

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

Notas

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



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

Antoni Ramon, Guillem Aloy e Iván Alcázar

Observatorio de Teatros en Riesgo

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

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

1977-2000

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

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

En aquel conjunto de realizaciones, los

proyectos quedaron muy a menudo exclusivamente en manos de arquitectos sin ninguna experiencia en resolver problemas técnicos específicos del mundo teatral. Los encargos acostumbraban a no tener un proyecto artístico claro y más bien tenían su origen en la voluntad de las corporaciones municipales de hacer un teatro, más que de hacer teatro, y de fomentar el urbanismo más que la cultura. Habría que elaborar todavía sobre ello un estudio más concreto y detallado que permitiera distinguir los errores y los aciertos, y sería, seguramente, una buena herramienta para reconducir políticas futuras.

Fue en aquellos mismos años cuando en Barcelona se llevaron a cabo las obras del Teatro Poliorama –el Teatro Catalán de la Comedia (1985)– y del Teatro Romea –el Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña (1990)–. A este último le siguió el proyecto escenotécnico de los consultores Ibáñez/Bantjes, un ejemplo de integración en la sala de las nuevas necesidades tecnológicas de la escena, mucho mejor que el que se había hecho en el Teatro Poliorama, que Flotats consideraba de estética de parking municipal. También se llevó a cabo la construcción de los teatros del Institut del Teatre en la calle Sant Pere més Baix (1986), según el proyecto de Víctor Argentí, Dani Freixes y Vicente Miranda. Dani Freixes diseñó allí ciertamente unas salas que tenían encanto, pero que no ofrecían a los estudiantes ningún escenario con una caja escénica. Aquellos años serían también los del Teatre Lliure, el primer ejemplo en nuestro país de una sala transformable. La compañía del Lliure, bajo la dirección de Fabià Puigserver, reformó la sala de la Cooperativa La Lleialtat del barrio de Gràcia (1976) con medios simples y eficaces y creó un espacio que mentalizaba y predisponía al hecho teatral. Y después del Lliure hubo todavía otros grupos que encontraron su espacio en el territorio de Gràcia. Se trataba de salas de entidades tradicionales, como en el caso del Teatreneu en la cooperativa de Teixidors a Mà (1988), o de locales de

alquiler donde se abrieron salas de pequeño formato, como la Sala Beckett (1989) o el Artenbrut, inaugurado en 1993.

El otro acontecimiento trascendente de aquella década fue el «descubrimiento», en 1983, por parte de Jean-Guy Lecat –el explorador del Centre International de Création Théâtrale, la compañía de Peter Brook–, de los Talleres Municipales de Montjuïc, cuando buscaba en Barcelona el lugar en el que poner en escena la *Tragédie de Carmen*. El lugar, bautizado posteriormente como Mercat de les Flors –cuando en realidad nunca había alojado este mercado–, no solamente se convirtió en una sala transformable, en sintonía con lo que, desde finales de los sesenta y sobre todo a lo largo de los setenta, habían proclamado las nuevas vanguardias teatrales, sino que, además, incorporó definitivamente la huella teatral en el recinto del antiguo Palacio de Agricultura de la Exposición Universal de 1929.

En los años noventa, y seguramente como una expresión más de la ideología que promovió el proyecto olímpico, se inició una nueva etapa con la puesta en marcha de «las grandes operaciones institucionales»: El Teatre Nacional de Catalunya (1988-1996); la reconstrucción y modernización del Gran Teatre del Liceu (1988, 1994-1999) y, en Montjuïc, la *non nata* formalmente Ciudad del Teatro (1997), donde al espacio escénico del Mercat de les Flors se añadieron las nuevas sedes del Institut del Teatre (1997-2000), y del Teatre Lliure (1990-2001).⁴ El proceso del Teatre Lliure –del espacio humilde pero lleno de vida y arte del local de Gràcia a la grandilocuente arquitectura de Montjuïc– es sintomático de los cambios mentales y productivos que en poco tiempo habían tenido lugar en la sociedad en general y en el mundo del espectáculo en concreto. De todas maneras, el «nuevo Lliure», proyectado por los arquitectos Manolo Núñez Ianowski y Francesc Guàrdia a partir de la idea original de Fabià Puigserver, es todavía hoy, y gracias al trabajo de los consultores escénicos STOLLE (José Luís

