

Planificar l'activitat teatral: un servei cultural públic

L'acció teatral a Barcelona 1979-1999

Joan Maria Gual Dalmau

Quan ens referim a planificar com intervenció social, estem parlant d'una activitat concreta i aplicada en un territori determinat, sobre el qual s'exerceix una acció vertebradora innegable. L'esmentada acció es realitza per dotar de recursos (en termes d'eficàcia) un sector determinat on es realitza una activitat que es pot traduir en acció de caràcter general.

L'acció planificadora ha de marcar prioritats, dotar el pla de recursos, establir una diagnosi de la situació i determinar-ne l'abast i les etapes. Això ha de conduir al desenvolupament d'estratègies, amb unes intervencions concretes i amb un calendari determinat que, en acabar, contemplarà un seguiment dels resultats, amb una avaluació constant i la correcció de les desviacions, si s'escau. Aquests processos poden ser simultanis a l'acció (induïts), o bé posteriors i sense plantejament previ (deduïts).

- El fet planificable: el teatre

Plantejant el fet teatral en la seva dimensió sociopolítica, ens permet de situar-lo com a possible subjecte passiu de la planificació per part de l'acció pública. En el cas d'una acció social, ens basem en els estaments que conformen el teixit del sector d'aquesta activitat i que, com a professionals, intervenen en el fet teatral des del punt de vista creatiu i organitzatiu.

Per tal que la planificació es dugui a terme en un sector determinat, cal que aquest compleixi amb la condició de desenvolupar una activitat de caràcter social, que pugui ser qualificada d'interès públic.

Per tal d'assignar al teatre el caràcter de servei cultural públic, cal basar-se en el paper objectiu que aquest exerceix en el sistema social i econòmic actual. Això implica que els poders públics, en el marc de les responsabilitats assignades per la Constitució en matèria cultural i mitjançant l'existència dels mecanismes necessaris (legals i econòmics), han de vetllar perquè els ciutadans espanyols puguin accedir a aquest servei de la manera adequada.

El teatre com a servei públic cultural proporciona a la societat valors i beneficis específics i únics; altrament dit, si cap altra activitat cultural els en proporciona, ho fa de manera diferent. Entre molts d'altres es poden destacar els següents:

- Desenvolupa un determinat tipus de sensibilitat per tractar-se d'un espectacle en viu que té lloc en un indret determinat, en un moment concret i de manera col·lectiva.
- Constitueix necessàriament una pràctica cultural compartida.
- Genera importants sinergies amb la resta d'activitats artístiques.
- Permet la conservació d'un valuós patrimoni intangible com és la literatura dramàtica de la societat que la genera.
- Permet la conservació d'un patrimoni material històric i arquitectònic.
- Conté un indubtable valor pedagògic reconegut universalment.
- Representa una expressió viva de caràcter emocional, sensitiu i intel·lectual, de gran valor transformador.
- Pot adaptar-se immediatament a les necessitats de la societat que l'acull.

Considerant aquestes característiques del fet teatral podem admetre sense dubte el seu caràcter de servei públic que li confereix la capacitat, entre moltes d'altres, de ser planificat.

El motor de la planificació

Un cop admès que el teatre reuneix les condicions per esdevenir subjecte d'activitat planificadora, caldria preguntar si aquesta consideració ha estat compartida o manifestada pels possibles motors d'accions de planificació.

La responsabilitat principal de l'acció planificadora recau sense cap mena de dubte sobre els poders públics, en qualsevol de les seves accepcions i en funció de les competències territorials.

Aquesta responsabilitat només s'afronta amb una capacitat d'intervenció que permeti una posició més forta que la de la resta dels agents. Aquest fet pot conferir-li un caràcter monopolista o autoritari que, en el cas de les organitzacions democràtiques, es compensa a través dels propis mecanismes de control, de la capacitat crítica del sector i dels mitjans de comunicació més importants que legitimen, o no, una política davant l'opinió pública.

Les accions que poden respondre a actituds planificadores han d'emmarcar-se en una intervenció global que es promogui a partir dels programes establerts per les polítiques culturals.

Per considerar de que es parla, quan parlem de polítiques culturals, anirem fins a l'any 1967, quan la Comissió d'Experts de la UNESCO va determinar el que s'entenia per polítiques culturals: «*entenem per política cultural un conjunt de pràctiques socials, conscients i deliberades, d'intervencions o absència d'intervencions, que tenen com a objectiu satisfer certes necessitats culturals mitjançant l'òptima utilització de tots els recursos materials i humans de què disposa una societat en aquest moment*».

Atès que el teatre reuneix les condicions per ser matèria planificable i considerant que aquesta activitat l'ha d'afrontar l'Administració per responsabilitat i per competència (a partir de les seves propostes en el marc de les polítiques teatrals), cal esbrinar si ha considerat el teatre un servei públic i quines polítiques explícites o implícites han determinat les actuacions corresponents.

Ambdós aspectes es poden contemplar conjuntament, ja que presenten una clara relació causa-efecte. De tota manera la consideració del teatre com a servei cultural públic per part dels estaments públics, depèn del marc en què el situïn les polítiques culturals. Si a aquests aspectes afegim l'observació del marc legal i tenim en compte l'evolució normativa, obtindrem la resposta a la qüestió que plantegem, és a dir, quan i com ha existit acció planificadora en l'activitat teatral a Barcelona entre els anys 1979 i 1999.

Les etapes

En el procés d'observació d'aquest període, diferenciem clarament tres etapes, que mostren diverses tendències pel que fa al posicionament de les polítiques culturals. Aquestes fases van sempre a remolc dels esdeveniments polítics que ens fan anar durant una llarga etapa a la cua dels moviments europeus, desenvolupats en règims democràtics amb trenta anys d'anterioritat.

La primera etapa se situa entre 1975 i 1980, i la podem considerar de transició envers la consolidació democràtica.

Aquesta etapa es caracteritza per:

- Reconstrucció de les bases per iniciar un procés cap a noves fórmules de convivència i adaptació a les noves circumstàncies.

- Protagonisme del teixit professional i inici de la seva estructuració associativa.
- Primeres actuacions, amb els conceptes de dinamització i animació cultural com a protagonistes.
- Inicis de reconeixement de la necessitat de descentralitzar l'acció cultural.

La segona etapa es situa entre el 1981 i el 1989, amb un fort protagonisme de la intervenció pública i l'aparició d'un seguit de mesures que s'aproximen a la normalització cultural: un volum desmesurat d'activitat i un gran esforç per recuperar les infraestructures.

Les característiques d'aquesta etapa son:

- Clar protagonisme de la intervenció pública (activitat i infraestructures) des dels diversos àmbits de competència.
- Inici de la descentralització amb la implantació del règim autonòmic.
- Suport al foment de l'associacionisme.
- Valoració de les noves fórmules d'expressió cultural.
- Reivindicació de les identitats i diversitats culturals.

La darrera etapa s'ubica entre 1990 i 1999, moment en què el sector privat del teatre comença a prendre posicions i els estaments públics es replantegen un intent d'estabilitzar el sector, que comença a apuntar horitzons de solidesa.

La etapa es caracteritza per:

- Consolidació de les propostes de grans equipaments públics.
- Disminució del creixement de la creació de serveis culturals públics.
- Retroacció a la tendència de garantir l'activitat cultural amb l'aportació exclusiva de diner públic.
- Inclusió en les polítiques culturals de la demanada rendibilitat econòmica.
- Aparició de complicitats entre els sectors privat i públic en accions d'activitat compartida.
- Disminució del debat cultural.
- Fractura de fronteres per convertir l'eix bàsic del desenvolupament cultural en la liberalització.

- El producte cultural es veu obligat a conviure amb productes que difonen els grans mitjans de comunicació de masses.
- Reducció de la capacitat crítica de les expressions artístiques més compromeses.

PRIMERA ETAPA: 1975-1980

Relació d' esdeveniments més significatius

- ✓ Vaga general de teatre el 1975.
- ✓ Creació de l'Assemblea d'Actors i Directors.
- ✓ Reclamació a l'Ajuntament de Barcelona d'un Teatre Municipal.
- ✓ Campanya autogestionada al GREC'76.
- ✓ Escissió de l'Assemblea d'Actors i Directors.
- ✓ Aparició d'una nova associació, l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle.
- ✓ Recuperació del Mercat del Born per presentar *D. Juan Tenorio*.
- ✓ Inauguració del Teatre Lliure.
- ✓ Inauguració del Saló Diana.
- ✓ Celebració del Congrés de Cultura Catalana.
- ✓ Procés judicial contra Joglars i campanya Llibertat d'Expressió.
- ✓ GREC'79, primera temporada presidida per un ajuntament democràtic.
- ✓ Inauguració del Teatre Regina.
- ✓ La Generalitat anuncia la seva voluntat d'ocupar el Teatre Romea.

Durant la primera etapa (1975-1980), no van existir polítiques culturals establertes per les administracions, preocupades per restablir la normalitat democràtica —exercici que implicava un esforç de reconstrucció tant a nivell de continguts com d'organització. Aquesta etapa va estar marcada per l'activitat del sector professional que, si bé no estava estructurat, provenia d'una organització en la lluita predemocràtica; així, basant-se en el moviment del Teatre Independent i en el moviment assemblari, van donar a conèixer documents que més endavant van resultar cabdals de cara a posteriors intents de planificació.

A principis del 1975, en plena discussió del primer conveni col·lectiu, es va plantejar el conflicte que va desembocar en una vaga general; això va reforçar clarament el posicionament de la professió i els empresaris van signar el final del conflicte. La renovació sindical es va produir a finals d'any, quan unes eleccions democràtiques van donar pas a una nova Junta de Representants amb una vocalia unitària i democràtica, fet que va conduir de manera natural a la creació d'una Assemblea de Directors. Ambdues vocalies plegades van començar a treballar per trobar solucions a la problemàtica de la professió teatral a Barcelona. D'aquí naixeria al cap de molt poc l'Assemblea d'Actors i Directors.

En aquell període, la professió teatral de Barcelona defensava el concepte de teatre públic. Calia tenir en compte les característiques especials de la vida teatral catalana, que es diferenciava clarament de la de la resta de l'Estat i, més concretament, de la de Madrid. A Madrid, es trobaven immersos en el moviment independent encara desestructurat, que plantejava itinerància o estabilitat, o assaltaven els escenaris comercials amb produccions de poca qualitat aprofitant les primeres llums de la llibertat de censura. Barcelona comptava amb un nombre elevat de professionals que feien possible la convivència entre els professionals de "tota la vida" i els independents, atès que l'empresa autòctona havia desaparegut completament, que el cooperativisme basat en l'autoexplotació havia tocat sostre assimilant les pròpies limitacions, i que la demanda social semblava començar a augmentar.

