



Altres espais per a l'escena : entitats reciclades, associacions culturals i fàbriques de creació a Barcelona (1976-2020)

Volum III

Tomàs Ivan Alcázar Serrat

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Altres espais per a l'escena

Entitats reciclades, Associacions Culturals i
Fàbriques de Creació a Barcelona (1976-2020)

Volum III

Annex d'entrevistes

Tesi doctoral

Tomàs Ivan Alcázar Serrat

Director de la tesi: Antoni Ramon Graells

DOCTORAT EN TEORIA I HISTÒRIA DE L'ARQUITECTURA
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació

Barcelona, 2021



Altres espais per a l'escena

Entitats reciclades, Associacions Culturals i
Fàbriques de Creació a Barcelona (1976-2020)

Volum III

Tesi doctoral

Tomàs Ivan Alcázar Serrat

Director de la tesi: Antoni Ramon Graells

DOCTORAT EN TEORIA I HISTÒRIA DE L'ARQUITECTURA
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació

Barcelona, 2021



Índex del Volum III - Annex d'entrevistes

- Entitats reciclades. Teatres en edificis reformats d'ateneus i cooperatives	5
Teatre Lliure	
Manuel Núñez Yanowski	7
Francesc Guàrdia	13
Guillem-Jordi Graells	21
Joaquim Gubern	31
Imma Colomer	37
Pep Duran	45
Frederic Amat	53
Sala Beckett	
José Sanchis Sinisterra	63
Toni Casares	73
Ricardo Flores i Eva Prats	81
Marc Aurelis Santos	87
Marc Comas	95
L'Artesà del Prat de Llobregat	
Plataforma Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà	103
Jordi Ramos	119
Lleialtat Santsenca	
Agustí Giralt	131
Carles Baiges	137
Xavier Ros	145
- Associacions Culturals. Els espais escènics del cicle la <i>Bona gent</i>, de Roger Bernat	151
Roger Bernat	153
Tomàs Aragay	161
Adrian Keyes	177
Macarena G. de la Vega	183
La Caldera	193
Semolina Tomic	209
Albert Viaplana	213
Lluís Clotet	219
Jaume Artigues	227
Carme Pinós	233
- Fàbriques de Creació. Nous usos artístics per al patrimoni industrial	241
Ateneu Popular 9 Barris	
Elena Rojas i Roberto Fornari	243
Xavier Artal	249
Nau Ivanow	
Xavier Basiana	257
David Marin	263
El Graner	
Sara Galmán i Maite Hernando	269
Elena Carmona	277
Fabra i Coats	
Manuel Ruisánchez i Francesc Bacardit	281

Volum III

Annex d'entrevistes

Entitats reciclades.
Teatres en edificis reformats
d'ateneus i cooperatives

Del teatrí a la ciutat. L'evolució del Teatre Lliure

Manuel Núñez Yanowski

Arquitecte. Coautor de la proposta de nova seu del Teatre Lliure a la Plaça de braus de Las Arenas (1986) i del projecte de reforma del Palau de l'Agricultura de Montjuïc (1989), amb Fabià Puigserver.

Entrevista realitzada el 19 de gener del 2019 per videotrucada Barcelona-Samarkanda (Uzbekistan).

Existe un libro que recoge una conversación que mantuvo con Puigserver, publicado a finales de los ochenta o inicios de los noventa [se trata del número 38 de la colección *Diàlegs a Barcelona: Fabià Puigserver, Manolo Núñez i Yanowski. Conversa transcrita per Xavier Febrés. Editado por el Ajuntament de Barcelona, en 1990*]. Ahí usted rememora un recuerdo muy bonito: en la ciudad de Odessa su madre le lleva, de niño, a la ópera. Es la primera vez que usted va al teatro, y tiene un recuerdo muy fuerte, de esa impresión majestuosa que sintió...

Sí... Eran los años cuarenta y la gente entraba desde una ciudad fría, con nieve, destruida, a esa sala grande e impresionante. Para un niño, eso era una fiesta. Hasta hoy sigo explicando esta anécdota, y sigo llorando... Una vez dentro, además, vi por fin una ciudad entera en lugar de una ruina. La vi en los decorados de la ópera *Boris Godunov*: aparecía el Kremlin de Moscú, sus murallas, los campanarios de sus iglesias...

Este recuerdo tiene alguna relación o punto de contacto con su idea de entender o afrontar la arquitectura. Hablo de su creatividad e imaginación para llegar a crear cosas espectaculares. Viendo algunos de sus proyectos, usted ha conservado esta faceta imaginativa, rica y espectacular de la arquitectura...

Porque la gente vive en sus casas y sus apartamentos, y en un momento determinado sale de ahí y pasa a la escena urbana, al espectáculo de la ciudad. Y yo sigo entendiendo la ciudad como un arte, donde se encuentran todo tipo de escenas y escenarios del mundo... Hablando con Ricardo Bofill sobre un proyecto para Vitoria, alrededor del año 1971 o 1972 [probablemente se refiere a Gasteizberri, proyecto para Lakua, en Vitoria, del año 1976], le comenté aquel famoso dibujo de [Giovanni Battista] Piranesi, donde aparece Roma con sus foros, monumentos, circos, teatros y coliseos... Para mí, ese documento representa lo que debe ser la ciudad: una yuxtaposición de escenarios.

Ricardo Bofill, con quien usted trabajó en el Taller de Arquitectura, se encargó más adelante del proyecto de uno de los mayores teatros catalanes, el Teatre Nacional de Catalunya, en el que hacía una serie de referencias clásicas. Y usted se encargó del otro gran teatro, el Teatre Lliure en Montjuïc, que también tiene una serie de referentes clásicos e historicistas, como el hecho de encontrarse en una especie de acrópolis, como usted comentaba, o el empleo de arcadas interiores.

En el caso del Palau de l'Agricultura, el edificio original es un pastiche español del año 1929... Cuando estábamos creando, en los años sesenta, el Taller de Arquitectura, Bofill siempre decía que lo divertido era que todos proveníamos de distintas ramas: de la arquitectura, de la filosofía, de la escultura, del cine, del teatro... Yo era el del teatro, mal que le pese reconocerlo a Ricardito. Toda la teatralidad bofilliana, o del Taller, en un principio, era cosa mía...

Usted había vivido en Odessa, en la URSS. Vivió en Barcelona entre 1962 y 1968, y después se fue hacia París, en 1971... En el libro antes citado, de su conversación con Fabià Puigserver, recuerda un momento especialmente importante, en este periplo vital: su encuentro con Puigserver en un muelle del puerto, y sus primeros pasos en el teatro en Barcelona...

Yo descubrí la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual en los años sesenta. Fabián entonces estaba en la mili, en Mallorca. Cuando venía de permiso, yo le decía: "Oye, vente, que creo que esto te interesará". Y yo lo llevé a la cúpula del Coliseo, donde se encontraba la escuela de teatro. Fabián era una de las personas adoradas ahí. Ricard Salvat estaba celosísimo de él, porque era realmente un hombre de teatro: él solo podía montar un espectáculo. Podía hacer el texto, la puesta en escena, los decorados, los trajes... Fabián era un personaje muy rico, de cabeza, de corazón y como persona. Lo que ha pasado últimamente en el Lliure no habría pasado jamás con Fabián. Me refiero al conflicto entre Lluís Pasqual y el elenco de actores. Fabián adoraba a los actores y los trabajadores de escena, porque sabía perfectamente que sin ellos no había espectáculo, y él era el primero que se arremangaba para hacer cualquier tarea. Puigserver era un hombre de teatro, oficiaba todos estos oficios del teatro, mientras que Lluís Pasqual es un vago de mierda. Alguna vez, no siempre, es un buen intelectual de la escena, nada más. Pero no es escenógrafo, no es músico, no escribe textos, no sabe hacer trajes ni construir decorados. Fabián, en cambio, oficiaba todos estos oficios del teatro.

