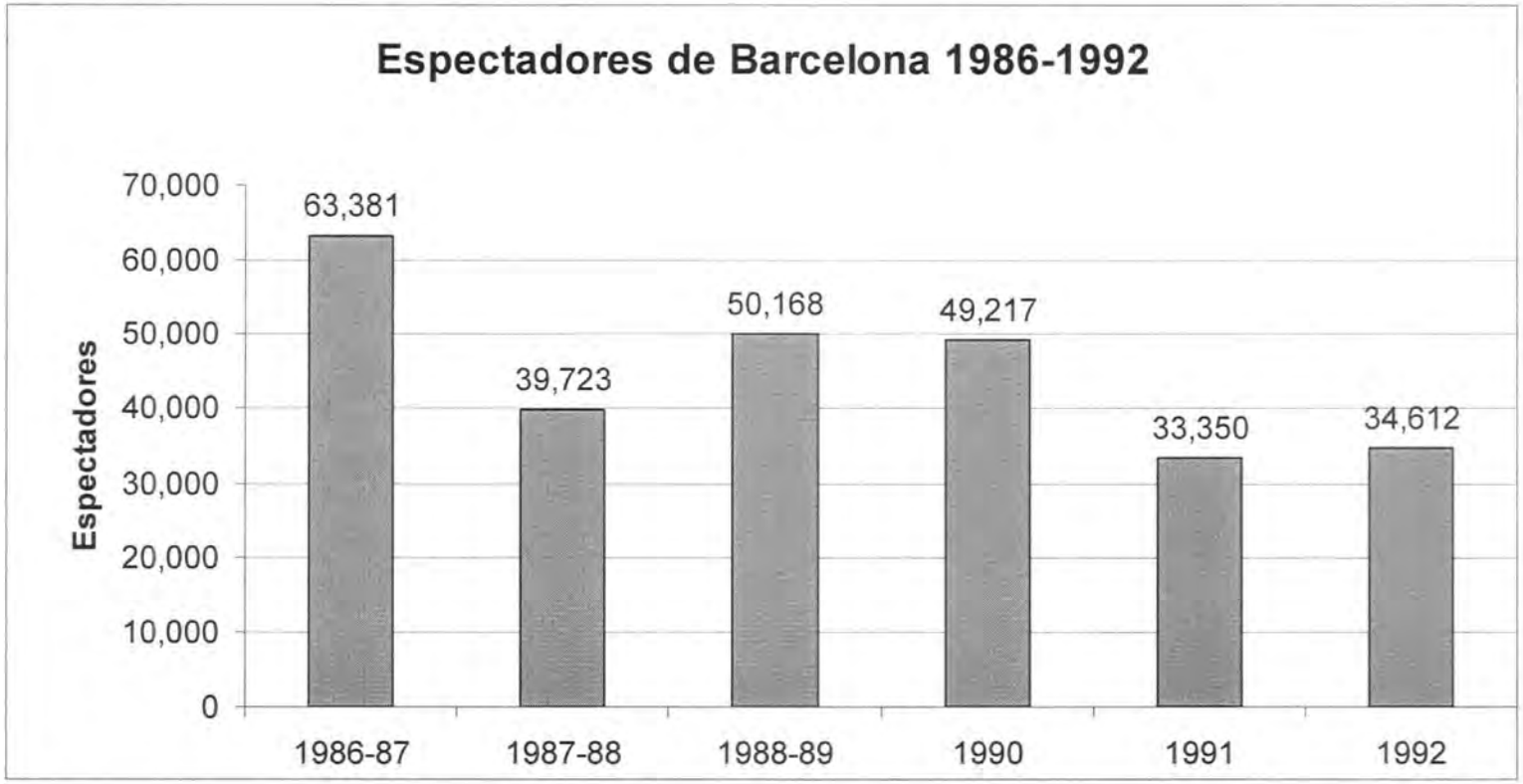
	1997	1996	1997	1996	1997
Ajuntament de Barcelona	230.516.030	4%	10.725.232	10%	5%
Diputació de Barcelona	64.674.000	5%	5.183.195	21%	8%
Generalitat de Catalunya	1.685.415.729	3%	29.348.978	-1%	2%

	1998	1997	1998	1997	1998
Ajuntament de Barcelona	240.083.546	4%	11.960.246	11%	5%
Diputació de Barcelona	68.555.000	6%	4.609.852	-11%	7%
Generalitat de Catalunya	1.768.918.468	5%	28.649.072	-2%	2%

	1999	1998	1999	1998	1999
Ajuntament de Barcelona	237.448.997	7%	11.161.914	-7%	5%
Diputació de Barcelona	75.800.000	11%	5.283.082	15%	7%
Generalitat de Catalunya	1.911.437.111	8%	30.792.396	7%	2%

* Fuente: AECB (1990-1999).

Gráfica 1. El público teatral en la ciudad de Barcelona 1986-1992. *



* Datos proporcionados por *El Público*.