Les mirades es van concentrar en els poders públics (amb una responsabilitat democràtica acabada d'estrenar), ja que es considerava que únicament una actuació de caràcter institucional podia garantir la supervivència d'un teatre entès com un bé cultural capaç de servir alhora les legítimes aspiracions artístiques de la població i les ambicions artístiques i laborals de la professió —envoltada d'unes estructures que calia refer de cap i de nou.

La pretensió del sector no era que els poders públics garantissin la suplència de les empreses privades creant entorns de “teatre oficial”, sinó que es reclamaven recursos per al teatre que anessin a parar a mans dels professionals i dels seus destinataris, seguint criteris de descentralització.

Aquest seguit de reivindicacions no va tenir un sentit estrictament corporatiu, perquè des d'un principi es van intentar unir els interessos propis del sector amb els generals. Així, es va poder detectar un alt grau de participació d'altres esferes de la societat, i això suggereix que la descripció que li atribuïm és encertada.

En aquesta etapa, on els professionals del sector constitueixen el motor d'agitació indiscutible, es forja la base conceptual i sistematitzada en diversos documents que permeten, per primera vegada, establir criteris sobre l'ordenació teatral del país i, per tant, proporcionen les pautes del paper que ha d'exercir la ciutat de Barcelona en el desenvolupament del teatre. Tanmateix, no es pot portar a terme l'aplicació de cap de les propostes per falta de resposta estructural des del punt de vista polític, per incapacitat d'absorció per part d'un sistema encara incipient i en plena transició cap a formes d'organització radicalment diferents.

DOCUMENTS MÉS DESTACATS

- *Memòria presentada per l'Assemblea d'Actors i Directors de Barcelona per una alternativa a la situació del teatre a Catalunya. 5/2/1976*
- *Resolucions de l'Àmbit XIX del Congrés de Cultura Catalana 1977.*
- *Document d'estudi sobre l'ordenació del teatre a Catalunya de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. 1977*
- *Projecte de política teatral del Partit Socialista Unificat de Catalunya. 1978*
- *Documentos sobre el teatro independiente español. Coordinador: Alberto Fernández Torres. Colección Teoría Escénica. Edita: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid 1987*

Aquestes propostes es basen en la consideració del teatre com a servei públic de caràcter cultural i, per tant, constitueixen els fonaments per a la planificació ja que s'adrecen a l'ordenació de la política teatral. La seva estructuració i l'elaboració del pla d'actuació van esdevenir elements bàsics de la planificació induïda. De tota manera, les administracions a qui s'adreçaven no ho van assumir, ni van proporcionar els recursos necessaris per a la seva viabilitat.

El marc normatiu del moment hauria pogut assenyalar les pautes per començar a ordenar l'activitat cultural, i per tant la teatral, com un element de

normal circulació pels canals del mercat de l'oferta i la demanda. No obstant això, es trobava encara immers en un intens període de reconversió per adaptar tot el sistema legal, en virtut de la norma mare, amb la conseqüent divisió de poders; com a exemple, podem citar la Constitució Espanyola, que les Corts van aprovar el 31 d'octubre del 1978, ratificada pel poble espanyol el dia 6 de desembre del mateix any mitjançant referèndum i amb la sanció del Rei el 27 de desembre.

SEGONA ETAPA:1981-1989

Relació d'esdeveniments més significatius

- ✓ El Centre Dramàtic de la Generalitat comença la seva activitat al Romea.
- ✓ Creació de la Direcció General de Cinema, Música i Teatre de la Generalitat de Catalunya.
- ✓ Presentació al Parlament de Catalunya de "Projecte de Llei de Teatre" per part del Partit Socialista Unificat de Catalunya.
- ✓ Posada en marxa de nous espais teatrals.
- ✓ Ajuntament i Generalitat junts en l'inici i en la desaparició del Memorial Xavier Regàs.
- ✓ Document de cooperació en matèria teatral entre Ajuntament i Generalitat.
- ✓ Acció de protesta de les sales independents.
- ✓ Projecte Flotats al Poliorama.
- ✓ Distanciament entre Ajuntament i Generalitat.
- ✓ Repetides denúncies sobre la manca de locals teatrals.
- ✓ Celebració del Congrés Internacional de Teatre.
- ✓ Inauguració del Mercat de les Flors.
- ✓ Redacció i signatura del Pacte Cultural.
- ✓ Primers intents de creixement del Teatre Lliure, de Cooperativa a Fundació.
- ✓ Crisi del Teatre Lliure i resposta del sector.
- ✓ Festival de Tardor/Olimpíada Cultural.

El fet que trobem aquesta etapa clarament marcada pel protagonisme de l'acció pública és conseqüència de la resposta dels organismes de les diverses administracions a la demanda de la professió. Els professionals van anar convertint-se en un autèntic sector, reclamant l'exercici de responsabilitat a l'Administració pública en el terreny teatral, tenint en compte el sentit social i de servei d'aquesta expressió cultural.

Està clar que, a la ciutat de Barcelona, l'exercici d'aquest protagonisme (en els aspectes bons i en els dolents) corresponia i correspon en primera instància a dues administracions concretes, Ajuntament de Barcelona i Generalitat de Catalunya, en segona instància a la Diputació de Barcelona i, de manera més tangencial, al Ministerio de Cultura.

L'activitat a la qual ens estem referint era forta, convertida sovint en activisme i caracteritzada per una falta de criteri explícitament programàtic, i per tant, de dubtós valor de cara a una planificació induïda.

A principis dels vuitanta, es posa en marxa per part de la Generalitat l'anomenada Direcció General, que haurà de fer-se càrrec de l'acció del Govern sobre l'activitat teatral en tant que l'Ajuntament ja estava dotat de l'estructura equivalent amb anterioritat.

Sembla que les institucions estan decidides a recuperar estructures per a la pràctica teatral; així, l'Ajuntament recupera el liderat del Teatre Grec mentre que la Generalitat es fa càrrec del Teatre Romea, on hi instal·la el Centre Dramàtic.

Observem uns inicis de cooperació entre les dues institucions, però val a dir que existia un camp encara molt ampli per recórrer. S'intentaven cobrir totes les necessitats, i possiblement les coincidències que sorgien es podien qualificar de col·laboració. Així doncs, accions com els Cicles de Teatre Obert de la Generalitat es compatibilitzaven amb les Campanyes Municipals de Teatre per a la Joventut de l'Ajuntament. La Generalitat institueix el Premis Nacionals, mentre que l'Ajuntament instaura els Premis Ciutat de Barcelona.

Aquesta actitud va comportar la signatura d'un document de cooperació en matèria teatral, on l'alcalde Pasqual Maragall i el Conseller de Cultura Max Cahner acordaven el següent: sistema d'utilització compartida del Teatre Poliorama; encàrrec d'un estudi tècnic per avaluar la possibilitat de la recuperació del Teatre Principal; compromís de la Generalitat de facilitar ajuts a l'Ajuntament perquè aquest pugui accedir a la propietat d'un Teatre Municipal;

cooperació per potenciar les campanyes del GREC; i, finalment, voluntat de donar continuïtat al Memorial Xavier Regàs.

Aquesta voluntat política, que hauria pogut donar resultats, no va prosperar en cap dels seus termes. Es tractava d'una decisió fruit de la voluntat política, que no es corresponia doncs amb uns plans estructurats a llarg termini, ni amb uns objectius precisos que responguessin a una política cultural estructurada en base a la planificació. Això va permetre que, més endavant, el criteri polític d'una altra persona, en aquest cas de la que va ser Regidora de Cultura de l'Ajuntament, Maria Aurèlia Capmany, canviés la direcció de tot plegat i emprengués altres camins.

D'altra banda, va ser justament Maria Aurèlia Capmany qui, al poc temps d'accedir al càrrec (1983), va fer públiques les grans línies que pretenia seguir en el seu mandat com a responsable de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona. De moment, es renunciava a la recuperació de cap teatre per a la construcció d'un Teatre Municipal —esgrimint insuficiència pressupostària— i es prioritzaven la promoció i la producció d'esdeveniments teatrals, sense oblidar l'estímul de l'experimentació ni l'ajut a la renovació de les infraestructures.

Si l'Ajuntament ja havia manifestat les seves grans línies respecte de la política teatral, la Generalitat ho va fer pràcticament un any després mitjançant el Conseller de Cultura Joan Rigol que, al novembre del 1984, compareixia davant els mitjans de comunicació per tal de fer-les públiques.

El comunicat feia especial atenció a l'aspecte del repartiment econòmic del pressupost, on la partida més important corresponia al Centre Dramàtic. La declaració estava presidida per una clara voluntat de reordenar el sector teatral i de generar un pacte amb ajuntaments i diputacions. Semblava que en la proposta es dibuixava un quadre prou lúcida de la situació i que es començaven a encarrilar els problemes plantejats, però no s'hi descobrien les línies d'una política teatral definida que pogués resultar operativa en passar de la teoria o l'abstracció a la pràctica.

Si establim una valoració de les declaracions programàtiques de la Responsable de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i de la Generalitat de Catalunya, observem que, des del punt de vista de la seva possible incidència en una acció planificadora, les esmentades declaracions no tenen valor tècnic. Efectivament, pertanyen al terreny de les intencions, sense una estructura per a la seva aplicació, sense uns objectius que calgui assolir i sense un calendari per avaluar els possibles resultats. Ambdues es presenten oralment davant dels

mitjans de comunicació, sense la possibilitat de generar un document que ofereixi l'oportunitat d'establir un corpus teòric de primera mà, no subjecte a transcripcions periodístiques de difícil objectivitat.

En totes dues declaracions es detecten mancances i absències en temes com ara la desgravació fiscal, les polítiques creditícies o l'adequació de la Seguretat Social. No hi consten tampoc mesures econòmiques de protecció del fet teatral, la qual cosa ens indica que les propostes se situen en el terreny d'unes polítiques teatrals restringides, que no observen el fet teatral com a part d'un sector econòmic, que, com qualsevol altra activitat, acusa els efectes de les crisis, val a dir que això també dificulta el seu tractament com a possible àmbit per planificar.