Sobre la propuesta, finalmente no realizada, que iba a transformar la Plaza de toros de las Arenas en una nueva sede para el Teatre Lliure: ¿Cuándo y cómo surgió, esta posibilidad?

La historia de las Arenas coincide más o menos con la preparación de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Y coincide también con el compromiso del Ayuntamiento de Barcelona, que acuerda que nos cederá un terreno. De repente, Fabián Puigserver me llama un día y me dice: "Nos dan Las Arenas". Para una persona de teatro, para nosotros, era un regalo fantástico que el teatro volviese a sus espacios de origen, a la fiesta taurina, minoica, griega. Nos pusimos manos a la obra. Lo primero que hicimos fue visitar el sitio, porque no nos acordábamos mucho de él. Cuando lo vi, recordé algo muy importante, de mi propia vida como persona de teatro, y como arquitecto. Yo creí siempre que hay un doble espacio, en cualquier lugar donde haya gradas: el espacio de encima de la grada, y el de abajo. Y el espacio de abajo a mí me emocionaba mucho.

En aquel momento, los años 1969-70-71, yo le decía a Enric Masó, quien en alguna etapa fue alcalde de Barcelona [1973/74]: "vamos a intentar rentabilizar un poco estos periodos de la temporada en que no hay fiesta, ni toros, ni uso"... pensando en la Monumental, sobretodo. Yo entonces trabajaba en la Hispano-Olivetti, y pasaba a menudo frente a la Monumental. En esa etapa propusimos, con un grupo de jóvenes del Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill [del que Núñez Yanowski formó parte entre 1962 y 1978], algunos proyectos, que a mí me gustaban mucho. Como por ejemplo uno en los deltas de los ríos Llobregat y Besós, que yo proponía excavar, para bajar el nivel de los ríos, para montar unas presas contra

el Mediterráneo, produciendo una caída de agua hacia el interior, lo que permitiría generar electricidad para la ciudad, y montar un sistema de esclusas, para descargar los barcos que por aquél entonces no podían entrar en el puerto, que era más pequeño y estaba saturado... Éste era uno de los proyectos, y otro de los proyectos interesantes era el de un gran monumento, el edificio de las Glorias Catalanas, dentro de la masa de ladrillo de la plaza. Se trataba de intentar hacer un mercado, supermercado o mercadillo, que pudiera funcionar todo el año... A Masó la idea le pareció muy divertida, entonces dijo: “bueno, vamos a intentar hacer algo. Haz una propuesta, un proyecto”. Esto acabó mal, porque había muchas ideas al respecto. Y finalmente la cosa acabó con Masó dimitiendo de la alcaldía, porque estaba hasta las narices de los catalanes, los barceloneses y de todos. Él era catalán, pero acostumbrado a trabajar en Estados Unidos. Después de estar trabajando en la Barcelona conflictiva de los años sesenta y setenta, Franco todavía estaba vivo, dimitió... Todos los proyectos que yo tenía con Enrique, se fueron al agua.

En algún momento, esa posibilidad del teatro en Las Arenas también se fue al traste... Pero, ¿Cuáles fueron, en su momento, las ideas generales para la propuesta del teatro en la plaza?

Cuando nos dieron la plaza, allá por 1987 o 1988, estábamos encantados. Le decía a Fabián: “Vamos a hacer un proyecto muy rentable, porque tenemos el aforo de las gradas, y porque debajo de ellas podemos montar cualquier tipo de espacio comercial, que pueda pagar alquileres importantes, y aporte un suplemento financiero para la actividad teatral”. El proyecto fue en dos fases. La primera fue un proyecto directamente para el Teatre Lliure. Pero el entonces alcalde, Pasqual Maragall, quiso oficializarlo de alguna manera y se hizo una especie de concurso. Surgieron historias con la Cámara de Comercio, con la Fira de Montjuïc... Las condiciones del concurso eran muy divertidas, porque no solamente se licitaba la forma cilíndrica de la plaza de toros, sino toda la manzana. Había un espacio mayor, entre la manzana barcelonesa ortogonal y el cilíndrico inscrito, para hacer todo tipo de espectáculos, exposiciones... Pensamos en desmontar las gradas y la fachada, porque así era más fácil trabajar. Definimos un proyecto de vidrio, y dentro las fachadas de Las Arenas. Pero me imagino que el alcalde tenía sus compromisos como político, que debía cumplir con la Cámara de Comercio de Cataluña y de Barcelona, con la Fira... Ganamos el concurso, pero Maragall nos dijo: “Para que no haya ningún problema, me voy a quedar con la plaza para montar la oficina de prensa durante los Juegos Olímpicos. Cuando acabe la celebración, os lo cedo y adelante, trabajamos en esto”. Esto no le gustó mucho a Fabián, que se preguntaba qué íbamos a hacer mientras tanto. Maragall pensó, pensó y pensó, y un día nos dijo: “Os doy el Palacio de la Agricultura, que también es un edificio municipal, mientras estáis peinandoos el cerebro, pensando y poniendo los puntos sobre las íes...”.

¿Qué plan B pensaron, en aquel momento?

Cuando nos sacaron de Las Arenas, nos fuimos al Lliure, con mala leche y mal humor, pensando: “*Esperem al 92* y luego ya lo recuperaremos. Mientras tanto, intentamos ligar el Teatre Grec, el Mercat de les Flors, el Lliure y tal vez el proyecto del Institut del Teatre, que por aquél entonces ya se apuntaba, para hacer de

esto una gran máquina cultural para Barcelona [en referencia al proyecto de la Ciutat del Teatre]. Cuando Fabián me dijo que nos podían dar el Palau de l'Agricultura, yo le respondí que íbamos a estar en la acrópolis de Barcelona. Para mí Montjuïc era la acrópolis, el espacio donde el público republicano catalán puede hablar con sus dioses.... Y le dije: “Yo no sé si me gusta más estar abajo, en el atasco continuo de la Plaza España, o estar en este gran parque con aires y vistas, con espacios ajardinados fantásticos, donde salir a pasear después de hacer el trabajo de actor...”. Piensa que era un trabajo muy pesado por aquel entonces, con dos espectáculos al día y los ensayos. Fabián se calmó, finalmente le gustó la idea, pensando ya en el proyecto...

En el proyecto de reforma en Las Arenas ya existe esta idea de una gran caja, la del teatro, dispuesta dentro de una estructura mayor, en ese caso la del tambor de la plaza... Es algo que se traslada luego al proyecto del teatro en el Palau de l'Agricultura.

Son dos tipos de espacio totalmente distintos, pero es verdad que hay una caja dentro de otra caja. Primero se debía mejorar la acústica, cosa que a mí ya me preocupaba mucho en el edificio de la Plaza España, donde se disponía una gran caja de vidrio, y donde el tambor cerámico de la fachada actuaba de gran filtro. En el Palau de l'Agricultura, la idea era la misma por una razón muy sencilla: yo no me fiaba de la fachada existente del edificio. Dispusimos de la llave del Palau justo el día de inicio de las obras, y constatamos que aquello era un *pastelazo* de palomares, bombillas, etcétera. Al hacer un sondeo, vimos que teníamos que reforzarlo, porque el edificio no tenía los cimientos. Yo le dije a Josep Montanyés que debíamos parar la obra, porque la caja se nos podía ir *a prendre pel sac*. Y él respondió: “Manolo, haz lo que debas pero no paramos la obra, porque los cuatro financiamientos cruzados del Ministerio, la Generalitat, la Diputación y l'Ajuntament se nos irán al carajo”. Tuvimos que ir trabajando al mismo tiempo que empezábamos a excavar. En paralelo, me iba peleando con personas del Ayuntamiento de Barcelona, que creían que el edificio era un monumento que no se podía tocar. Yo les recordaba que teníamos una caja escénica de veinticinco metros de alto, que en sí misma ya sobresalía fuera del edificio. Al final nos pusimos de acuerdo, para bajar o enterrar el teatro. De esa manera nos permitían construir una caja escénica que siguiese el estilo del edificio. Todo esto junto, con sistemas de micropilotaje y recalzando, nos permitió hacer los cimientos y volver a trabajar. Dentro se debía hacer esta caja nueva de hormigón, que aguantara las fachadas antiguas.