Tamayo y Tano Astiaso) de Madrid, una de las salas más modernas de Europa en cuanto a la tecnología e ingenio de modificación del suelo de la sala, puesto que permite cualquier disposición e inclinación de la grada y tiene la mejor caja escénica de la ciudad, después de la del Liceu y la de la Sala Grande del TNC.

2000-2010: Los teatros

Con un cuadro panorámico bastante definido en la ciudad de Barcelona, el grueso de las operaciones institucionales se trasladó al conjunto del territorio catalán para abrir, rehabilitar o modernizar los principales equipamientos teatrales de ciudades medianas, como el Teatro Principal de Sabadell, el Teatro Principal de Terrassa, el Kursaal de Manresa, el Atlàntida de Vic, el Teatro Municipal de Roses, el Teatro Municipal de Girona, el Teatro y Palacio de Congresos La Llotja de Lleida, entre otros; de este modo se potenciaba la posibilidad de tener una red real de espacios teatrales en toda Cataluña.

Más allá de las diferencias en cuanto al alcance funcional, la dimensión y la tecnología de los proyectos, estos teatros tienen en común la voluntad de ganar significación en los tejidos urbanos donde se implantan. Es el caso del Teatro y Centro de Artes Escénicas de Osona, La Atlàntida de Vic (2010), de nueva construcción, obra del arquitecto Josep Llinàs. Se trata de un edificio de gran ambición en el programa funcional, que busca redefinir el entorno en el que se ubica y con un marcado carácter formal gracias a la cubierta continua e irregular que unifica todo el programa. La Llotja de Lleida (2010), del estudio de arquitectura holandés Mecanoo, conjuntamente con Laab arquitectura de Barcelona, pretende modernizar la ciudad con la presencia de una arquitectura icónica que combina dos programas tan diferentes como son un teatro y un palacio de congresos. O el Teatro del Archipel de Jean Nouvel en Perpiñán,

inaugurado el mes de octubre de 2011 y que, gracias al programa europeo Interreg –escena catalana transfronteriza–, debería hacer posible un nuevo centro artístico que convirtiera Salt y Perpiñán en capitales escénicas de la eurrregión del sur de Europa.

Pero además de la construcción de salas nuevas, estos años han estado marcados por la rehabilitación de algunos equipamientos existentes. Muchas ciudades medianas de Cataluña han visto modernizados sus teatros más importantes. Estas reformas, sin embargo, a pesar de querer resucitar las salas teatrales, y aunque hayan restaurado los elementos cuidadosamente, en algunos casos han conducido a la mera «museización» de los teatros. Demasiado a menudo, lo que ha pesado más ha sido la reconstrucción historicista del lugar –restauración de barandillas y recuperación de luminarias originales–, y no el hecho propiamente escénico. Hay pocas salas rehabilitadas, por no decir ninguna, que no hayan respetado la relación espectador-espectáculo frontal, a la italiana, y ciertamente se echan de menos nuevos planteamientos que permitan rehabilitar como es debido estos espacios.

Un caso aparte representa la larga gestación y obra del Teatro Municipal de Girona (2006), donde el trabajo fundamental del equipo de consultores escénicos Dino Ibáñez & Asociados ha consistido en ampliar el escenario y modernizar su maquinaria, con el resultado de la combinación de una caja escénica ideada según los últimos adelantos tecnológicos y una sala adosada sometida a una rehabilitación histórica. Este mismo equipo ha realizado una gran cantidad de proyectos en los que el trabajo del arquitecto se ha puesto al servicio del hecho teatral, como la Sala Pequeña del TNC, el Auditorio de Viladecans, el Teatro Zorrilla de Badalona, los teatros municipales de Roses y Calldetenes o el Teatro la Amistat de Mollerussa, entre otros.