Aquestes expressions de voluntat política, no de planificació, no semblaven satisfer els professionals del sector, que repetidament expressaven el seu malestar per la falta de concreció de les propostes. Efectivament, aquestes propostes semblaven no donar resposta als problemes de falta de locals i d'infraestructures adequades, a la crisi d'empreses, a la manca de subvencions i de circuits de distribució, ni a la forta competència dels teatres oficials.

Les manifestacions de desacord, més o menys aïllades però constants, es van concretar en les respostes a una enquesta que *La Vanguardia* va realitzar durant tres dies consecutius del mes de novembre del 1984.

El resultat de l'esmentada enquesta és especialment important per el tema que ens ocupa, ja que les qüestions plantejades giraven al voltant de la idoneïtat del marc jurídic o de les polítiques culturals.

Manca de definició de l'activitat teatral, absència d'uns marcs legals per al seu desenvolupament, política de pedaços a l'hora de fomentar i de protegir el teatre, tendència de les institucions a donar suport a un teatre de "galeria i prestigi", exigint-li una rendibilitat immediata i oblidant els nous llenguatges, així com desatenent la necessitat de renovació i experimentació dels autors... Totes aquestes són les característiques que, a nivell general, presentava el teatre català en aquell moment segons l'opinió majoritària dels professionals del sector.

Existia un criteri unànim segons el qual el teatre havia de rebre suport públic i, pel que fa a la política de subvencions, l'opinió generalitzada detectava una manca de criteris sòlids. Les institucions eren acusades de seguir una política que prioritzava allò immediat per sobre de la visió de futur i, en aquest sentit, es reclamava una major atenció als grups estables; així, s'intentava que

aquests rebessin uns ajuts mitjançant un sistema de repartiment equitatiu respecte de l'estabilitat de producció i de la capacitat de convocatòria.

Per primera vegada en molt de temps, apareixia una reclamació de major atenció i d'ajuda a la iniciativa privada, amb la finalitat de millorar les condicions econòmiques i d'infraestructura per a la producció, distribució i exhibició. La demanda es detecta en arbitrar fórmules d'equilibri entre teatre públic i teatre privat.

Aquesta situació conduïa inevitablement a un marc de nefastes condicions per a la creació, la recerca de nous llenguatges i, en definitiva, per a la realització d'una tasca ordenada i coherent. Tot plegat es reflectia en uns resultats clarament millorables.

Les reivindicacions anteriors mostren tres aspectes primordials: la manca de polítiques teatrals a llarg termini i, per tant, la falta d'acció planificadora en aquest terreny; l'existència d'un marc legal totalment inadequat per desenvolupar l'activitat teatral en el mercat i en igualtat de condicions; i, finalment, l'aparició d'un sector privat que reclama una atenció determinada per evitar desequilibris que podrien perjudicar seriosament la professió.

Just un any després de l'aparició d'aquesta enquesta, i fruit de llargs mesos de negociació, se signava l'anomenat Pacte Cultural.

El 14 d'octubre del 1985, representants de la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, la Diputació de Barcelona, la Diputació de Girona, la Diputació de Lleida, la Federació de Municipis de Catalunya i l'Associació Catalana de Municipis, sota la presidència de Jordi Pujol, donaven la seva conformitat als continguts del document, titulat "*Acord marc entre les institucions catalanes per a la coordinació de llur política en relació a les entitats culturals bàsiques*".

Aquest acord anava precedit d'una gran quantitat d'entrebancs sorgits de la Direcció de Convergència Democràtica de Catalunya, sòcia de coalició d'Unió Democràtica de Catalunya, partit al qual pertanyia l'impulsor del document, Joan Rigol. Tant és així que el Secretari General per delegació de Convergència Democràtica, senyor Miquel Roca, va aconseguir que una de les quatre diputacions de Catalunya, concretament la de Tarragona, no signés el Pacte Cultural.

Amb tot, inicialment l'acord va tirar endavant i va ser ratificat pel Parlament, cosa que tampoc no va resultar planera, atès que el propi portaveu de Convergència i Unió va haver de convèncer una gran part del seu grup parlamentari.

Els continguts de la proposta es referien essencialment a canalitzar la veu dels intel·lectuals mitjançant un Consell Assessor i, el que és més important, a fer que els polítics actuessin de manera consensuada en matèria cultural, per damunt de majories i minories. Es considerava que la política cultural havia d'estar per damunt de la confrontació ideològica i política, en tant que servia el pluralisme de la societat i constituïa un símbol de tolerància, convivència i creativitat de la gent que la conforma.

Des del punt de vista estructural, el document es dividia en tres apartats principals i un annex: Principis Generals; Coordinació Institucional; Acords Concrets; Teatre.

En l'annex titulat "Teatre", es preveia un conveni amb el Teatre Lliure, fórmules de col·laboració entre el Centre Dramàtic de la Generalitat i el Mercat de les Flors de Barcelona, i la coordinació en les polítiques de subvencions entre Ajuntament de Barcelona i Generalitat de Catalunya.

Totes les mesures que s'establien en el document de referència presentaven una clara tendència planificadora, ja que intentaven ordenar les competències en matèria cultural delimitant les funcions i responsabilitats bàsiques als diferents nivells de l'Administració. Igualment, es pretenia encarregar un Llibre Blanc per elaborar un pla d'equipaments culturals, i confeccionar una normativa que regulés l'adjudicació dels recursos econòmics destinats a l'Administració local.

El primer document d'aquesta etapa procedent de l'àmbit polític, i per tant amb plena capacitat i garantia de convertir-se en un element important de planificació, no va poder demostrar la seva efectivitat. La raó va ser la forçada dimissió del conseller Joan Rigol dos mesos després de la signatura, cosa que va fer que es perdés la base estructural i conceptual més important de totes les aportades fins llavors des de l'Administració al panorama de la política cultural catalana de la segona meitat del segle XX (que hauria pogut ajudar a pensar en termes de planificació, o com a mínim, d'estructuració racionalitzada).

El Teatre Lliure anunciava, coincidint amb el seu desè aniversari, un programa de futur on es contemplava la creació d'un nou teatre per afrontar la crisi de creixement en què es trobava immers. La proposta consistia a convertir-

se en una Fundació pública i a traslladar-se a la plaça de braus de Les Arenes, a la Plaça d'Espanya de Barcelona.

Aquest anunci va ser una realitat, en part, al mes de març del 1988, quan es constituïa formalment la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. Faltava aconseguir el trasllat de la seu.

No va ser possible concretar el projecte de la plaça de Les Arenes perquè l'Ajuntament no va creure oportuna aquella proposta. A canvi, va oferir el Mercat de les Flors com a alternativa, amb el benentès que es feia referència a l'edifici que corresponia a l'antic Palau de l'Agricultura de l'Exposició del 1929, i que s'utilitzava ocasionalment per a activitats programades pel Mercat de les Flors. Davant d'aquest oferiment de l'Ajuntament de Barcelona, la Generalitat va contraposar la possibilitat que el Teatre Lliure ocupés el Teatre Romea, i d'aquesta manera donava sortida a un problema que apareixia com immediat quant al Teatre Nacional.

La proposició de la Generalitat va ser llargament debatuda i finalment no va prosperar. A causa del temps transcorregut amb les discussions i per la manca de definició, el Teatre Lliure es va veure abocat a una profunda crisi que, a primers de gener del 1989, va fer amenaçar amb el seu tancament. El dia 31 d'aquell mateix mes finalitzava la crisi amb un acord amb la Generalitat, que va ser l'última d'acceptar les posicions pactades. Quedava doncs resolta la crisi amb un nou oferiment de l'Ajuntament per a la cessió del Palau de l'Agricultura, i amb la porta oberta a la inclusió de les administracions en el Patronat de la Fundació.

Malgrat les denúncies de falta d'espais teatrals, es van incorporar a la cartellera barcelonina en règim de programació diària una bona pila de sales, entre les quals figuraven el Teatre Arnau, el Condal, el Malic, el Mercat de les Flors, el Teatreneu, la Sala Beckett i el Goya. A més, subjectes a l'activitat docent de l'Institut del Teatre, hi havia també el Teatre Adrià Gual i La Cuina.

Les dades de la darrera temporada d'aquesta dècada mostraven un clar creixement, ja que hi havia un increment d'un 22% en la recaptació respecte de la temporada anterior, i se superava per primera vegada la xifra de mil milions de pessetes recaptades.

Ja a les acaballes d'aquesta dècada, observem la falta de definició en les ofertes de futur per part dels estaments públics, com en el cas del Centre Dramàtic i del Teatre Nacional de Catalunya, o del propi Teatre Lliure. Es detecta un probable excés d'interès per resoldre problemes d'ubicació i d'intendència dels teatres —abans que oferir espectacles millors— i l'existència

d'una base normativa que s'ha adequat a les necessitats de canvi davant l'ingrés als mercats europeus, però que ho ha fet de manera generalista i que no ha contemplat el producte cultural en la seva especificitat. Així, moltes de les transformacions legals han suposat grans sacrificis per adaptar l'activitat teatral a les lleis del trànsit comercial de manera ordenada, i ben pocs dels pretesos avantatges han beneficiat l'activitat teatral com a producte susceptible de regulació en el mercat.

TERCERA ETAPA: 1990-1999

Relació d'esdeveniments més significatius

- ✓ Iniciatives a l'entorn del Mercat de les Flors.
- ✓ Conflicte de competències Diputació-Generalitat.
- ✓ Cessió dels terrenys per construir el Teatre Nacional de Catalunya.
- ✓ Festivals de Tardor: en perilla la continuïtat.
- ✓ Pla de Teatres de la Generalitat de Catalunya.
- ✓ Desè aniversari del Centre Dramàtic. Romea +Poliorama.
- ✓ Pla de millora al Teatre Victòria i reformes al Romea i al Condal.
- ✓ Aproximació al model del Teatre Nacional.
- ✓ Oriol Bohigas, nova política municipal.
- ✓ Vaga d'actors.
- ✓ Festival Olímpic de les Arts.
- ✓ Fenomen de les sales alternatives.
- ✓ Consolidació de l'empresa privada i de les associacions d'empresaris i companyies: ADECTA; CIATRE; SALES ALTERNATIVES I FEDERACIÓN ESTATAL DE ASOCIACIONES DE EMPRESAS PRODUCTORAS DE TEATRO Y DANZA.
- ✓ Document: *Dimensió i estructura del sector cultural a Barcelona.*
- ✓ Incendi i reconstrucció del Gran Teatre del Liceu.
- ✓ Col·laboració públic-privat, GREC'94.
- ✓ Els musicals i els espectacles de gran format.
- ✓ Augment significatiu de públic.
- ✓ Nova seu per a l'Institut del Teatre.
- ✓ Adjudicació de l'explotació del Teatre Poliorama a 3x3.
- ✓ Recels de la professió davant la possible competència deslleial del TNC.
- ✓ Teatre Lliure, Mercat de les Flors i Teatre Nacional: col·laboració insòlita.
- ✓ Inauguració del Teatre Nacional de Catalunya.
- ✓ Normativa de la Generalitat amb percentatge de grups catalans al TNC.
- ✓ Crisi al Teatre Nacional.
- ✓ Pla estratègic del sector cultural de Barcelona.
- ✓ Jornades de Reflexió a l'Institut del Teatre.
- ✓ La Ciutat del Teatre.
- ✓ Creació de la Mesa de Coordinació.