En alguna entrevista usted se refería jocosamente a este proyecto como una especie de Frankenstein, una mezcla de épocas y de estilos... ¿Hablabas con Fabián sobre algún referente para el teatro, para los arcos y las plataformas?

Lo de las plataformas es una idea mía, y lo de los arcos y el terciopelo de los asientos es una idea de Fabián. Él me habló, si la memoria no me falla, del teatro de Sabbioneta, un teatro barroco de madera [la referencia histórica varía, según las fuentes]. Hay otros así: el de Versalles, el Olímpico de Vicenza, el Farnese... Él tenía en mente este esquema, porque quería una resonancia de violín. Al final, ya muy

enfermo, Fabián hablaba de un modo un poco testamentario. Y me decía: “Manolo, la sala del teatro debe ser de madera, como un violín, una viola o un contrabajo, y los asientos de terciopelo rojo. Si no, no es teatro...”. Yo le insistía mucho en la parte de la tecnología moderna: “El teatro tiene que poder cambiar, las tres dimensiones deben funcionar, porque si no, el niño va a nacer muerto...”. Y él me respondía: “Manolo, haz lo que quieras con las tecnologías, tengo total confianza. Pero ten en cuenta una cosa: cuando la tecnología nos falle, la manivela debe volver a funcionar”.

Francesc Guàrdia

**Arquitecte. Autor del projecte de reforma del Teatre Lliure de Gràcia (2007-2010).
Responsable del projecte executiu del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura
(1996-2001).**

Entrevista realitzada el 24 de juliol del 2012 al despatx de l'arquitecte.

Fabià Puigserver va tenir una idea molt clara de teatre, i de fet abans de morir va fer una maqueta molt gran, per al nou Teatre Lliure de Montjuïc, a l'antic recinte del Palau de l'Agricultura. Em podria explicar en què consistia aquesta maqueta, i què és el que vostès van desenvolupar a partir d'ella?

La podeu veure al Teatre Lliure de Montjuïc, està exposada en un dels vestíbuls. S'hi defineix molt bé com volia la sala. Crec, tot i que no vaig parlar amb ell i ho comento de memòria, que Puigserver fa una sala amb arcades perquè es remet al Teatro Publico Comunale de Bolonya, un teatre del segle XVIII. Ell proposa un primer teatre a la italiana, amb grades. I remet a aquesta arquitectura per unificar l'espai escènic de la platea i l'escena. Les parets han de ser expressives, no poden ser com una capsa de sabates, així que proposa una arquitectura amb arcades, molt treballada. I l'escenari desapareix quan baixa la quarta paret, perquè escena i espectadors queden en un sol espai. El model és el mateix a Gràcia i a Montjuïc, tot i que a Gràcia és més petit, ja que són quatre parets ben delimitades, amb una pinta que cobreix la sala. Una pinta que primer era només central, i que després es va estendre per tota la sala. A Montjuïc hi ha l'escenari clàssic, i també hi ha una pinta, en un nivell tècnic que agafa tot l'espai de la sala.

Què hi havia a l'edifici del Palau de l'Agricultura quan vostès hi van entrar?

Coloms, merda de colom. No hi havia res, estava abandonat. Hi va haver etapes en què allò es va fer servir per la compravenda a l'engròs de flors. I el Lliure hi va representar un *Roberto Zucco* amb el Lluís Pasqual de director, però bàsicament l'edifici estava abandonat.

Com recorda les primeres propostes de distribució de l'espai, del nou teatre al vell edifici?

El projecte del Teatre Lliure a Montjuïc el va fer el Manolo Núñez Yanowski. És diferent fer un teatre per a l'Ajuntament que fer un teatre amb la gent que hi treballa. En aquest cas, et diuen com el volen com a actors, cosa que dóna uns resultats bastant diferents, ja que ells saben què necessiten. Quan l'Ajuntament regala un edifici no pensat per aquell ús, es generen molts espais inútils, com passadissos i sales, i tot és més car de mantenir.

Es va treballar amb un pla funcional?

Sí. Amb una sola sala, i amb un espai d'assaig de teatre que encantava als directors d'escena. Tot i que en principi no estava destinada a obrir-se al públic, Josep Montanyès [director del Teatre Lliure el 2001, i responsable de la materialització del projecte de la segona seu del teatre], va decidir que [l'Espai Lliure] fos un espai d'obres de petit format, perquè la proximitat entre actors i públic era molt suggeridora. Sobre la platea de la sala principal hi ha dos espais més: les sales d'assaig, de música i de dansa. I, en paral·lel, els camerinos. En una torre hi ha una biblioteca; en una altra, una sala d'assaig. Hi havia un programa bastant elaborat. Tot i això, hi havia espais d'utilitat difícil: per exemple, el vestíbul principal.

Es va treballar amb fórmules diferents, per resoldre els temes dels accessos al teatre?

Això ho va viure el Manolo Núñez Yanowski. Jo vaig portar l'execució del projecte, vaig reformar i vaig acabar coses. És un edifici amb moltes portes, tot és bastant complicat. L'Ajuntament no va resoldre el tema dels aparcaments. Ara que es pot aparcar a la plaça Margarida Xirgu, la gent ha de pujar l'escalinata i caminar la balconada per entrar al teatre. És poc pràctic. L'entrada principal al carrer Santa Madrona també es fa servir, però queda una mica despenjada. Al final, l'accés quotidià es fa pel vestíbul de la planta baixa, que dona a la plaça. És el que funciona millor.

Quin era l'equip de treball d'aquell projecte?

Els arquitectes principals érem Manuel Núñez Yanowski i jo, l'enginyer era Pedro Ibáñez, l'enginyer de càlcul era Gerardo Rodríguez, l'enginyer acústic era Higiní Arau i l'escenografia era de José Luis Tamayo.

I els arquitectes van tenir relació amb la gent de teatre, amb l'equip del Teatre Lliure?

El Manolo coneixia Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Maria Aurèlia Capmany i tota aquesta gent del Lliure. Jo no, jo n'he après gràcies als anys de col·laboració amb ells. Però el Manolo sí que hi estava lligat.

Un projecte gran com aquest, que s'allarga en el temps, deu haver anat transformant-se i enriquint-se amb les aportacions successives de la gent de teatre...

Primer es va fer una proposta que no va prosperar, la de Las Arenas [antiga plaça de braus a la plaça Espanya, actualment remodelada com a centre comercial]. Si la reforma del teatre de Gràcia ja és un macroprojecte, l'edifici de Las Arenas era una passada! És evident que l'obra va anar evolucionant amb el temps, entre altres coses perquè va durar set anys, durant els quals van variar moltes coses. Per exemple: la solució de les plataformes [sistema modular de regulació de l'altura dels paviments a la sala principal] ha estat la dels spiral-lift. Però això al principi no hi era: va ser un projecte molt viu, tot va anar evolucionant molt a mesura que s'anava fent el projecte. Casas ens va fer la butaca que volíem, ja que la inicial no ens agradava: com s'havia de treure i posar havia de ser de fosa, molt resistent, no podia ser de fusta o de plàstic.

I la caixa escènica té alguna peculiaritat?