La reconversión de las fábricas de Coma Cros en Salt ha marcado una nueva línea de trabajo. Este antiguo edificio industrial ha sido transformado en un espacio de artes

escénicas, y recientemente ha sido seleccionado en la 12ª Cuadrienal de Praga de escenografía y arquitectura teatrales, dentro del pabellón nacional, como uno de los espacios teatrales más significativos de los últimos cuatro años. Aquí se plantearon espacios diáfanos y transformables, aprovechando y recuperando la memoria del lugar, pero se les dio un nuevo uso buscando facilitar al máximo la actividad a la cual están destinados. Esta nueva fase de trabajo en espacios teatrales viene marcada por el hecho de que los equipos profesionales han ido ganando experiencia y, sobre todo, por el reconocimiento de la figura del *consultor escénico*.

En los últimos años, en Cataluña, y de una manera más acentuada en Barcelona, al margen de valoraciones más o menos críticas en cuanto al riesgo artístico de las obras representadas y de las políticas de ayuda a las propuestas de vanguardia, lo cierto es que ha habido un notable incremento de la presencia del teatro en la vida pública urbana. Si casi hasta los años noventa el «teatro mortal» —empleamos el término acuñado por Peter Brook en *El espacio vacío*, 1968—, un teatro comparable al del West End de Londres o del de Broadway de Nueva York, no existía, hoy en día se puede afirmar que, con altibajos, ya lo tenemos (¡en el barrio hay de todo!).⁵

El punto de inflexión ya se había producido alrededor del año 1990. Fue entonces cuando el Ayuntamiento de Barcelona emprendió la redacción de un plan especial de protección y mejora de los teatros y cines de la ciudad que, a pesar de la aprobación municipal, la Generalitat paralizó —a saber por qué; quizás porque alguna empresa importante del sector cinematográfico no quería ser «protegida». El plan nació en una situación de crisis, de desaparición de salas históricas como el Teatro Barcelona y los cines Cataluña, Vergara y Fémina, y de riesgo evidente de desaparición de otros, como el Tívoli, que en aquel momento estuvo a punto de convertirse en un edificio de oficinas.

Ciertamente, el ciclo se invirtió, y el cambio de tendencia, con la implantación en el sector del espectáculo de grupos como, por ejemplo, Focus, Anexa, 3xtr3s, Strong y SGAE supuso, ya en los últimos años, un volumen de inversión nada despreciable en las salas existentes. La reforma del Teatro Goya en el antiguo Centro Cultural Aragonesés, llevada a cabo por Focus, es uno de los casos más recientes, al cual deberíamos sumar El Molino y el Arteria en la avenida del Paral·lel. Pero también ha habido iniciativas de carácter más independiente que han recuperado antiguos espacios de la ciudad, como el Antiguo Teatro, o han abierto nuevos, como el Teatro Akadèmia, el FlyHard y el Atrium, con una voluntad común de construirse una identidad propia.

La política de los últimos años también parece haberse decantado hacia la reconversión del Paral·lel en centro del espectáculo barcelonés y la potenciación de las llamadas *fábricas de creación*, que deberían hacer posible que volvieran a revivir antiguos edificios industriales de la ciudad de Barcelona para convertirlos en centros de producción artística.

En otro sentido, el mundo contemporáneo nos hace creer —e incluso puede ser que sea verdad— en el envejecimiento prematuro de las tecnologías escénicas. A veces, los cambios del programa artístico marcan nuevas necesidades, como en el caso de la adecuación del Mercat de les Flors de Barcelona a Centro de Danza y las Artes del Movimiento, lo cual ha comportado la modernización del equipamiento escénico y la creación de una nueva sala, la Sala Pina Bausch.

Los otros espacios

El panorama de los últimos años quedaría incompleto si no nos fijáramos en «los otros espacios». Tal y como ha pasado con la música en directo, con iniciativas como el grupo 4t 1a, o el festival Girona Pirata de «música en las azoteas», el «teatro doméstico»,

o teatro representado en domicilios particulares, desde hace algunos años se ha visto reavivado también en nuestro ámbito territorial.