Si la dècada anterior havia estat presidida per un clar protagonisme de l'acció pública, aquesta ho va estar per la consolidació del sector privat. Els canvis radicals de caire estructural, sociològic, cultural i polític havien adquirit consistència i incidien de manera clara en les condicions objectives que, per complementarietat i per resposta política de les administracions públiques, es va rehabilitar el que podríem anomenar la lògica del sistema. Aquesta lògica s'entén no com una fatalitat del sistema liberal ni de les lleis del mercat, sinó com un procés regenerador i fins i tot higiènic. Els efectes immediats d'aquesta evolució varen donar pas a empreses amb una clara vocació teatral, i a uns professionals del teatre que varen quallar en companyies amb vocació d'empresa. Si uns i altres admetien la nova situació des de realitats que són necessàriament complementàries, el camí podia donar fruits de normalitat i d'estabilitat.

La majoria d'aquestes empreses estan formades per professionals que provenen d'opcions absolutament combatives i progressistes de l'anomenat Moviment de Teatre Independent. Es dóna doncs sortida a un buit que no havia d'emplenar-se únicament amb les opcions públiques de la dècada anterior, encarregades d'omplir el desert que havia quedat en el camí de la transició.

Durant aquesta etapa apareixen les associacions professionals d'empresaris, que conformen un entramat per a un sector que estava absolutament desestructurat, i que exerceixen una veritable tasca de pressió davant de les administracions i es fan sentir sempre que consideren que les decisions adoptades per aquelles vulneren els seus drets.

ADECTA, Associació d'Empreses de Teatre a Catalunya, aplega unes vint i cinc empreses principalment d'exhibició, la majoria de les quals són titulars de locals de teatres.

CIATRE, Associació de Companyies de Teatre Professional de Catalunya, està formada per una vintena de companyies de teatre, per tant, essencialment productores dels seus propis espectacles.

Igualment, sorgeix la FEDERACIÓN ESTATAL DE ASOCIACIONES DE EMPRESAS PRODUCTORAS DE TEATRO Y DANZA, de la qual formen part les associacions esmentades anteriorment amb nou associacions més de tot l'Estat. Representen un total de 173 empreses que generen més de 4000 llocs de treball, una facturació aproximada de 2000 milions d'euros anuals i una mitjana de 800 espectacles.

Aquesta realitat té traduccions ben explícites pel que fa a les infraestructures, com ara un clar creixement de les empreses privades que posen en marxa nous escenaris a Barcelona, per exemple: Tantarantana, Borràs, Principal, Capitol, Tívoli, Artenbrut, Eixample, Versus, el nou Apolo, la Sala Muntaner i l'Espai Brossa.

Podem observar que aquest repartiment d'espai queda subjecte a unes clares distribucions que corresponen, en primer terme, a les grans empreses, en segon terme, a les aliances entre grans empreses i, en darrer terme, als circuits alternatius.

L'empresa FOCUS, que és titular del Teatre Condal, gestiona el Teatre Borràs, el Teatre Principal i el Teatre Tívoli amb acords respectius de l'empresa Balañá, i té l'adjudicació del Teatre Romea mitjançant la Fundació Romea.

L'empresa 3x3 és titular del Teatre Victòria i adjudicatària del Teatre Poliorama.

El grup BALAÑÁ, propietari de molts cinemes a Barcelona, n'ha reconvertit alguns en teatres (que és el que eren originàriament), com per exemple el Tivoli el Novedades, el Principal i el Capitol.

Les sales alternatives conformen una xarxa de teatres de petit format amb programacions sovint més arriscades i que aposten per uns criteris més propers a les noves dramaturgies.

La força de les accions conjuntes mitjançant les associacions, així com la capacitat de producció i d'exhibició atès que es disposa de les infraestructures, situa el sector privat en una clara posició de força que, en aquest període, s'exerceix de manera creixent. Si bé no sempre ho fa de manera prou objectiva, es mostra sempre determinant davant l'actuació d'uns estaments públics disposats al diàleg i al pacte, per evitar situacions d'excessiva tensió que poguessin propiciar una inestabilitat sectorial i obrir fronts de conflicte.

Aquest fet provoca una inevitable reacció en els cercles dels poders públics i neixen fórmules de col·laboració, fruit de la predisposició de les dues parts, la qual cosa genera sinergies fins al moment absolutament desconegudes. Com a resultat de l'aplicació d'aquestes fórmules, comença a ser una realitat incontestable l'aparició de les accions de caràcter teatral que anomenarem mixtes, ja que són conseqüència d'acords i de col·laboracions entre l'empresa privada i la pública.

Trobem exemples clars de la nova situació i referits a aquests espais de col·laboració en la nova fórmula dels festivals d'estiu GREC, que l'Ajuntament de Barcelona obre de manera explícita a totes les empreses que desitgin participar de la programació estiuenca. Igualment, en trobem també en les fórmules de concessió del Teatre Romea i del Teatre Poliorama, que passen a mans d'empreses privades, per bé que amb determinades condicions. Un altre punt de col·laboració rau en les coproduccions d'espectacles amb participació econòmica d'estaments públics i d'empreses privades, i amb explotació posterior compartida.

De la suma de les accions més o menys coordinades, i fruit de col·laboracions també més o menys encertades, es desprèn una realitat que passa a ser un tret distintiu d'aquesta etapa: l'augment de públic. El 1994, el taquillaatge dels teatres de Barcelona s'havia incrementat d'un 49,9%, la qual cosa suposava un creixement relatiu del 10%. L'any 1995, l'assistència de públic havia augmentat d'un 20%, el 1998 havia pujat d'un 4% i, en conjunt, es pot afirmar que la mitjana d'assistència d'espectadors als teatres de Barcelona se situava en un 50%, és a dir, un total de dos milions d'espectadors.

Un altre punt de col·laboració rau en les coproduccions d'espectacles amb participació econòmica d'estaments públics i d'empreses privades, així com la seva explotació posterior compartida.

El marc relacional es va perfilant i els sectors estan clarament definits. D'una banda els treballadors (actors, directors, dramaturgs, escenògrafs, tècnics etc.) aplegats en les seves respectives associacions, d'altra els estaments públics que intervenen en l'àmbit teatral i, finalment, els nous empresaris. Successivament han anat exercint el seu protagonisme i donant i prenent el relleu en una evolució del sector teatral que en el transcórrer de l'època estudiada ha assolit un estatus d'equilibri que li permet afrontar un futur immediat amb un rigor i una exigència impensables en un principi.

En la dècada que ens ocupa, les institucions públiques van anar reposicionant les seves intervencions i, de l'activisme a què es van veure sotmeses en l'etapa anterior, van passar a adoptar actituds de responsabilitat pel que fa a grans equipaments, a les accions d'aproximació planificadora en les propostes de reflexió i de continguts i, per últim, a les accions de complicitat amb el sector, mitjançant col·laboracions tant de producció, com d'exhibició i fins i tot de planificació.

Fem un recorregut per aquelles accions que, segons el nostre parer, contenen elements susceptibles d'intervenir en un procés de planificació, i

veiem fins quin punt influeixen en l'entramat del sector i de la seva possible projecció de futur.

En primer terme situem la tasca que la Diputació de Barcelona va emprendre dins d'aquesta època. Aquesta tasca es reflexa sense cap mena de dubte en la decidida voluntat de transformació del model de l'Institut del Teatre, tant a nivell intern com extern. La transformació dels estudis, que passen a ser de nivell universitari, i la construcció d'una nova seu al costat del Mercat de les Flors han estat les aportacions més destacades en l'aspecte teatral a la ciutat de Barcelona. Malgrat la decidida voluntat dels responsables polítics que han fet possible aquesta realitat, el camí no va resultar fàcil atesa la falta de disposició de la Generalitat de Catalunya a participar en aquesta transformació. Ho il·lustren les dificultats per assolir una forma jurídica descentralitzada a fi de governar la institució amb marges superiors d'autonomia, centrada en la proposta de crear un consorci entre la Diputació i la Generalitat perquè afrontessin conjuntament la responsabilitat del funcionament de l'Institut. Aquesta proposta, presentada a principis del 1990, no va ser acceptada per la Generalitat. Amb tot, malgrat la negativa, la Diputació va continuar les tasques preparatòries per aconseguir la creació d'aquest organisme i a tal efecte n'aprova els estatuts i la creació el mes de març del mateix any. Com a conseqüència, la Generalitat va endegar tot un procés d'intent d'anul·lació d'aquestes decisions que va resultar en una autèntica lluita de competències, fent palesa la repetida i denunciada situació, sobre la falta de delimitació clara de competències en aquest període de l'activitat teatral.

La situació no es va resoldre fins que al gener del 1991 el Tribunal Superior de Justícia de Catalunya donava la raó a la Diputació de Barcelona dins el contenciós que mantenia amb la Generalitat sobre la creació de l'Organisme Autònom Institut del Teatre. La Generalitat havia presentat un recurs que finalment va ser desestimat car es va concloure que la Diputació de Barcelona havia actuat dins d'una competència pròpia en aprovar la creació d'aquest Organisme Autònom.

Així, es donava una empenta important a la totalitat del projecte, tot esperonant la voluntat de créixer en un espai que finalment es construiria de cap i de nou en uns terrenys cedits per l'Ajuntament de Barcelona al costat del Mercat de les Flors. Aquest espai, que més endavant s'anomenarà La Ciutat del Teatre, forma part d'un projecte general del propi Ajuntament, més ambiciós, i que consisteix en la creació d'un pol teatral de gran importància a Montjuïc, resultat de sumar el Mercat de les Flors, la construcció de la nova seu de l'Institut, i el projecte del nou Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura.