La més important és com estan pujades les barres, els motors... Quan tu pugues moltes vegades a una pinta d'un teatre tradicional, com hi ha totes les politges i els reenviaments, i una barra està a 25 o 30 centímetres de l'altra, i cadascuna té 5 o 6 cordes, allò es converteix en una jungla i no serveix per a res. En canvi, a la pinta del Lliure hi ha una relliga perfecta. A sota, tens totes les barres i tots els *rendils*. O sigui: que si cal situar-hi una cadireta amb un motor, o un enrotllador, ho pots fer perquè la pinta és un espai de treball. Actualment al teatre hi passen moltes coses. I, si només tens les barres, t'estàs tirant pedres a la teva pròpia

teulada, perquè una caixa escènica així no acaba de funcionar massa bé: si ocupes la pinta amb cordes, no queda espai per a res més.

Totes aquestes característiques són coherents amb les idees escenogràfiques del Fabià Puigserver, de fer tot l'espai de la sala practicable, escènic potencialment...

Hi ha una altra pinta a sobre de tota la sala, tot i que és més limitada. L'únic que hi has de preveure és no carregar-la massa, però normalment aquestes pintes t'aguanten uns 500 quilos. És un espai de treball que funciona.

Al Teatre Lliure, sigui a la seu de Gràcia o a la de Montjuïc, com a espectador hi ha vist alguna obra que l'hagi sorprès pel seu aprofitament de l'espai, per la seva disposició?

Quan s'utilitzen les plataformes i es creen buits i plens amb l'espai, hi ha obres que queden molt bé pel joc que donen. Al Lliure de Gràcia em va sorprendre i agradar molt el muntatge de *Celebració*, dirigit per Lluís Pasqual [la temporada 2010/2011]. Va retirar les grades de la paret, va disposar les grades en una distribució en planta en forma d'U, i es feia pujar i baixar l'escenari amb el muntacàrregues. En aquest espectacle se li va treure tot el suc, a la sala. Es poden fer moltes coses d'aquest tipus. I de fet se'n fan, tot i que el Lliure de Montjuïc s'utilitza sovint com una sala convencional. Aviam, el teatre és geometria. Amb un teatre en pendent i amb els decorats de paper, podies tenir una platea més plana, com la del Romea, perquè la gent tenia bona visibilitat cap a l'escenari. Quan treus aquest pendent del terra de l'escenari, has d'alçar el lloc del públic. A mi no m'agrada massa un teatre pla, amb la grada com un teatre grec. Si és un teatre a la italiana, prefereixo que la pendent de la grada sigui més suau, i l'escenari més amunt. És quan no es fa servir com un teatre a la italiana, que té més possibilitats i s'hi poden fer més coses...

Alguns teatres moderns es fan pensant en una sala multifuncional, o en una disposició lliure de la platea, però al final es fan servir amb una disposició única, convencional, que no varia gaire.

És que fer una sala multifuncional no se soluciona construint una grada retràctil. Tirar una grada endavant o endarrere no dóna per molt. S'hi podrà fer més o menys ball, però ja està. Una sala multifuncional s'aconsegueix amb el que s'ha fet a Montjuïc. D'una manera molt costosa, perquè allò és molt sofisticat i val una fortuna, però permet molt joc amb un aforament força gran, amb 750 espectadors. L'altra opció s'ha fet al Lliure de Gràcia: més barata i per a menys gent, per a 250 persones. Són dos models del mateix tipus de teatre, veritablement multifuncional, ja que pots tenir la grada de mil maneres diferents. De fet, al nostre despatx hem dissenyat una sala prefabricada, amb la que oferim la caixa, la pinta, les grades i la instal·lació de so i llum. Ho volem vendre, perquè pensem que a Europa hi ha molta necessitat de sales com el Teatre Lliure de Gràcia, que funcionen molt bé i són econòmiques. Moure la configuració de Montjuïc requereix dos torns de deu homes, mentre que a Gràcia n'hi ha prou amb dos homes en mitja tarda. El teatre és una màquina que ha de funcionar molt bé: el que cal és pensar que en un costat hi haurà

espectadors i a l'altre hi haurà actors... o bé que tots estaran barrejats. Per tant, el que cal és possibilitar això, sense que es noti. El teatre és una caixa que, a més a més, ha de ser màgica. No s'han de veure gaires cablejats, no s'han de sentir sorolls... I en un lloc on es mouen les coses i hi ha molta gent, la seguretat és també molt important.

De què es tractaria, aquest sistema?

Ara estem venent un projecte que es diu el teatre dins del contenidor. Vol dir que fem un teatre prefabricat i el venem. Ho fem tot a taller? L'edifici no, però la caixa sí. Normalment, quan un ajuntament fa un teatre, s'agafa els dits amb la sala. Per tant, nosaltres fem la sala, definim la grada i definim la pinta. A partir d'aquí, expliquem el projecte: la sala és un sostre amb uns perímetres que permeten, en funció de la configuració, que la gent entri i surti, i a més permet accedir a la pinta. En un teatre d'aquestes característiques, sovint ve una companyia a tirar les seves mànegues, s'emporta coses... Per tant, has de tenir molts punts d'accés a la pinta, perimetralment has de tenir caixes. Per tant, hi haurà una instal·lació fixa que no se't farà malbé ni desapareixerà.

És una caixa modular?

Sí, la pots fer amb la mida que vulguis. Li diem contenidor perquè volem exportar-la a tot el món. Jo confio bastant en aquests projectes de teatre, perquè crec que la fórmula del Lliure funciona. Els pressupostos d'Europa són millors que els d'aquí, però no tenen un producte així. O hi ha una grada retràctil, o hi ha projectes com els Teatros del Canal de Madrid, que costen una fortuna. En canvi, no existeixen projectes de peces petites. Per tant, volem exportar la idea.

I quan el sistema no pot ser tan “complet”, però tampoc no ha de ser “convencional”... quines solucions proposa, com arquitecte? Ens pot comentar alguna particularitat, d'altres projectes d'espais teatrals en què hagi treballat darrerament?

Ara porto un projecte a l'Antic Teatre, una sala que és l'hòstia! Fa set per vint metres i em van demanar que els fes una grada que havia de ser molt econòmica. Funciona amb unes plataformes que agafen tot l'ample de la sala i van guiades amb unes politges a la paret, de manera que es poden aixecar manualment amb uns *rendils*. Les butaques són uns coixins lligats amb una corda, amb un pop, i poses més coixins o menys en funció de la grada. La plataforma va amb unes politges i uns *rendils*: la caragoles, la fas pujar manualment, la fixes amb quatre tiradors a la paret i ja està. Un altre cas: el teatre d'Argenton el va fer el Víctor Argentí, i a mi em van cridar per fer l'equipament escenotècnic, les grades i les plataformes. Allà hi ha una immensa grada telescòpica, retràctil. En lloc de motors, vam posar unes cadenes de Serapid, que són molt més fiables. Els seients s'abaten o s'alcen mitjançant un sistema pneumàtic. La sala era molt alta, tot era una mica desproporcionat, així que vam baixar el sostre i vam posar un gran pont de llum sobre la platea, com si fos un medalló de les òperes.

Tornant al Lliure de Gràcia: en un moment donat [l'any 2003] es va tancar perquè s'hi van trobar deficiències estructurals en una inspecció. Quin era el seu estat, en aquell moment?