Así, en el ciclo «La estrategia doméstica», dirigido por Sergi Fàustino y Quim Pujol, que tuvo una primera edición en octubre de 2010 en Barcelona, se montó una red efímera y paralela de espacios escénicos en los propios hogares de los artistas. Tal y como pasaba en otros actos similares, como, por ejemplo, el festival LivingRoom (Madrid-Berlín), hubo una serie de «presentaciones artísticas en entornos caseros» que, de paso, suponía una triple exhibición: se mostraba una pieza, se creaba un ambiente permeable donde «el público» tenía cara y voz y finalmente se mostraba la casa, el taller, el lugar íntimo del artista, donde a menudo la escena tenía prólogo y epílogo: copa de vino, tertulia, fiesta... La reflexión crítica sobre el «sistema cultural», que motivaba el ciclo, también estaba presente con mesas redondas diarias, y algunos nombres habituales del circuito *underground*, emergente o vanguardista de la ciudad hacían de anfitriones de algunos de los actos.

Con otro formato, los componentes de Teatro Portátil –el director Ferran Utzet, el actor Jon del Vas y el escenógrafo Martí Baltà– representan desde el 2008 el monólogo *Novecento*, de Alessandro Baricco. Lo hacen a petición de un espectador-anfitrión, que se convierte en coproductor de la obra. Tal y como explica Utzet, los de la compañía llegan cuatro horas antes para preparar el montaje, un escenario mínimo que representa la esquina de una habitación. Llevan a cabo la representación, después toman una cerveza mientras charlan con los espectadores, y en una hora desmontan el escenario y las luces. En otras ocasiones, cuando la actuación ha sido en un teatro –Cal Bolet de Vilafranca del Penedès, o en la sala Beckett de Barcelona–, se ha evitado siempre la disposición convencional y se ha montado con escenario, pero con el público dispuesto sobre él o en el vestíbulo del teatro.

Desde finales de la década de los noventa, los diferentes espectáculos de Roger Bernat se han caracterizado por una propuesta radical de desmaterialización del hecho teatral y de crítica a las convenciones dramáticas. Coherentemente, con frecuencia han tenido lugar en espacios poco convencionales: casas particulares, naves industriales, plazas públicas, sótanos de bares, etc.

Entre los años 2002 y 2003, Roger Bernat montó una «*cartografía teatral paralela*» con el ciclo Bona Gent, seis piezas escénicas (con producción del Mercat de les Flors) en seis espacios del casco antiguo y de Gràcia, en Barcelona. En cada espectáculo participaban tres personas: un actor, Juan Navarro, colaborador habitual de Bernat; un personaje invitado, que variaba en cada pieza, y el mismo director-dramaturgo, que aparecía en escena. Fueron seis piezas escénicas preparadas en pocos días y con pocos medios, donde el diálogo, la reflexión sobre disciplinas y situaciones ligadas a los diferentes invitados y los actos *performáticos* adquirían todo el protagonismo. Los espacios del ciclo fueron el Atelier, la sala Conservas, La Poderosa, El Antiguo Teatro, el Almazén y La Caldera. Entre los invitados figuraron, entre otros, el cineasta Joaquim Jordà, el mago Nicolás Acevedo y el escenógrafo Iago Pericot.

Los espacios situados en el barrio Chino (o Raval), que en aquel momento vivía una etapa de transformaciones urbanas, permitían descubrir una ciudad «diferente», la de los «espacios reciclados», que habían sido lavaderos públicos, tiendas de víveres, casas-fábricas, industrias, cocheras y almacenes de zapatillas. La situación urbana excéntrica y/o marginal de los espacios en aquel momento parecía naturalmente ligada al ideario del ciclo y de sus creadores, que conscientemente practicaban un alejamiento de las tradiciones y las convenciones. Pero esta distancia estética e ideológica no se corresponde con una distancia física, puesto que muchos de estos espacios parecen arrimarse a las espaldas, o a la sombra,

de los polos comerciales y de las instituciones de la cultura oficial: el Conservas está al lado del Liceu, el Almacen es vecino del Macba, el Antiguo se encuentra a pocos pasos del Palau de la Música, La Poderosa está detrás del eje teatral del Paralelo, etc.