L'actuació de la Generalitat de Catalunya durant aquest període es pot observar amb instruments com ara la redacció del Pla de Teatres, la Gestió i dissolució del Centre Dramàtic de la Generalitat, el traspàs dels Teatres Romea i Poliorama a la gestió privada, i la creació i posterior gestió del Teatre Nacional (1997).

El mes de gener del 1991 es presentava un document que sota el títol "Línies d'actuació del Departament de Cultura respecte a infraestructura teatral" —també anomenat "Pla de Teatres de Catalunya" (Referència.: Documents 2-0048)— plantejava consolidar i eixamplar la nombrosa i variada realitat teatral de Catalunya, mitjançant una infraestructura cultural suficient que permetés garantir la continuïtat de la capacitat creadora del país. L'objectiu era posar al dia determinats espais culturals per tal de dotar al país d'una àmplia xarxa de teatres que permetés recuperar el buit produït en les darreres dècades i poder així establir un futur a curt termini amb uns equipaments polivalents capaços d'acollir i de presentar al públic les creacions teatrals que es produïssin.

Es partia de la realitat dels equipaments existents en els municipis de Catalunya, excepció feta de Barcelona que, amb el pretext del seu volum demogràfic i la seva condició de capitalitat, rebia un tractament diferenciat. Tant diferenciat, de fet, que el Pla no contemplava la possibilitat d'ajuts a locals teatrals de Barcelona per a la seva rehabilitació.

Des del 1982, el Centre Dramàtic de la Generalitat ocupava el Teatre Romea. Començava la dècada que ens ocupa ara mateix, amb la celebració del seu desè aniversari i sota la direcció de Domènec Reixach. Durant els primers anys va voler donar a conèixer al gran públic nous grups teatrals i també consolidar els ja existents oferint-los l'escenari del Romea per presentar els seus espectacles, tot facilitant l'estrena i la producció de molts títols. Es va donar prioritat a l'estrena d'autors catalans o d'espectacles en català, i es va començar a crear un repertori alhora que es volia fidelitzar el públic amb la implantació de la venda d'abonaments. Va ser en aquesta segona dècada quan el CDG va haver de consolidar la seva proposta, fer un gir cap als autors contemporanis (1997), assumir la gestió del Teatre Poliorama (1994) i deixar el Romea (1998) per integrar-se al projecte del TNC, una vegada dimitit Josep Maria Flotats i encarregada la direcció a Domènec Reixach.

El 1997 el Teatre Poliorama fou cedit a l'empresa TresXTres, titular del teatre Victoria, i el 1988 el Teatre Romea fou cedit a l'empresa FOCUS, que el gestionava al seu torn per mitjà de la Fundació Romea.

Aquesta redistribució dels espais es corresponia amb la necessitat d'unificar esforços per fer front a un Teatre Nacional que naixia acceptat com a realitat

d'equipament, però contestat per part del sector empresarial i dels professionals degut al model emprat.

Després d'un llarg recorregut, el maig del 1990 se signava l'acord de cessió per part de l'Ajuntament de Barcelona dels terrenys de Renfe situats a la Meridiana, la qual cosa significava el compte enrere per l'edificació de l'equipament del Teatre Nacional, encarregat a l'arquitecte català Ricard Bofill.

Tanmateix, les activitats escèniques al nou teatre no van començar fins al 12 de novembre del 1996, i ho van fer parcialment, atès que l'edifici no estava acabat en la seva totalitat. L'estrena es va fer amb l'obra "Àngels a Amèrica" en l'espai reservat inicialment als tallers de construcció de decorats i que, posteriorment, es va dedicar a exhibició, convertit en una tercera sala, batejada com a Sala Tallers.

L'onze de setembre del 1997 s'inaugurava oficialment el Teatre Nacional de Catalunya amb un acte oficial al matí, i el 13 al vespre amb la representació de "L'auca del Sr. Esteve" dirigida per Adolfo Marsillach a la Sala Gran.

L'inici era polèmic i no precisament per qüestions artístiques. Pocs dies després de l'inici de les activitats, l'Associació d'Empreses ADECTA demanava la dimissió immediata de Josep Maria Flotats per les paraules pronunciades en l'acte d'inauguració del dia 11, amb l'argument que la política teatral no podia ser qüestionada per un franc tirador amb interessos personalistes i megalòmans.

La qüestió suscitada girava en torn de la no acceptació per part de la direcció del TNC de la imposició de la presència de companyies o produccions privades en la programació del teatre, cosa la qual afectava clarament a les empreses del sector que veien una inversió milionària per part dels poders públics en un equipament, i una explotació que els tancava tota possibilitat de participació.

El Conseller de Cultura, Sr. Joan Maria Pujals, manifestava la seva clara determinació de mantenir en el Teatre Nacional un model de caràcter mixt on es combinés la presència pública i la privada.

Aquesta posició era immediatament contestada pel col·lectiu d'actors i directors, que criticaven la normativa defensada pel Conseller en considerar que la política teatral no podia sorgir de postures personalistes d'uns i d'altres, ni de resolucions oficials elaborades al marge de l'opinió de la totalitat del sector.

A finals de setembre, per debatre el problema, la Generalitat i el sector teatral creaven la Mesa de Coordinació, que aplegava les associacions professionals del sector i la pròpia Generalitat, però que no tenia en compte l'Ajuntament de Barcelona. La protesta de Ferran Mascarell, Gerent de l'Institut de Cultura de Barcelona, va obligar a rectificar la composició primera de la Mesa, que finalment va comptar amb la presència un representant de l'Ajuntament de Barcelona.

A primers d'octubre més de dos-cents professionals van signar un document en el qual es carregava contra el Conseller Pujals, la seva política i les empreses privades. Es demanava la destitució del Conseller i la supressió de la normativa sobre les relacions entre els teatres de la Generalitat i el sector privat.

Aquest document era contestat immediatament per l'Associació de Companyies CIATRE, que elogiava la valentia del Conseller.

Finalment el dia 1 de novembre el Conseller Joan Maria Pujals confirmava el cessament de Josep Maria Flotats al capdavant del Teatre Nacional de Catalunya.

El dia quatre de novembre l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya es va pronunciar contra la normativa establerta pel Conseller i uns dies després demanaven la dimissió de Pujals i la restitució de Josep Maria Flotats en el càrrec.

Dos dies després d'aquests pronunciaments per part dels professionals, l'Associació de Companyies de Teatre CIATRE donava a conèixer un comunicat en el qual manifestava el seu recolzament al Conseller Pujals en la seva política teatral.

Inevitablement aquestes circumstàncies portaven a la divisió del sector entre "artistes" i "empresaris". A més, era una clara demostració de les polítiques erràtiques seguides per la Conselleria de Cultura, que havia reaccionat a les pressions del sector empresarial i no admetia altra posició per no tal d'evitar cap conflicte amb el front més poderós i que podia resultar més problemàtic.

La realitat, mai no confessada, és que els responsables polítics del TNC es trobaven amb un equipament de primer ordre inqüestionable com a tal, però sense projecte artístic ni de gestió, car el proposat per Flotats no resultava acceptable i incomodava per una excessiva independència en el poder de decisió i una clara actitud de no admetre ingerències en el seu funcionament ni en la seva orientació. Aquesta situació requeria una sortida i es va optar per

buscar una persona que hagués demostrat la seva capacitat de gestió, amb actitud discreta i de fidelitats demostrades. La persona escollida fou Domènec Reixach, Director del Centre Dramàtic. D'aquesta manera, es resolia el futur de dos equipaments i, per tant, desapareixien dos problemes, es desmuntava el Centre Dramàtic sense conflicte i el TNC es posava en bones mans.

A finals de desembre Domènec Reixach presentava el document "Línies d'actuació pel TNC" , fonament de la seva proposta, que en ser aprovada per la Conselleria de Cultura li significaria la confirmació en el càrrec de director.

Aquest document és sense cap mena de dubte la mostra clara i evident del que hem exposat sobre els motius que van generar la decisió del canvi de direcció i sobre els perfils que podien donar sortida al conflicte.

La proposta Reixach, té una clara estructura que permet la lectura del seu objectiu, acontentar tothom, és a dir, els responsables polítics en primer terme però sota la premissa evident de la pau social. I ho aconsegueix amb unes mesures clares que permeten l'acceptació dels creadors i el vist-i-plau de les forces econòmiques de l'empresa privada.

Amb tot, no fou fins al 24 de juny del 1998 que el Govern de la Generalitat no va aprovar el decret de cessament de Josep Maria Flotats com a Director del Teatre Nacional de Catalunya i el nomenament de Domènec Reixach com a nou Director.

Uns espectadors favorables a la gestió del destituït director van presentar 20.000 signatures de recolzament de Flotats el 30 de juny.

Veiem ara quin paper va tenir l'Ajuntament de Barcelona en aquest període en termes de planificació. Si bé les iniciatives presentades van ser incompletes, l'Ajuntament fou l'únic estament públic que, en la dècada dels 90, va proposar fórmules que ens apropen del que podem considerar planificació cultural a la ciutat i que, per tant, han estat intervencions importants en l'àmbit teatral en aquest aspecte.

Cal tenir en compte que des de l'any 1987 l'acció referent a les arts escèniques per part de l'Ajuntament venia gestionada per L'Institut Municipal Barcelona Espectacles, (IMBE), organisme de caràcter autònom que depenia de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament, però amb un nivell de gestió molt més independent i per tant més adequat a les necessitats d'una millor intervenció en l'activitat teatral. Aquest organisme es va mantenir fins l'any 1995 quan tota

l'Àrea de Cultura es va transformar en l'Institut Municipal de Cultura (ICUB), estenent així aquest criteri de formules de gestió més eficaces a tota la intervenció cultural pública sobre la ciutat.

A primers de l'any 1992, l'Ajuntament de Barcelona publicava, en una col·lecció titulada "Estudis i recerques", el volum "Dimensió i estructura del sector cultural a Barcelona", elaborat per *Comedia Consultancy* i INITS S.A., sota la direcció i encàrrec de l'Àrea de Cultura. Un apartat d'aquest estudi es refereix a les arts escèniques i, per tant, al teatre.

Fa una anàlisi de la situació en diversos apartats:

- La creació
- El nivell de producció
- Les infraestructures
- L'estructura financera de les companyies
- L'oferta teatral i el públic
- L'evolució recent
- Les relacions amb l'entorn
- La indústria de l'espectacle

Aquests apartats estableixen un seguit de punts forts, un altre de punts febles i acaben amb una descripció de línies de desenvolupament. Unes quantes d'aquestes consideracions ens criden l'atenció i ens permeten constatar alguns dels trets determinants de la dècada que ja hem esmentat en diverses ocasions d'aquest capítol.