Jo vaig anar a visitar el Lliure de Gràcia, després que el Montanyès m'ho demanés. Li vaig dir que el tanqués, perquè allò era un perill públic. Les encavallades eren unes "eles" de 50, com aquestes de les torres d'alta tensió. I és clar, fletxaven. El ferro, quan comença a fletxar així, es pot trencar... i d'allà penjava la pinta. Ell em va dir que no el podia tancar, així que vam posar una biga triangular, collada a la paret del fons i a la del mig de la sala. Una biga *a lo llarg*. I d'allà vam penjar la pinta per poder fer la temporada, però aquell teatre era un perill a molts nivells. Però és la casa de la gent del Lliure. Montjuïc està molt bé, però l'Ajuntament pot canviar-ne la gestió en qualsevol moment, els pot dir: "ara ho gestionarà el Balañà"... Per tant, la gent del Lliure sempre han tingut clar que la seva llar, allà d'on ningú els pot fer fora, és el Teatre Lliure de Gràcia. Un teatre que funciona, en un espai que té bones comunicacions, té molta història, té un format ideal, té un bar que funciona...

Quin equip de treball hi havia, a la reforma del Lliure de Gràcia que va tenir la reinauguració l'any 2010?

Jo era l'arquitecte, amb Xavier Massaguer com a col·laborador. Com a enginyers, vam comptar amb un grup que ja s'ha dissolt, i que encapçalava Jesús González. Higini Arau es dedicava a l'acústica, Àngel Obiol treballava les estructures i Lluís Roig era l'aparellador.

Els canvis i obres que es van fer al Teatre Lliure de Gràcia, als anys setanta, van ser força artesanals. Fins i tot van participar-hi els actors i les actrius, ajudant a l'obra amb les seves mans...

I tant! Allò era la cooperativa La Lleialtat, que era una cooperativa de consum, i que tenia la seva seu social a l'edifici, on es feien balls i teatre els diumenges a la tarda. Quan va aparèixer el Seat 600, la climatització, la televisió... tot això va canviar. Els hàbits van canviar, i en una etapa determinada, aquella sala estava infrautilitzada. Així que Puigserver i el seu equip es van apoderar de la sala, i la van transformar segons els seus criteris. Més tard, durant la segona reforma, jo volia deixar la pinta de fusta del mig de la sala ben clara, però els *teatres* la van voler negra, perquè deien que els molestaven els reflexos. No em van deixar. Tot i que ara les bigues i les corretges són de fusta, i el sobre de relliga.

I quins són, els altres canvis importants que es van fer al Teatre Lliure de Gràcia, en aquesta reforma?

Hi ha un nou muntacàrregues. Vam buidar moltes àrees completament, vam refer el soterrani, vam enderrocar completament els forjats que no aguantaven, i els vam refer... Vam mantenir les quatre parets i, sense fer massa soroll, vam enderrocar i consolidar, sense posar ni una bastida ni contraforts. Vam desmuntar tot el terrat, i vam fer la coberta nova...

De quins materials és?

La coberta és un sandvitx amb unes encavallades de fusta, per tal que no se senti el soroll. Una coberta que no és de formigó és complicada quan plou, però vam fer el millor que es podia fer, perquè havia de ser lleugera. Vam donar-li aquesta secció en corba perquè tota la part inferior sigui un espai útil. I la gepa serveix perquè hi entrin els conductes d'aire, que sempre molesten i mai saps on posar-los. El quid de la qüestió és que tu tens la sala de teatre amb un magatzem a sota, i així pots carregar, descarregar i pujar els embalums fàcilment. El muntacàrregues és el terra de la sala. O sigui que el muntacàrregues està ocupat si la sala està plena.

En aquesta última reforma de la sala de Gràcia, suposo que va rebre indicacions de la gent del Lliure sobre les deficiències i mancances de l'espai teatral que s'havien trobat al llarg dels anys de treball a l'edifici...

El programa el fixen ells, cosa que per una banda està molt bé, perquè n'aprens i t'assabentes de per a què serveix cada cosa... Com deia abans, no és el mateix fer un teatre per a un ajuntament que per a la gent que s'hi dedica, i per a qui estàs construint l'eina de treball. Vam fer feina tots junts i tranquil·lament, i les coses estaven prou madures. Encara que hi havia diferències entre Àlex Rigola, Josep Montanyès o Lluís Pasqual [directors successius de la darrera etapa del Lliure]... *cada loco con su tema*. La reforma del Lliure de Gràcia la vam tractar bàsicament amb Montanyès, després amb Rigola. I sí que es notaven les discordances entre els diferents pensadors del projecte.

Així, quin va ser l'objectiu principal de la reforma, al projecte per al Lliure de Gràcia, a banda de l'obvia millora a nivell constructiu?

Hi havia una cosa que jo tenia clara: el teatre s'havia de reformar, però no havíem de fer un teatre nou. A Montjuïc, per exemple, tens la sensació que en aquell edifici sempre hi ha hagut un teatre. No saps per què, però és així. A Gràcia l'objectiu no era inventar-se un teatre, sinó que el Lliure seguís sent el Lliure, que els actors el seguissin reconeixent com a tal. Vam fer pocs invents: vam baixar els camerinos a la planta baixa, ja que a dalt no podien continuar, perquè eren molt petits, i vam deixar tot el magatzem net, etcètera.

Recordo que la primera vegada que vaig anar al Lliure de Gràcia, em va sorprendre molt l'escala, un dels seus espais característics. En ser tan estreta, s'hi formen unes cues...

El Lliure de Gràcia no té *foyer*, el *foyer* vindria a estar al vestíbul d'entrada, a l'escala i al bar. Tampoc hi pots fer grans coses, perquè l'espai tenia una personalitat molt forta, que era important mantenir.

I aquesta personalitat es va accentuar amb la instal·lació de les llàgrimes roges de ceràmica, distribuïdes per totes les parets de l'escala, que va preparar Frederic Amat...

Sí, Àlex Rigola va decidir que s'havia de fer una intervenció a l'escala, i va buscar algú lligat al Lliure, com és Frederic Amat.

Guillem-Jordi Graells

Dramaturg. Professor de l'Institut del Teatre. Membre fundador del Teatre Lliure. Membre de la junta de govern de la fundació. Amb diferents càrrecs directius a l'entitat al llarg dels anys (codirector, cap de dramaturgia i director de comunicació, vocal de la junta de govern de la Fundació Teatre Lliure).

Entrevista realitzada el 27 de setembre del 2012 a casa de l'entrevistat, a Barcelona.

El Teatre Lliure i la gent que el forma als anys setanta sorgeixen del teatre independent català. Ens pots parlar d'on provenen i què els aglutina? En quines circumstàncies dirigeixen els esforços cap al nou projecte?

Quasi tothom provenia del teatre independent, i tots tenien alguna vinculació amb els quatre promotors principals, que també provenien d'allà: Fabià Puigserver, Pere Planella, Lluís Pasqual i Carlota Soldevila. La Soldevila va formar part de la primera fita del teatre independent, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, des dels anys cinquanta. El Fabià també es va vincular a l'ADB i després a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i va ser un dels cofundadors d'un grup important: el Grup de Teatre Independent. El Planella va començar fent teatre independent a Olot, d'on és ell, i després havia tingut una companyia a Barcelona. I el Pasqual havia començat a Reus, en grups independents. Tots quatre eren professors de l'Institut del Teatre.

El punt de trobada per fer el que seria el Teatre Lliure va ser l'Institut del Teatre?

Parcialment, d'alguna manera sí. El Fabià i la Carlota ja havien treballat junts al GTI molt abans, això sí. El Pasqual havia fet amb el Fabià i amb mi un espectacle a l'Orfeó de Sants, però ells dos ja s'havien conegut a l'Institut del Teatre, l'un com a professor i l'altre com a alumne. I el Fabià i el Planella sí que s'havien conegut quan aquest va entrar de professor a l'Institut del Teatre.

A grans trets, com era l'ecosistema teatral de Barcelona, en aquella etapa?