En los años setenta, algunos grupos de teatro catalanes (La Fura dels Baus, Comediants y otros) se organizaron de manera comunitaria fuera de la ciudad. Entonces, aquellas organizaciones comunales y de trabajo se reunían con un objetivo estético y creativo común que las llevaría con el tiempo a la profesionalización y al funcionamiento empresarial en carreras muy prolíficas. El grueso de los «*espacios escénicos liberados*» –u *okupas*: en edificios ocupados– en la década de los noventa y a principios del siglo XXI se sitúa, en gran medida también, en espacios autogestionados y de trabajo creativo colectivo. Pero, a diferencia de aquellos de los setenta, estos se crean con el propósito de *cortocircuitar* las dinámicas urbanas y funcionan con objetivos muy diferentes: ofrecer plataformas abiertas de intercambio social y cultural y buscar la transversalidad del arte.

Si en el cine Princesa de la Via Laietana, okupado y desalojado en 1996, hubo una programación musical significativa, en Las Naves de Gràcia (1994-2003) las actividades fueron muy eclécticas. Otros espacios se especializaron en disciplinas concretas, como el circo en el caso de La Makabra (2002-2006), que seguía el ejemplo de un espacio emblemático reivindicado y ganado por la presión vecinal a finales de los setenta, el Ateneu Popular de Nou Barris. Más recientemente, el Artkatraz de Poblenuu (2009-2011), un excepcional ejemplo arquitectónico de nave de grandes dimensiones con bóvedas de hormigón, ha sido, hasta su desalojo el verano pasado, otro macroespacio escénico que ofrecía, además de un gran huerto y un jardín, once espacios de talleres abiertos y una programación de cabarets pluridisciplinarios (en dos años se hicieron más de doscientos). Entre los espacios del Poblenuu, La Nave Espacial, todavía en ac-

tivo, merecería un comentario aparte por su situación y actividad porque se dedica al arte reciclado e, irónicamente, está justo detrás del futuro Museo del Diseño, en la plaza de las Glòries.

Las actividades y las orientaciones de los espacios son múltiples: encontramos espacios de corte ateneísta (La Rimaya, primero en la calle de Casanovas y después en la ronda de Sant Pau, donde se hacen talleres de Teatro del Oprimido); plataformas de multiculturalidad (el Barrilònia, en la Rambla del Raval), y centros de activismo político cercanos a las tesis situacionistas y procultura libre: Miles de Viviendas en la Barceloneta, o el edificio en la calle Magdalenes 2, que promovían iniciativas de manifestaciones reivindicativas y performáticas, como, por ejemplo, Reclaim the streets, Mayday, V de vivienda, YoMango, Dinero Gratis, etc.

Aparte de los muchos ejemplos de espacios escénicos en inmuebles «liberados», habría que tener en cuenta también las manifestaciones puntuales que se han ido sucediendo en espacios liberados de forma más efímera e intensiva. Por ejemplo, los casos de los «maratones de espectáculos reivindicativos» por una cultura libre, por un espacio liberado, del 2006 en la Sala Bahía, una antigua discoteca de Sants, o también en el teatro Arnau del Paralel, que se encontraba –y continúa así, pese a que que ya es de propiedad municipal (concedámosle un poco de tiempo al Ayuntamiento)– en desuso desde finales de los años noventa. También en la acampada de los «indignados», en la plaza Catalunya, funcionó un grupo de teatro y la gente de Artkatraz hizo alguna actuación, pocos días antes de que los policías antidisturbios llevaran a cabo una *performance* de gran difusión mediática.