L'anàlisi fa palesa la necessitat de:

1. Replantejar les polítiques de les Administracions Públiques quant a millorar la seva coordinació, definir els criteris de subvencions i els plans per infraestructures.
2. Fomentar la iniciativa privada pel que fa a la gestió i al màrqueting.
3. Propiciar la investigació de mercats, per tal d'estudiar la demanda tot definint l'oferta.

Sembla doncs que aquest estudi va marcar moltes de les accions que al llarg d'aquesta dècada van conduir a l'augment del protagonisme de l'activitat privada, al ressorgir d'un sector potent però amb un plantejament enfocament

més proper als criteris d'indústria cultural que no pas de fet cultural a partir de l'acte creatiu.

Els continguts d'aquest document sobre criteris planificadors foren importants. Tanmateix, el document no tractava un dels fets determinants per una planificació realment estructurada, tot i mencionar-lo en el seu primer capítol, com és el calendari d'aplicació de les línies de desenvolupament, l'estudi de costos i la consecució de recursos que permetin la viabilitat econòmica de les accions a emprendre.

Aquesta etapa té dos moments molt definits en l'acció municipal, un comprés entre el 1991 i el 1994, i l'altre entre els anys 1995 i 1999. El primer correspon al mandat en què l'arquitecte Oriol Bohigues, que ja havia ocupat càrrecs de responsabilitat en l'àmbit d'urbanisme, va ser responsable de l'Àrea de Cultura com a Regidor, i el segon, correspon al mandat en què la responsabilitat de l'Àrea va recaure en Joaquim de Nadal primerament i després en Ferran Mascarell, Director Gerent del Institut de Cultura de Barcelona durant l'etapa de Nadal i Regidor al mandat següent.

L'Institut Municipal Barcelona Espectacles (IMBE) actuava directament sobre l'activitat teatral en la primera part d'aquesta etapa i incidia en el sector a través de la producció, de la coproducció o directament com a exhibidor, al Mercat de les Flors o al Festival Grec. L'Àrea de Cultura complementava la intervenció amb una Campanya Municipal de Teatre per a Escoles, amb un Cicle de Teatre Juvenil i Infantil, amb l'atorgament d'ajuts i subvencions per al sector privat i dividits en diferents categories segons la seva finalitat.

En aquest mandat s'intensifica clarament la voluntat d'incidir, d'una banda, en els ajuts a les infraestructures tot fomentant l'aparició de noves sales d'exhibició que posteriorment van conformar el circuit de Sales Alternatives i, de l'altra, ajuts a la remodelació de teatres existents.

També en aquests anys s'estableixen els primers acords de produccions i de coproduccions amb l'empresa privada i es comença a variar el model del Festival Grec.

Igualment, se senten algunes bases per a la planificació amb la publicació d'alguns documents com "Bases de política teatral en les arts escèniques" i "Pla d'actuació per a les arts escèniques". Els dos documents van ser redactats per col·laboradors de la pròpia estructura de l'Àrea de Cultura per encàrrec del Regidor. Els seus continguts són d'un gran valor per ajudar a determinar la política teatral del moment per part del municipi, sobretot perquè en gran mesura els seus continguts es van anar aplicant, si bé en una acció gairebé

immediata, i per tant, amb uns efectes planificadors molt a curt termini, o fins i tot amb caràcter d'emergència.

Els documents referits contemplaven accions com ara:

1. Crear mecanismes de comunicació que permetessin una col·laboració més fluida i activa amb els professionals per donar una resposta tan ajustada com fos possible a les necessitats de desenvolupament i de reconversió, davant de la clara situació canviant del sector que obligava a nous posicionaments per part de totes les instàncies que incidien en el procés de creació, d'exhibició i de distribució del fet escènic.
2. Dirigir els ajuts de caràcter econòmic, mitjançant subvencions, especialment cap a les infraestructures de nova activitat, que augmentessin els circuits alternatius, les programacions que afrontessin un major risc artístic i les produccions i coproduccions que es presentessin en espais directament gestionats per l'Ajuntament.
3. Presentar una normativa que regulés de forma clara les condicions per accedir als ajuts.
4. Tendir a convenis que permetessin un treball continuat i conduïssin a mig termini cap a situacions que aproximessin a l'autofinançament.
5. Insistir en la necessitat d'una major col·laboració en matèria d'Arts Escèniques entre les diverses Administracions competents per a una acció coordinada més efectiva i lògica, en benefici dels administrats.
6. Intervenir en les infraestructures dels grans equipaments.
7. Posar en marxa una Campanya de Difusió de les Arts Escèniques.

A aquests documents cal afegir el que va subscriure el propi Regidor de Cultura Oriol Bohigues que, sota el títol "Gràcies i desgràcies culturals de Barcelona", plantejava el panorama de la ciutat sota el seu particular punt de vista, i que li va costar moltes crítiques a més a més d'un enfrontament amb el propi alcalde Pasqual Maragall.

La segona part de l'etapa objecte d'estudi se situa entre el 1995 i el 1999 i representa un moment cabdal perquè, per primera vegada, una institució de l'administració demostra una actitud decidida d'utilitzar mètodes basats en la planificació en la política cultural.

En primer lloc, la redacció del "Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona", encarregat per l'Institut de Cultura de Barcelona i que contempla

un apartat dedicat a les arts escèniques, es pot considerar la primera acció amb caràcter planificador que s'ha portat a terme en els darrers vint anys en tot l'Estat espanyol.

En segon lloc se situa l'encàrrec del "Projecte de la Ciutat del Teatre", fet al director teatral Lluís Pasqual i que havia de contemplar una proposta d'acció conjunta o coordinada dels tres elements constituents d'un important pol de concentració teatral de la ciutat, ubicat a Montjuïc, com són El Teatre Lliure, l'Institut del Teatre i el Mercat de les Flors.

És important remarcar que l'Ajuntament afronta aquesta etapa amb un nou mecanisme de gestió que permet a l'Àrea de Cultura transformar-se en 'Institut Municipal de Cultura (ICUB), que també absorbeix l'IMBE. D'aquesta manera es dota d'un instrument descentralitzat per afrontar aquelles dinàmiques especials de l'activitat cultural que encaixen difícilment en el marc de les lògiques de l'administració.

El "Pla Estratègic" es va construir a partir de dues grans etapes: una primera de diagnòstic, i una segona de disseny d'estratègies i projectes d'actuació. La metodologia va combinar les anàlisis i els estudis específics sobre aspectes diversos, així com la constitució de grups de treball, on van participar més de tres-centes persones del món cultural, educatiu, social i econòmic de la ciutat. Les diverses mirades sobre el fet cultural van permetre un procés de descomposició de la informació que va servir elaborar la síntesi que recull el document.

Els plans estratègics com a instruments de planificació adopten quatre fases. Vegeu tot seguit les del pla de referència:

FASE	CALENDARI
Anàlisi de l'entorn i del sector. Diagnosi	Gener 1988/Desembre 1988
Elaboració de propostes	Gener 1999/Maig 1999
Implantació	Juny 1999/Desembre 2003
Avaluació i revisió	Any 2004/Any 2010

El Pla estratègic contempla les Arts escèniques com un sector que, en ple canvi, s'ha vist molt poc influït per les noves tecnologies. A més, situa Barcelona en una posició de capitalitat indiscutible a l'Estat, la qual cosa fa que, en tractar-se d'un sector molt dinàmic, provoqui transformacions importants com ara la posada en marxa de grans equipaments públics, la consolidació econòmica d'algunes empreses i l'augment de públic, així com el perill que la lògica comercial encaselli la creació i la vulgaritzi. Per poder fer front a aquesta situació considera necessari un pacte entre administracions i el sector privat per

definir un sistema teatral de la ciutat en el qual l'aposta per la creativitat sigui prioritària.

És important remarcar que assenyala un punt que ja hem identificat amb anterioritat, a saber, la necessitat de millorar el marc normatiu que estableix les competències municipals, el tractament fiscal i els instruments de finançament públic de la producció teatral.

Tot això, com ja hem indicat, situa a aquest document en una posició preeminent quant al seu valor planificador, tot i que no podem extraure conseqüències de la seva aplicació i, per tant, de la seva eficàcia, perquè el període objecte d'estudi acaba justament quan el "Pla Estratègic" s'hauria de començar a aplicar.

L'any 1996, després d'alguns contactes i d'una reunió que va mantenir l'Alcalde Pasqual Maragall amb les parts representatives del sector que podien estar implicades en un espai comú d'acció teatral situat a Montjuïc al voltant del Mercat de les Flors, es va redactar el document "La ciutat del teatre. Reflexions i propostes per a un programa d'acció cultural de la ciutat de Barcelona". En el document van participar Pau Monterde, Director de l'Institut del Teatre; Joan Maria Gual, Director del Mercat de les Flors; Guillem Jordi Graells, Lluís Homar, Anna Lizaran, Josep Montanyès, Lluís Pasqual, Josep Pons, i Carlota Soldevila com a components del Teatre Lliure; Albert Boadella de la Companyia Joglars; Joan Font de la Companyia Comediants; Cesc Gelabert de la Companyia de Dansa Gelabert-Azzopardi i Maria del Mar Bonet i Lluís Llach com a representants de l'espai de cançó. Aquest document contenia el parer d'aquests professionals respecte a l'equipament de Montjuïc al voltant de la Plaça Margarida Xirgu, i feia una anàlisi dels elements que l'havien de conformar, alhora que reflexionava sobre la seva acció conjunta.

A partir d'aquí, un any més tard, el mes de maig del 1997, l'Alcalde feia un encàrrec formal a Lluís Pasqual i l'anomenava Comissionat de l'Alcaldia per a l'elaboració del projecte de la Ciutat del Teatre i un programa de Gestió.

Aquest encàrrec partia de la necessitat que generava la realitat situada entorn de la Plaça Margarida Xirgu, on es concentraven diversos equipaments culturals dedicats a les arts de l'espectacle, com ara el Mercat de les Flors, el Teatre Lliure i l'Institut del Teatre, i la proximitat del Teatre Grec i del Palau d'Esports. Aquesta realitat, així com la importància del conjunt per a l'evolució de Barcelona, exigia un projecte global que aprofundís en els continguts i analitzés les necessitats que comportaria el seu establiment efectiu.