A la dècada de 1960, el teatre professional havia entrat en decadència. Les sales s'havien perdut o reconvertit en cinemes o bancs... En canvi, estava en alça el teatre independent, establert en locals que ara en diríem alternatius, com un centre parroquial o un ateneu. Com el teatre comercial i professional anava molt malament, el moviment independent s'anava expandint. Per tant, quan es planteja el Teatre Lliure ja hi ha una trajectòria de quinze anys de teatre independent. I la perspectiva de canvis polítics a partir de la mort de Franco facilita que es pensi a fer un pas endavant cap a la professionalització, cap a l'activitat constant i estable. Hi havia cert cansament, perquè el teatre era quelcom vocacional que la gent feia després de la seva feina. Preparar un muntatge d'un grup de teatre independent podia significar molts mesos de feina, perquè es preparava potser treballant tres cops per setmana. El tomb fonamental es produeix en el trienni 1975/76/77, quan comença a veure's que cal anar cap a una altra cosa. El Fabià veu clarament que aquelles companyies de teatre independent en les que estàvem, com el Teatre de l'Escorpí que va crear amb mi i amb el Josep Montanyès, ja no tenen sentit. Aleshores comença el procés de creació del Teatre Lliure.

S'emmirallen al principi en algun teatre europeu?

Hi havia una referència estètica molt clara, de programació, i amb una voluntat d'assemblar-se al Piccolo de Milà. Teníem altres referències, com el Théâtre du Soleil, però no eren tan significatives. Era més urgent tenir una companyia estable, una fidelització, una programació estable... En aquest sentit, el model remot era el Piccolo.

Al manifest es fa referència a “un teatre d’art per a tothom”...

Això és un plagi del manifest fundacional del Teatro Piccolo de 1947. És una apropiació d’un concepte, que prové de la creació del Piccolo de Giorgio Strehler i Paolo Grassi, i que en aquell moment no es va posar entre cometes...

La proposta estètica sorgeix del món del Fabià Puigserver...

Absolutament.

I creu que es podrien definir fases diferenciades, segons els diferents directors del Teatre Lliure, pel que fa a l’estètica?

Sí. Fins al trasllat a Montjuïc, l’evolució és molt interna i la duia a terme la gent de la casa. Jo vaig ser el primer director de la cooperativa quan vam necessitar certa organització empresarial, abans no hi havia director. Al cap d’uns anys, el Fabià va recórrer al Montanyès, que era eficient pel que fa a la negociació i la gestió. Totes les fases fins a arribar a Montjuïc encara són l’evolució lògica d’un mateix equip de gent. La primera ruptura o canvi en profunditat és quan mor el Montanyès i es nomena com a director l’Àlex Rigola [director artístic del Teatre Lliure del 2003 al 2011]. El Lluís Homar i el Pasqual se n’havien anat. I els qui quedàvem, més en el dia a dia del Lliure, l’Antoni Dalmau, jo i l’Anna Lizaran, vam apostar pel Rigola, per una renovació que s’hauria d’haver produït més endavant. Ell venia amb unes idees teatrals en bona part heretades del Lliure i en part molt noves. I ara, amb el retorn del Pasqual, s’està seguint alguna cosa de la línia Rigola, i s’estan recuperant coses d’abans. S’intenta trobar l’encaix, en aquesta situació complicada actual.

Respecte als espais del Teatre Lliure, sembla que hi ha tres moments clau: l’entrada al teatre de la cooperativa de Gràcia, el projecte no materialitzat de disposar d’una segona seu a la plaça de braus de Las Arenas, i la reforma efectiva del Palau de l’Agricultura a Montjuïc...

I hi ha encara una prehistòria: el Fabià ja feia molts anys que investigava sobre l’espai escènic. I ja havia fet espectacles a la platea del teatre de l’Aliança del Poblenou, amb el GTI, amb *La Setmana tràgica*, ja havia trasbalsat l’estructura de teatres tradicionals com el Capsa i com el Romea, amb les seves aportacions d’espectacle. Ell ja intentava no destruir, però sí desbordar i fer més versàtil i operatiu, l’espai teatral tradicional. A la Lleialtat es troba una escena a la italiana relativament ortodoxa, amb el terra pla i l’escenari petit, clarament insuficient, i on pot eliminar la boca d’escena sense afectar cap de les estructures de l’edifici. Però és un projecte 100% del Fabià, i inexplicable sense tenir en compte les seves experiències anteriors, treballant l’espai escènic i l’escenografia. De violentació de l’espai a la italiana. La reforma de la Lleialtat, de l’estiu i la tardor del 1976, va ser realitzada gairebé totalment pels membres de la cooperativa, excepte algunes parts que van executar professionals, com ara els tallers escenogràfics amb què treballava el Fabià... Però la remodelació de la sala és absolutament obra del Fabià.

El projecte de Las Arenas es fa quan el Lliure de Gràcia queda petit?

Sí, arran de la celebració del desè aniversari. El Fabià, que aleshores estava sol perquè alguns havien marxat, ens torna a demanar a mi i al Montanyès que ens reincorporem: hem de fer un projecte de futur. Li semblava que acabaríem sense fer res si pensàvem en abstracte, així que va decidir que calia pensar un avantprojecte concret, tangible. Es parla amb la família Balañá i no hi estan en contra. El Fabià recupera un amic de joventut, el Manolo Núñez Yanowski, amb el qual havia fet teatre a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Era un encàrrec per amistat, que Núñez feia de franc. Se sabia que era un projecte molt complex, però eren els moments d'eufòria de la candidatura de Barcelona pels Jocs Olímpics, l'any 1986, i es vinculava el projecte amb les noves perspectives que s'obrien a la ciutat. Es va parlar amb els Balañá, però no es va fer cap prospecció amb les institucions. Es va pensar que era una cosa molt faraònica, i s'hi va ficar pel mig la Fira de Barcelona, que tenia ullat l'espai per fer-hi l'ampliació. L'Ajuntament, per tant, va dir que no al projecte. Va ser el somni d'una nit d'estiu, però va fer evident que el Lliure necessitava expandir-se, i que tenia idees per fer-ho. De fet, tots pensàvem que era una cosa molt excessiva. La mateixa sala que es volia fer era una cosa absolutament desmesurada i mastodòntica, tot i que mantenia l'esperit del Lliure: era un espai modular, que es podia dividir... Tot i que la cosa no va passar d'uns primers esbossos.

S'estudien altres possibilitats?

No fins que ens diuen que no. L'Ajuntament ens va dir aleshores que busquéssim altres llocs. Així que durant un any i escaig vam anar als tinglados del port vell, on ara hi ha el Palau de Mar, a les fàbriques del Poblenou, a la Fabra i Coats, etcètera. I finalment algú pensa en el mal dit Mercat de les Flors, l'edifici que està al costat del Palau de l'Agricultura. El Fabià ho veu i pensa que, si bé té més limitacions a escala volumètrica que les Arenas, però que és més a la mida. Es van anar descartant altres llocs, fins que es va veure que el Palau de l'Agricultura era el lloc més raonable, per mida i perquè allà al costat ja hi havia un equipament, l'anomenat Mercat de les Flors. Aleshores encara no se sabia que allà s'hi traslladaria l'Institut del Teatre, això va venir després, i va configurar la idea de la Ciutat del Teatre.

Estava abandonada la plaça de braus de Las Arenas, quan es fixen en ella?

No, però en aquell moment ja no s'hi feien *corridas*, perquè l'afició als toros havia baixat molt. Els Balañá tenien dues places, i van centrar-ho tot a la Monumental. Las Arenas només s'obria molt esporàdicament. Al Nadal, per exemple, hi posaven un circ. Estava abandonada i en procés de degradació, després de molt de temps sense manteniment.

I com sorgeix a Montjuïc, el projecte de la Ciutat del Teatre, que inclou el Mercat de les Flors, el Palau de l'Agricultura i l'Institut del Teatre?