En la última década, en Barcelona han sido *conquistados* para el teatro varios espacios. La Nave Ivanow, en una antigua fábrica de pinturas en la Sagrera, empezó a funcionar hacia 1997 y en los últimos años se ha consolidado como «fábrica de crea-

ción», con una notable actividad escénica. Allí se encuentra la sede de la FEI, Factoría Escénica Internacional, un centro de creación que dirige Carme Portaceli. En el otro extremo de la ciudad, en la montaña de Montjuïc, el grupo Teatro de los Sentidos se instaló, a mediados de la década, en el antiguo edificio del Polvorín. Y en el barrio del Raval, en un espacio del conjunto arquitectónico del Hospital de la Santa Cruz, del siglo xv, LaPerla29 ha consolidado un espacio teatral donde exhibe sus producciones: en el 2004 inició la actividad escénica en el edificio con *El misántropo*, representado en el primer piso, en un ala de lectura de la Biblioteca de Cataluña, y en el 2005 representó *Antígona* en un espacio del ala de levante, en la planta baja, el lugar donde originalmente se ubicaban algunos servicios del Hospital. No deja de ser curioso que el Hospital, entre 1579 y 1835, fuera la institución que ostentaba el privilegio de marcar a los comediantes el lugar para sus representaciones. Tal y como ha explicado el director de la compañía, Oriol Broggi, el espacio había formado parte de la Escuela de Artes y Oficios, y la Biblioteca invirtió algo de capital en él para limpiarlo, derribar los tabiques y dotarlo de instalaciones de luz. LaPerla29 dispuso además unos mínimos elementos escénicos, como la arena que cubre el pavimento y los camerinos. Actualmente, la compañía teatral está en tratos con la Consejería de Cultura y con la Biblioteca de Catalunya para tratar de establecerse en este espacio durante un mayor plazo de tiempo.

A este espacio gótico, reutilizado como espacio escénico contemporáneo, se ha tratado de sacarle todo el partido posible porque, según Broggi, el lugar ofrece unas características muy originales que lo alejan claramente de los espacios teatrales o las salas de actos actuales: se trata de un espacio configurado por la pátina del tiempo, por su profundidad y por los materiales nobles y trabajados de las paredes y arcos. Todo ello, sumado a su céntrica situación urbana, al magnífico patio arbolado que

ejerce de vestíbulo al aire libre (el antiguo huerto de plantas medicinales) y a una oferta de montajes de alta calidad artística con un sello propio y distintivo –*Hamlet, La presa, Luces de Bohemia*–, entre otros, ha hecho que el antiguo hospital se llenara de éxitos teatrales.

El mapa teatral de la Cataluña contemporánea

Sobre todo, si nos centramos en Barcelona, este mapa se podría entender constituido por capas, y los criterios para diferenciarlas serían múltiples y variados. En él, como si se trataran de estratos geológicos formados por materiales diversos, destacarían varias formaciones que, según el análisis que hiciéramos, podrían fusionarse. Una de ellas la constituirían los grandes teatros de titularidad pública: el Liceu, el Nacional y el conjunto de espacios de la Ciudad del Teatro en Montjuïc (habría que mencionar también aquí el grupo de los teatros municipales diseminados por el territorio). Este tramado no es uniforme y habría que estudiarlo al detalle, buscando los agujeros que quedan por llenar y las disfuncionalidades todavía pendientes de resolver, tanto en el equipamiento escénico como en la programación. Otra formación sería la de las salas de espectáculo, digamos, comercial y la de entidades de todo el territorio de Cataluña, modestas, pero de un inmenso potencial tal y como se ha demostrado ampliamente en la historia reciente del teatro catalán,⁶ o los espacios «otros» que hemos ido mencionando en este artículo. Todo este conjunto formado por diferentes estratos constituiría un mapa geológico que muestra la presencia viva, a estas alturas, de la memoria histórica del lugar que ocupaba el teatro en las diversas localidades, y en el caso de Barcelona se descubre todavía particularmente en las Ramblas y en el Paral·lel.