Lluís Pasqual va lliurar el projecte el mes de novembre del 1999, però l'Ajuntament de Barcelona no el va desenvolupar essencialment per dues raons. En primer lloc, va considerar inadequada la seva estructura perquè no respectava la independència de les unitats de l'espai i, en segon lloc, va qualificar d'inassolible i poc realista la quantificació inclosa en el projecte, atès que partia de supòsits d'ingressos, que no s'ajustaven a la realitat i que feien pensar en una difícil viabilitat, amés de que l'estudi econòmic en la seva globalitat no tenia els elements indispensables per a considerar-lo valorable per la seva inconsistència.

El Projecte Ciutat del Teatre, malgrat la seva falta de concreció en alguns aspectes, podia tenir aquest caràcter planificador tot i que en un àmbit reduït a un espai molt determinat, que li donava una dimensió complementària en el cas de contemplar-lo com a element de ciutat.

Els esdeveniments entorn la inauguració del Teatre Nacional de Catalunya, al setembre del 1997, havien provocat diverses mobilitzacions i havien iniciat una dinàmica que imposava un replanteig de la situació del teatre a Catalunya. Així ho van considerar i recollir l'Institut del Teatre de Barcelona i l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya que, al gener del 1998, van organitzar a Barcelona les "Jornades de reflexió i debat: per una nova etapa de les Arts escèniques a Catalunya".

En sessió pública celebrada a la Cuina de l'Institut del Teatre el dia 4 de febrer del 1998, les Jornades de debat van ser autoconvocades per tots els participants. Hi foren presents tant les associacions i col·lectius del sector (fins a un total de 17) com les institucions (Generalitat, Diputació de Barcelona, Ajuntament de Barcelona) que en van assumir el patrocini.

Per primera vegada s'asseien en una mateixa taula creadors, empresaris i administracions per debatre plegats sobre les necessitats del sector.

Es van constituir cinc taules de treball, cadascuna de les quals tractava una temàtica específica i era presidida per dos coordinadors/redactors responsables de la mecànica de treball en les diverses fases. Els coordinadors també centralitzaven tota la informació sol·licitada i tenien en compte els comunicats i suggeriments que persones no associades, però vinculades al sector, feien arribar. Per aquesta funció es va pensar en professionals amb un perfil que permetés suscitar diàleg, ordenar la discussió i generar els necessaris documents de conclusió.

Les cinc taules van ser les següents:

1. Teatre públic, servei públic.
2. Iniciativa privada.
3. Finançament.
4. El marc laboral i la fiscalitat.
5. Territori, festivals i mostres

En una primera sessió cadascuna de les Taules va establir una metodologia de treball i va fixar un guió temàtic amb les aportacions de tothom. Va concretar la llista de participants i va reunir el material informatiu que va estimar convenient.

Després d'un període de treball, de gener a maig, les Taules van concretar les seves conclusions en un Document Final, redactat pels coordinadors. En alguns casos les conclusions eren consensuades, però en d'altres expressaven discrepàncies.

Es va redactar un Document Final de les Jornades, acceptat pels participants de totes les Taules llevat de les institucions, i que va recollir de forma unitària els temes principals plantejats durant les Jornades. Aquest Document final inclou un Extracte de temes a tenir en compte a la fase d'aplicació i negociació.

La Direcció General de Promoció Cultural de la Generalitat de Catalunya, l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona i l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona —cadascun per la seva banda— van manifestar la seva posició davant el Document Final amb un escrit adreçat als organitzadors. Tant la Diputació com l'Ajuntament van exposar el seu acord amb les línies bàsiques de diagnòstic i de proposta del document, mentre que la Direcció General, tot i valorar positivament la celebració de les Jornades, només es va comprometre a analitzar el Document Final amb atenció i a prendre en la màxima consideració les seves conclusions.

Les Jornades van ser clausurades amb la presentació de tots els Documents i la resposta de cadascuna de les institucions en una roda de premsa celebrada a la Cuina de l'Institut del Teatre el 24 de juliol del 1998. Totes les entitats presents a aquest acte van manifestar de forma consensuada que les Jornades de Reflexió i Debat havien significat un punt de partida per a la negociació, circumstància que, fins aleshores, no s'havia pogut plantejar en el món de les Arts Escèniques a Catalunya.

En aquest sentit, cal posar de relleu la participació de diversos responsables de teatres municipals de Catalunya, així com la dels representants de la Federació de Municipis de Catalunya i de l'Associació Catalana de Municipis.

Com a conseqüència de les Jornades de Reflexió i Debat, amb data 15 de setembre del 1998 es va crear la Coordinadora de Professionals de les Arts Escèniques de Catalunya, integrada per representants de totes les associacions i col·lectius presents a les sessions de treball. Aquesta Coordinadora es constitueix amb l'objectiu principal de dur a terme la negociació i l'aplicació de les conclusions de les Jornades. En el mateix acte de constitució de la Coordinadora, es va elegir una Comissió Permanent integrada per les següents persones: Hermann Bonnín, Daniel Martínez, Elisa Huertas, Josep Cruz, Jordi Teixidor i Tomas Seix.

Les accions a emprendre, que es dedueixen del Document Final, es poden resumir en les següents:

- Identificar els temes a tenir en compte en la fase d'aplicació i negociació
- Crear el més aviat possible una taula permanent que reuneixi l'Administració autonòmica, els governs locals i la professió.
- Revisar la Llei de Bases de Règim Local de Catalunya, per tal que els municipis de més de 5.000 habitants hagin d'elaborar i d'aplicar un projecte de foment de les arts escèniques.
- Demanar a les administracions que estableixin un protocol per a una coordinació interinstitucional que fixi uns acords a llarg termini amb l'objectiu d'elaborar els instruments de gestió i de planificació que permetin l'ordenació i l'equilibri del territori.
- Donar suport institucional a aquells teatres municipals susceptibles d'esdevenir centres de producció. Demanar la creació de les eines administratives que permetin gestionar amb racionalitat i eficàcia tots els teatres municipals.
- Garantir els drets dels ciutadans respecte a les arts escèniques, tot fent que aquestes arribin a la totalitat del país de forma equilibrada.
- Aconseguir la promoció per part de la Generalitat de Catalunya de les mesures de suport a la producció distribuïdes pel territori, garantint la igualtat d'accés dels creadors, companyies, empreses, etc.
- Establir polítiques marc i gestionar-les amb la participació de les administracions locals que ho desitgin, dedicant una major atenció al principi de subsidiarietat.
- Obrir un debat sobre la fórmula de les coproduccions Administració/teatre privat, com ampliació possible de molts ajuts que, per la limitació de recursos, semblen inviàbles pel camí de la subvenció simple.

- Reflexionar de manera mancomunada entre l'Administració i el sector privat per tal de reorientar els patrocinis ("sponsorització") d'ofertes teatrals que fins ara, i d'una manera gairebé exclusiva, beneficien el sector públic.
- Instar a l'elaboració i a la realització per part de la Generalitat d'un veritable pla d'equipaments que contempli els edificis, els recursos humans necessaris, les dotacions tècniques, etc.
- Disposar d'una Oficina de Difusió Nacional i Internacional per promoure l'oferta artística en el conjunt del país i a nivell internacional.
- Elaborar un mapa de festivals i fires.
- Demanar un estudi seriós del sector de les arts escèniques —creació, producció, distribució i exhibició— per prendre les mesures conjuntes més adequades.
- Establir els criteris objectius per a l'atorgament de subvencions.
- Unificar l'operativa de venda d'entrades a través de les caixes d'estalvi.
- Pactar el preu de les entrades amb tots els operadors públics i privats.
- Crear un fons de risc, així com altres mesures de suport a la indústria de les arts de l'espectacle.
- Establir indicadors que fixin criteris clars de finançament públic.
- Aconseguir l'impuls per part de totes les administracions de les actuacions necessàries per millorar la fiscalitat de les arts escèniques.
- Posar en marxa sistemes de redistribució de recursos per part del propi sector.
- Establir, per part de la Generalitat, quotes d'emissió relacionades amb la difusió de les programacions d'espectacles, així com facilitar l'edició d'una publicació o revista periòdica especialitzada on els creadors puguin proposar i debatre el seu treball.
- Iniciar, el més aviat possible, el procés negociador que ha de portar a la redacció d'un Conveni Col·lectiu del sector.

És evident que, de tots els documents que han pogut generar accions de planificació en tot el període , aquest darrer és el que suscita major interès.

En primer lloc es centra únicament en l'activitat teatral, en segon lloc ho fa sobre el territori de Catalunya - quan l'activitat principal per densitat de població i per concentració d'oferta es Barcelona -, en tercer lloc es redacta amb la participació de tot el sector i de les institucions públiques i finalment es segueix el procés d'observació, diagnosi i propostes d'acció. Per que la seva assimilació a un document per planificar fora total, li manca l'aspecte d'implantació, d'avaluació i revisió que s'hauria d'implementar a partir del

treball que desenvolupi la Coordinadora de Professionals de les Arts Escèniques de Catalunya per mitjà de la seva Coordinadora. Només així aquest document reunirà tots els requisits per tenir veritable eficàcia planificadora.

Una mirada al marc normatiu

En diverses ocasions hem declarat que assignem al teatre el concepte de servei cultural públic, cosa que fonamentem en el paper objectiu que aquest aconsegueix en el sistema social i econòmic actual. Això implica que els poders públics han de vetllar en el marc de les seves responsabilitats, tal com la indica la Constitució, per l'existència de mecanismes necessaris —entre els quals hi ha els legals— per tal que els ciutadans accedeixin a aquest servei en condicions adequades.

Així, si el teatre també aconsegueix un paper en el sistema econòmic del país, ha de trobar un marc normatiu d'actuació que li faciliti l'accés al seu destinatari, és a dir, el públic.

Malauradament, s'ha comprovat que això no es correspon a la realitat, malgrat que la Constitució defensa l'accés a la cultura de tots els ciutadans, atès que l'activitat teatral està subjecta a les normes del mercat com qualsevol altre producte, sense tenir en compte les seves especificitats de producte artesà que requereix d'allò que és directe, fungible i col·lectiu.

El paper de les polítiques culturals resulta doncs essencial, donat que el procés normatiu en un entorn democràtic rau en mans dels legisladors i, per tant, la seva aprovació depèn del Parlament que sanciona per votació les iniciatives normatives. En definitiva, la determinació està directament relacionada amb la decisió política que les forces majoritàries poden impulsar.