Sorgeix després. L'espai escènic municipal del Mercat de les Flors hi estava primer. Després es decideix que el Palau de l'Agricultura pot ser la seu del Lliure, el 1988 s'adjudica l'ús, per trenta anys, i el 1989

s'entreguen les claus de l'edifici, tot i que les obres no començarien fins molt temps després. Quan l'Institut del Teatre decideix anar allà es veu que aquella àrea de la ciutat pot ser un recinte escènic de certes proporcions. Aquesta idea sorgeix com una *maragallada* més, no pensada per ell, sinó per altres persones que li proposen, l'any 1996 o 1997. Maragall *compra* la idea, i li demana a Lluís Pasqual, que aleshores acaba la seva etapa de direcció al Théâtre de l'Odéon de París, que faci de comissionat del projecte. Lluís Pasqual s'està, un parell d'anys, com a codirector del Lliure i com a comissionat de la Ciutat del Teatre, en la que jo també participo, perquè sóc el redactor en cap del projecte, i on hi havia un comissionat adjunt, el president de la Fundació del teatre Lliure, el Dalmau. Pasqual Maragall fa aquest projecte, no d'esquenes però sí al marge del regidor de cultura, Ferran Mascarell, que s'hi va posar de cul per un atac de banyes –molt típic d'ell, d'altra banda. Quan el projecte s'entrega a l'Ajuntament, el Pasqual Maragall ja havia marxat a Roma, i hi havia Joan Clos d'alcalde. Ell no hi entenia ni en sabia res, així que li va passar a Mascarell perquè ho tirés endavant. Mascarell ho va guardar en un calaix: no es va fer res. Josep Montanyès va estar insistint, es va arribar a crear un consorci, entre l'Ajuntament i la Diputació, el gerent del qual era el mateix Montanyès. Es va presentar un pla d'activitats i alguns projectes de remodelacions del conjunt, però la cosa no va anar enlloc. I quan es va morir el Montanyès, com tenien el Joan Maria Gual, que era el director del Mercat de les Flors i se'l volien treure del damunt, perquè allò no funcionava ni amb rodes, li ho van proposar... Ell es va passar dos anys en un despatx al Palau de l'Agricultura, sense fer absolutament res, però cobrant un sou, això sí...

Hi havia una quarta peça de la Ciutat del Teatre, ¿oi?

Sí. Hi havia una quarta peça, l'Edifici Fòrum, una denominació que es va haver d'abandonar quan es va fer l'altre *maragallada* del Fòrum de les Cultures. L'edifici havia de ser un espai d'equipament conjunt, que serviria també per tenir tot d'activitats pròpies de la Ciutat del Teatre, com tema pendent del museu, que a l'Institut del Teatre no hi cap. I per treure un edifici d'habitatges que hi havia, i que impossibilitava fer activitats a l'aire lliure, perquè els veïns, que a més eren funcionaris, de la Guàrdia urbana, es queixaven. La Ciutat del Teatre consistia en aquestes quatre peces, més el Teatre Grec i el Palau d'Esports.

La Ciutat del Teatre no era un projecte solament arquitectònic, doncs...

No, és clar. Es tractava de mancomunar serveis tan elementals com l'electricitat, els transformadors... Abaratir i mancomunar des de temes de publicitat, venda d'entrades i serveis elementals. Tot això s'ha anat fent molt esporàdicament i parcialment.

I es desenvolupava la relació entre l'Institut del Teatre i el Teatre Lliure?

Sí, es tenien al cap i s'han desenvolupat. Aquest any no s'ha fet per motius pressupostaris, però el Lliure ha assumit la coproducció i l'exhibició d'uns muntatges, que es deien *Assaigs oberts*, dels alumnes graduats de l'Institut, que havien d'especular escènicament a partir del que es muntava al Lliure. S'han anat fent

algunes petites dosis del que s'havia projectat, més per voluntat de les dues parts que no pas perquè hi hagi un organisme que ho vetllés.

L'arquitecte Manuel Núñez Yanowski també es va involucrar en el projecte del Palau de l'Arquitectura...

Sí. Va ser l'última cosa que va fer el Fabià, a nivell de concepció escènica, continuant la col·laboració amb el Manuel Núñez.

També ho va fer l'arquitecte Francesc Guàrdia.

Quan va morir el Fabià, i la gestió la portava sobretot Montanyès, Núñez i el seu equip, entre els quals hi havia Francesc Guàrdia, van desenvolupar les fases del projecte. Però Núñez té la seva carrera internacional, i per tant cada vegada més Guàrdia estava més al peu d'obra, i anava resolent les problemàtiques que anaven sorgint. Hi va haver algunes dissensions bastant fortes amb Manolo Núñez, sobretot amb el tema de l'interiorisme. L'edifici estava catalogat, i l'Ajuntament només va permetre canviar la volumetria d'un sector de l'edifici per tal de fer-lo créixer. Es podia modificar el volum original de l'obra catalogada per fer-hi la caixa escènica, però tota la resta era intocable, o pràcticament: es podien dur a terme intervencions molt mínimes, com envidrar el porxo de baix, i poc més. Això era molt frustrant per a un arquitecte espectacular i vedet com el Manolo Núñez. Tot el que no podia fer a l'exterior, va començar a fer-ho a l'interior: va començar a fer uns projectes d'interiorisme neogaudinians i delirants, que vam rebutjar. Finalment ell es va rebotar... però també hi havia el problema que era més car l'arquitecte que l'obra. Quan va començar a veure que aquell volum d'obra tirava endavant amb la participació del Ministeri de Foment, Nuñez va començar a presentar unes factures i unes exigències econòmiques tremendes... Es va arribar a l'acord de dir que ell continuava sent l'autor del projecte, però que l'arquitecte de l'obra seria Francesc Guàrdia, del seu equip, que li consultaria les coses que calgués consultar. El Manolo, per tant, va quedar com a autor del projecte, però l'execució va ser de Guàrdia, que va haver de fer un interiorisme molt auster, tal com nosaltres creïem que demanava un projecte que, en realitat, conceptualment era del Fabià. I el Fabià mai hauria acceptat els deliris neogaudinians de Núñez.

La idea del disseny de la sala està perfilada en aquella maqueta del Puigserver, però el model deixava molts temes oberts, de l'edifici...

No resolía les coses al detall, però el que era important era el concepte fonamental. El problema dels arquitectes és que fan una entrevista de dues hores amb l'usuari i es pensen que ja ho saben tot, de teatre, quan és una cosa molt complicada. Nuñez volia una sala monumental i no li agradava gens el corredor que aïlla la sala de l'exterior, perquè es perdia espai. El Fabià tenia clar que els revestiments no funcionen per aïllar, que hi ha d'haver un espai que aïlli de l'exterior, perquè es necessita silenci i tranquil·litat, sense sentir les motos que pugen pel carrer Lleida ni la marabunta que hi pugui haver a la plaça Margarida Xirgu. Si fins i tot el Liceu té un corredor! Cosa que, per exemple no té la remodelació del Mercat de les Flors...

El Fabià tenia clar que volia un Lliure en gran, però no tenia resolt com. Això es va trigar bastant a concretar. Volia una sala diàfana que es pogués transformar amb una relativa facilitat, però no va tenir temps de resoldre-ho tècnicament. Volia que la gent, en entrar, sentís sorpresa i admiració davant del mateix espai teatral. I s'inspirava en el Teatro Olimpico de Vicenza. Volia fusta de color natural i vellut vermell. L'estiu que es va morir, estàvem fent un folrat de la sala del Lliure de Gràcia, amb fusta natural. Havíem canviat els coixins de les butaques, perquè fossin d'aquell to vermell. Era una mena d'assaig, del Lliure de Montjuïc. Ell no va tenir temps de veure-ho... Vam veure que la fusta en color natural reverberava massa la llum, així que vam vernissar-la i enfosquir-la, amb un color noguera fosc. Efectivament: algunes idees no estaven plantejades, o estaven plantejades d'una manera que no era errònia, però tampoc no estava experimentada.