Este mapa también se podría contemplar como si fuera un cielo estrellado donde veríamos algunas luces parpadeando, luces

que quieren llamar nuestra atención, como, entre otras, la del Teatro Arnau, ahora ya propiedad del Ayuntamiento de Barcelona. Una estrella que según como reviva, puede afianzar en el Paralel un proceso de revitalización que necesita arquitecturas y actividades que interpreten en el siglo XXI el importante rol social que tuvo el lugar desde finales del siglo XIX hasta 1939. Y, especialmente, la del Teatro Principal de Barcelona. ¡Y del cielo hablábamos!, clama a Dios que el primer teatro del país, el que durante siglos monopolizó la actividad teatral, se mantenga cerrado, y a nadie le pasa inadvertido que una sala en desuso es un espacio en riesgo. En un cielo así, ya se han desvanecido unas cuantas estrellas, los teatros desaparecidos, y algunos no por causas naturales, siendo el último el Teatro-circo de Cataluña, el Apolo de Vilanova i la Geltrú, por ejemplo, que se incendió en el mes de diciembre de 2004.⁷

Notas

1. Sobre esto véase: AA.DD.: *Arquitectura teatral en España*. Catálogo de la exposición del MOPU, diciembre 1984-enero 1985, Madrid: MOPU, 1984, y AA.DD.: *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*. Catálogo de la exposición del MOPT, noviembre 1992-enero 1993, Madrid: MOPT, 1992. Dos publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, la primera, y del Ministerio de Obras Públicas y Transportes, la segunda, que marcan el inicio y el final de un plan de rehabilitación de teatros por parte del Ministerio.

2. A cargo de Josep Gràcia, *Teatres de Catalunya*, Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1986, 2 vols.

3. En cuanto a la importancia de los teatros de los ateneos, el Observatorio de Teatros en Riesgo está realizando una investigación que se puede consultar (unos primeros resultados) en: www.theatresatrisk.org. Véase también Antoni Ramon: «Els teatres dels ateneus, renovació i sociabilitat», *Barcelona Metròpolis*, núm. 82, primavera 2011, p. 88.

4. Las fechas que figuran entre paréntesis reflejan el inicio del proyecto y la inauguración del

edificio. En el caso del Liceu, 1994 es la fecha del incendio, que resituó el proyecto en curso.

5. En el original, «Al barri hi ha de tot». Se trata de una frase publicitaria para fomentar el comercio del barrio de Sant Antoni de Barcelona. (Nota de la trad.)

6. Véase: Antoni Ramon: «Salvem les violetes», *ADE Teatre*, núm. 123, diciembre 2008, pp. 90-96.

7. El incendio del Teatro-circo Apolo fue el origen de la creación del Observatorio de Teatros en Riesgo. Véase: Antoni Ramon: «L'Observatori de Teatres en Risc i el Teatre-circ Apolo de Vilanova i la Geltrú», (*Pausa.*) *Qua-dern de teatre contemporani*, núm. 28, diciembre 2007, pp. 120-131.



Escuelas y pedagogías teatrales en la Cataluña de inicios del siglo XXI

Xavier Padullés

Institut del Teatre

Cataluña siempre (o casi siempre) ha sentido pasión por el teatro. Esto no solamente se ve y se percibe por sus tradiciones (Els Pastorets, la Passió, etc.), sino también por el número de escuelas privadas de teatro o por la actual efervescencia de salas escénicas en la cartelera de Barcelona. Encontramos desde macroproyectos todavía inacabados, como el del Paralel, hasta otros artísticamente más reivindicables aunque injustamente silenciados por la crítica como, por ejemplo, las salas de pequeño formato (las *off*), que tanto recuerdan a ciertas operaciones del teatro de sala y alcoba de los barceloneses años cincuenta. Este último tipo de representación fue un precedente del estallido posterior del teatro independiente, insertado en un periodo en que el país ansiaba liberarse del dogal dictatorial, momento en el que el teatro batallaba por su libertad artística y, de forma indirecta, lo hacía por toda la colectividad.