En el període estudiat, el recolzament públic al teatre s'ha anat canalitzant mitjançant normes disperses amb perspectives a curt termini, no sempre coherents entre si, subjectes a calendaris d'aplicacions incertes i alienes al ritme normal de l'activitat del sector. Manca una definició clara de les competències de les diverses administracions així com una remodelació de la Llei de Bases de Regim Local. Aquesta remodelació resulta del tot imprescindible per tal que els municipis puguin afrontar les seves responsabilitats reals, i no tan sols les legals, en matèria cultural amb mitjans i recursos suficients, i donar una resposta satisfactòria tot abandonant les posicions de suplència, per la desídia d'òrgans de l'administració de caràcter superior.

Per tant es considera imprescindible disposar d'un marc regulador estable, integrat per mesures coherents entre si, que estableixin objectius a llarg termini.

- L'àmbit organitzatiu, les fórmules societàries.

Les formules societàries existents, denoten la manca d'un marc jurídic que reculli de manera ajustada les especificitats del teixit empresarial del sector i condueix a un constant equívoc entre els termes "empresa" i "companyia". Cada vegada amb més freqüència, les companyies, per falta de recursos i d'estabilitat, es buiden de personal i es transformen, de fet, en una empresa sense nucli creatiu permanent, que contracta recursos humans de manera puntual per a la realització de produccions concretes; paral·lelament, les empreses que aconsegueixen estabilitat tendeixen a establir relacions estables i a llarg termini amb determinats equips creatius, o els integren en la pròpia organització.

És per això que caldria establir formes jurídiques a les que es poguessin acollir les empreses teatrals, i estudiar la possibilitat d'un marc jurídic més ajustat a la naturalesa de l'activitat d'aquesta indústria, que tingui en compte els diversos formats que aquesta pot adoptar. Salvant les diferències, caldria un tractament com el que s'ha possibilitat pels clubs esportius amb el règim de S.A. esportives.

- L'entorn fiscal

El tractament fiscal tampoc es correspon a una necessitat de protecció que incentivi la reinversió dels beneficis obtinguts de l'activitat teatral, i es pateix una pressió excessiva comparada a la que s'exerceix a altres indústries culturals que, a més, és aliena a la lògica de l'activitat del sector. En moltes ocasions la normativa fiscal que s'aplica al teatre inclou formes de doble imposició. A través de l'anomenada Llei de Prorrata, les subvencions continuen sent gravades per impostos, la qual cosa redueix el seu efecte real sobre l'activitat del sector, malgrat que existeix un dictamen de les autoritats comunitàries que condemna explícitament l'Estat Espanyol per l'aplicació d'aquesta pràctica impositiva.

En el desenvolupament comercial de l'activitat teatral s'apliquen tipus diferents d'IVA (7% sobre les entrades i 16% sobre la venda d'espectacles) sense que això es pugui atribuir a cap raonament de lògica econòmica. Aquest fet produeix una greu distorsió en l'activitat de tots els agents i, molt especialment, del teatre públic que no pot repercutir l'IVA, cosa que significa que el pressupost del teatre públic està gravat en un 16% irrecuperable, minvant per tant els recursos d'aquesta activitat pública en un 16 %. diferència d'altres sectors de l'activitat econòmica, el sector teatral no té incentius fiscals per a l'exportació.

Les Fundacions i la Llei de Mecenatge en el període referit no aporten cap mesura d'incentivació a les institucions i a les empreses privades perquè desenvolupin accions de patrocini en el sector teatral.

- L'àmbit laboral

El marc laboral no contempla prou les especificitats del sector. Caldria elaborar un marc laboral específic per als professionals dels sector teatral que homogeneïtzi les diferents situacions que actualment es registren, i que sigui d'aplicació en tots els àmbits de l'exercici de la professió.

Es detecta una manca de reglamentació laboral comuna per al conjunt del sector. Tanmateix, és necessària per evitar la dispersió normativa, la manca d'adequació de les normes de prevenció i de seguretat a l'activitat. Igualment, cal resoldre la qüestió de la precarietat laboral mitjançant fórmules incentivadores, i adaptar el sistema de seguretat social tot contemplant models diversos per donar respostes als diferents tipus d'estructures professionals.

En el terreny de la formació, manca d'aprovació de la Llei sobre Ensenyaments Artístics i la regulació de l'ensenyament de tècnics i gestors.

Vint anys d'intensa activitat sense planificar

Després del recorregut realitzat, i a la vista de les accions i de les circumstàncies, podem determinar que les activitats de caràcter planificador sobre la ciutat de Barcelona en matèria teatral han estat escasses, i que la majoria de les que han existit han estat incompletes. Fins a finals del període observat, els processos han estat situats en termes de simultaneïtat respecte a les situacions a corregir o a iniciar. La perspectiva del temps i la possibilitat d'avaluació amb marges de correcció no existia a causa d'unes urgències històriques en la reconstrucció de la normalitat democràtica i de l'estabilitat sectorial. Per tant, podem determinar que l'entorn social, polític, normatiu i econòmic no facilitava accions a llarg termini, perquè les mancances estructurals no permetien ni caminar ni pensar en un futur més enllà del curt termini.

Identifiquem una primera etapa de reflexió que ha produït documents cabdals pels processos posteriors. Aquests documents provenen dels professionals del sector davant de l'absència de polítiques culturals, excepció feta de les que pretenen resoldre les insuficiències més elementals.

Les accions produïdes ho són des de l'interior. Són producte de la pròpia activitat i provenen dels propis agents actius del sector que atribueixen els resultats de la seva intervenció, bons o dolents, a la concatenació de casualitats, o a una combinació singular de la informació traduïda en l'aplicació de l'experiència, però mai a una feina planificada.

Des de l'acció pública les intervencions s'han caracteritzat per un excés d'activisme (fruit d'etapes determinades presidides per l'efecte substitutori) intentant donar resposta a finalitats i objectius que reclamaven solucions

d'urgència. En altres etapes i en moltes ocasions s'han fonamentat en lògiques externes, responnent més a necessitats urbanístiques, operacions de prestigi, transformacions econòmiques o territorials. El discurs de la cultura com a factor de desenvolupament territorial, ha resultat recurrent, i en poques ocasions (cap en teatre) s'ha traduït en accions clares.

Calen nous models de polítiques culturals que contemplin la planificació com un dels elements legitimadors de la intervenció, cosa que fins a finals de l'època estudiada no ha estat així.

Cal remarcar que en un marc democràtic, els estaments públics apliquen les polítiques de planificació en funció de les prioritats que es decideixen des del propi estament, però clarament determinades per les demandes socials i sectorials, que es manifesten mitjançant els diversos mètodes de pressió del propi sector.

Aquesta pressió no es fa efectiva realment si la pròpia societat no creu que sigui una necessitat primordial. I fins que la societat no ho cregui no es posarà en marxa la maquinaria per planificar. Això produeix un efecte pervers, donat que la majoria d'elements de conscienciació estan en mans del poders públics i, si més no, aquests poders són els que disposen de molts més recursos per arribar a l'opinió pública i generar criteri i posicionament.

La majoria de les actuacions observades i que ens han conduït a l'última dècada del segle XX han estat fruit d'una necessitat peremptòria de supervivència, realitzades amb el desordre i la descordinació de les presses, però també són les que malgrat tot han permès avançar. Ha estat però amb grans i greus dèficits d'eficàcia, sense estudis globals per una reflexió ampla que allunyés de l'endogàmia, sense criteris per fixar prioritats, amb una utilització poc racional del recursos (pocs i inadequats), i amb lamentables duplicitats d'intervenció i rampells de supèrbia i personalisme per part d'alguns, tant de l'esfera política com de la professional.

Resta una reflexió que es desprèn de la totalitat de les observacions realitzades i que potser es compendi de molts factors, essencialment d'aquestes tendències neoliberalitzants de la societat del benestar que camina cap a perilloses formules de globalització, que aplicades a la cultura poden ser tant o més perilloses que en qualsevol altre sector d'activitat, donada la seva fàcil assimilació amb l'uniformitat, que es per naturalesa contraposada a la creació.

Cal reclamar la responsabilitat global com a mesura correctora de la globalització indiscriminada.

Un marc cultural que nega la creació, en qualsevol aspecte i sota qualsevol fórmula, no existeix com a tal.

Ens troben davant de mostres d'activitat empresarial que en algunes ocasions sotmet la creació a les lleis del mercat donant prioritat a la rendibilitat per davant del fet creatiu D' una tendència perillosa dels responsables de l'acció pública a traspasar competències irrenunciables de la seva condició de servei públic a les esferes privades, amb una inquietant predisposició a l'extrernalització dels serveis culturals. De polítiques culturals que estan més en funció de les persones que dels propis programes, sovint inexistents. D' una manca de decisió política per aplicar els resultats dels estudis que es realitzen, que semblen més destinats a justificar-se de cara a la galeria que a ser efectius, o bé, que son inaplicables per manca de recursos.

La falta de planificació en el període observat ha portat a les situacions esmentades, i a afirmar que des de la responsabilitat política, que és on rau la iniciativa de la planificació, sembla que es pensi que la cultura no és estrictament necessària, i que la majoria de les institucions culturals del país de la transició ençà s'han fet malament, sense programa, sense preveure les dotacions econòmiques i humanes que calien i, normalment, sense projecte de funcionament ni a curt, ni a mig, ni a llarg termini.

Els equipaments aconseguits han semblat sovint, més que una necessitat assumida i compartida, un caprici dels creadors o un aparador de les vanitats personals tant d'uns com d'altres.

Avui, després dels resultats de les darreres eleccions tant a nivell de Catalunya com de l'Estat espanyol, ens trobem davant d'una nova etapa il·lusionant, en la qual les condicions objectives que es poden desprendre de l'aplicació dels programes electorals i els compromisos adquirits en les campanyes, generen expectatives d'accions transformadores del panorama teatral i ens fan pensar que es poden encetar polítiques efectives que recolzades en el diàleg i la participació de tots els agents implicats condueixin a horitzons de compromisos compartits, sota la premissa del valor de servei públic, de la que qualsevol manifestació cultural es mereixedora.

Només, i no és poc, cal que això comenci a notar-se, i la veritat és que després d'esperar tant de temps, i passats els cent dies de cortesia, detectem una certa lentitud i tímidesa, en les poques accions que s'han dut a terme. Calen gestos més evidents i els esperem amb impaciència.

Si aquests gestos es produeixen amb immediatesa i des del diàleg, que ningú no dubti que trobaran còmplices.

Aquest cop no podem desapropiar la oportunitat !