Gráfica 2. El público teatral de la ciudad de Barcelona 1993-2000.*

* Datos proporcionados por ADETCA.

Encuesta a la ciudadanía de Barcelona. Marzo 2004

La presente encuesta se realizó a 75 personas en la ciudad de Barcelona. Los lugares elegidos fueron Las Ramblas, la Universidad de Barcelona (Campus Diagonal) y Bellvitge. La gran mayoría de los entrevistados fueron residentes en la ciudad de Barcelona, entre los 18 y los 70 años.

La encuesta no debe tomarse como un estudio exhaustivo de los hábitos teatrales de los barceloneses o de su opinión sobre la política teatral de la ciudad, sino como un apéndice informal que, sin embargo, reverbera algunas de las afirmaciones presentadas en este estudio.

Apéndice III: encuesta

ENCUESTA a la CIUDADANÍA DE BARCELONA. Marzo 2004.

1. ¿Cómo valora la situación del teatro en la ciudad en los últimos 10 años?

a. Muy mala b. Mala c. Regular d. Buena e. Muy buena f. Excelente.

2. ¿Qué influencia cree que las instituciones públicas han tenido sobre el teatro de la ciudad?

a. Ninguna b. Circunstancial c. Bastante d. Mucha e. Demasiada.

3. ¿Es espectador regular de algún teatro en particular?

a. Si. b. No.

4. ¿Qué teatro cree que ha conectado mejor con la ciudad y sus espectadores en los últimos 10 años? ¿Y el que menos?

a. TNC b. Romea c. Poliorama d. Teatros del Institut e. Mercat de les Flors f. Grec.

5. Cree que las instituciones públicas han tenido influencia en el aumento de público en la ciudad?

a. Si. b. No.

6. Usted iría más a menudo al teatro si...

a. El precio de las entradas fuera más bajo.

b. Se programara más teatro en catalán.

c. Se programara más teatro en castellano.

d. Existieran más campañas publicitarias.

e. Otras razones.

Encuesta a la ciudadanía de Barcelona.
Marzo 2004

	Totales		%	
1				
Muy mala	1		1,3%	
Mala	3		4,1%	
Regular	22		29,3%	
Buena	35		46,6%	
Muy buena	15		20%	
Excelente	1		1,3%	
2				
Ninguna	5		6,6%	
Circunstancial	26		34,6%	
Bastante	32		42,6%	
Mucha	9		12%	
Demasiada	2		2,6%	
3				
No	7		9,3%	
Si	68		90,6%	
4*	+	-	+	-
TNC	12	7	16%	9,3%
Romea	12	1	16%	1,3%
Poliorama	9	2	12%	2,6%
Teatros del Institut	2	2	2,6%	2,6%
Mercat de les Flors	24	1	32%	1,3%
Grec	3		4%	
No sabe	10		13,3%	
5				
Si	29	38,6%		
No	46	61,3%		
6*				
El precio de las entradas disminuyera	50	66,6%		
Se programara más teatro en catalán	1	1,3%		
Se programara más teatro en castellano	4	5,3%		
Hubiera más campañas publicitarias	15	20%		
Otras razones	18	24%		

* Ver comentarios anexos.

Comentarios a la pregunta 4.

¿Qué teatro cree que ha conectado mejor con la ciudad y sus espectadores en los últimos 10 años? ¿Y el que menos?

El TNC es el teatro del que más se oye hablar.
El Poliorama es el mejor teatro por su programación (x2).
El TNC es el que menos ha conectado por su programación.
El Romea es el que tiene una programación más variada.
El Mercat es el que más por la publicidad que se le hace (x2).
El Mercat es el que más por su programación innovadora (x2).
El TNC es el que tiene más publicidad (x2).
El TNC es el más conocido (x3).
El Romea por su programación en los últimos años (x3).
El TNC por su buena programación.
El Teatre Regina por ser el más asequible económicamente.
El Teatre Regina por su buena programación.
El Mercat de les Flors por su programación más alternativa y menos comercial.
El Teatre Lliure por su buena programación.
El Romea y el Mercat porque no son elitistas.
El Mercat porque como taxista es donde más gente llevo.
El Mercat porque se oye hablar mucho de él.
El TNC porque ha optado por textos conocidos y actores mediáticos.
El Mercat porque ha optado por espectáculos minoritarios pero coherentes y con una filosofía de programación de sala.
El TNC por sus publicaciones semestrales.
El TNC es el que menos, por ser demasiado frío y demasiado clásico.
El Poliorama por ser el más comercial.
El TNC por ser el de más calidad.

Comentarios a la pregunta 6.

Usted iría más a menudo al teatro si... e otras razones:

No voy más por la falta de variedad en la programación.

Iría más si se hiciera teatro de más calidad y más experimental.

Iría más si hubiera más diversidad en la programación, más dramaturgos contemporáneos y más compañías extranjeras.

Si la programación fuera más interesante y de más calidad.

Si las obras fueran de mejor calidad.