I les balconades: donen un ambient de teatre antic, però consten d'un sistema tecnològic de flexibilització molt modern...

És una idea d'espectacularitat. El Fabià volia que la gent que entrés a la sala quedés fascinada, admirada, de l'entorn arquitectònic. A banda de la idea de la quarta paret: allà hi pot baixar un teló, que és exactament una quarta paret. La gent havia de poder experimentar la mateixa sorpresa que es donava al Lliure de Gràcia, i que expressava tòpicament, i sobretot en els primers anys, dient: "cada vegada que entro aquí, m'heu canviat tota la sala i ja no sé ni on sóc...". Les quatre parets, on sempre donaràs l'esquena a un lloc diferent: tu estàs en un lloc, com suspès en el temps i en l'espai. A banda que els arcs [de la sala del Teatre Lliure de Montjuïc] tenen virtuts importants, a nivell de suport tècnic, perquè els arcs són practicables, i es poden usar per sortides de personatges, focus, accessos diferents... no era només una decoració, sinó també una qüestió pràctica.

El Fabià tenia clar que la gent havia de saber que entrava en un teatre, i no en un pàrquing. Per segons quin tipus d'espectacles, com les accions de La Fura dels Baus i coses d'aquestes, potser un pàrquing ja va bé. Però si entres a un teatre, que faci text, has de saber que estàs en un espai singular, que només pot ser un teatre. Com quan entres al Liceu, que dius: "Oh!", perquè és un espai singular irrepètible. Però ell no volia un Liceu, amb daurats, sinó una al·lusió historicista, però estilitzada i modernitzada: els arcs de l'Olimpico de Vicenza, redibuixats per en Fabià. Els arcs no es van folrar de vellut vermell, com el Fabià volia, perquè l'Higini Arau va dir que era molt perillós, acústicament, posar tant material absorbent. La sala de Montjuïc no havia de tenir necessàriament les mateixes qualitats acústiques que tenia el Lliure de Gràcia. Amb el canvi de proporcions posterior a la reforma, el Lliure de Gràcia ha perdut aquestes característiques, però abans se sentia perfectament, des de tot arreu, el xiuxiueig més lleuger. L'Arau va dir que a la sala de Montjuïc hi havia unes altres proporcions, que aquell seria un espai més sord, que posar vellut absorbent en tots els interiors dels arcs seria contraproduent. Per tant, les portes es van acabar fent de fusta: com s'enfosquia tot i no es podia mantenir, per qüestions d'il·luminació sobretot, el contrast cromàtic, entre els vermells del Lliure i la fusta natural, es va decidir fer una cosa molt més neutra, que desaparegués molt més fàcilment.

Actualment no hi ha, evidentment, el mateix ambient teatral que hi havia a la ciutat fa quaranta anys. Quina és a parer seu la diferència principal? Què ha aparegut, i què ha desaparegut?

No té res que veure... Ara hi ha una nova activitat de teatre comercial que aleshores era inimaginable. Els mals profetes, com jo mateix, vam vaticinar, equivocadament, que la professionalització del teatre independent implicaria que no tornés a existir un teatre comercial, d'evasió, que no tenia cap sentit. Pensava que no podia aparèixer una empresa com Focus. Però finalment, Focus va aparèixer com una empresa convencional, i es va acabar empeltant de l'esperit independent, seguint les línies del Lliure... Ara penso que aquest teatre comercial i d'evasió és més important fins i tot que la nova escena alternativa. Molta gent procedent de l'escena independent, com Dagoll Dagom, ha tirat cap aquest teatre. I l'altre fenomen és el de la institucionalització. Abans, el teatre independent vivia de l'autoexplotació i de la vocació, però ara s'institucionalitzen parcialment, i malament, aquestes estructures. No es tractava de tenir un Teatre Nacional de Catalunya, sinó una xarxa de teatres que produïssin i exhibissin a tot el territori, on Barcelona no era el més important. Però hi ha hagut els teatres municipals, la institucionalització del Lliure, etcètera. Finalment, els circuits alternatius, que no han acabat sent una única cosa, són el que per raons del context mantenen més aquell esperit, encara que no segueixin les línies del teatre independent d'aleshores, Hi ha sales que es diuen alternatives, però que impulsen espectacles amb vocació de saltar a l'escena convencional i comercial. L'Akadèmia vol fer el Teatre Lliure, quaranta anys després, però no té res d'alternatiu. La Sala Flyhard, per exemple, ja és una altra cosa. És d'una generació posterior de la Sala Beckett. I va a contracorrent, però ho fa en un context en què és bastant inevitable que un sector del mercat t'acabi xuclant. L'espectacle que ha funcionat de la Flyhard ara està al Lliure de Montjuïc.

I pel que fa als dos grans teatres barcelonins i catalans, creu que hi ha una distinció prou clara entre el que es fa al Teatre Lliure i al TNC?

Penso que sí, relativament. Crec que el TNC arrossega un pecat original que no es traurà mai de sobre, i crec que el Xavier Albertí [director del TNC, del 2013 al 2020] fracassarà, és la pitjor tria que hi havia per dirigir el TNC. El pecat original és el projecte Flotats [Josep Maria Flotats, primer director i un dels ideòlegs del TNC] i també la manera com va arrencar amb el mateix Flotats i amb Domènec Reixach [director del TNC entre 1998 i 2006]. Fan una programació que jo entenc que irrita Focus i les empreses comercials, una programació que s'ha nodrit d'un públic molt militantment convergent, el públic de comarques que ve amb els autocars. Malgrat els esforços d'equilibri que ha fet sobretot Sergi Belbel [director del TNC entre 2006 i 2013], és una mena d'híbrid que no compleix les funcions d'un teatre nacional: no promou el patrimoni dramaturgic del país, sinó que programa un títol o potser dos l'any. I té el dogal al coll d'haver d'omplir aquell coi de sala merdosa. Jo sempre he dit que voldria ser director del Teatre Nacional un sol dia, per gastar-me tot el pressupost en dinamitar aquella sala que és tècnicament desgraciada, i ho serà tota la vida. És el típic projecte d'arquitecte que no té ni idea de teatre. Flotats és un actor, i no ha tingut mai a prop un Fabià, per entendre'ns. I, per tant, Flotats va deixar fer a Ricardo Bofill,

només pensant en l'espectacularitat i en tenir allà el seu mausoleu. Que era la broma que fèiem quan vam veure l'edifici construït: "És clar, s'ha fet aquell vestíbul perquè vol que li posin la tomba allà enmig, amb una estàtua, quan es mori". Per això jo diria que el TNC no és tant un projecte com una realitat molt complexa, ambigua i indefinida. I un home amb la trajectòria d'Albertí, ja veurem com fa tots aquests equilibris, que en canvi Belbel ha fet bastant bé. No dic que no ho pugui fer, però voldrà fer els seus *capritxos* i experiments. Perquè l'Albertí és, sobretot, un noi capritxós. Jo l'he tingut a l'equip de direcció artística del Lliure durant tots aquests anys de Rigola, i me'l conec bastant bé. Imagino que voldrà fer tots els seus experimentets musicals-escènics, sortint ell mateix a tocar el piano, i això no es pot fer en un espai com aquest. O continua fent *Agost* [Espectacle amb text de Tracy Letts i direcció de Sergi Belbel escenificat a la sala gran del TNC la temporada 2010/11, amb gran èxit de públic] i coses d'aquestes, o els seus resultats seran funestos. L'Albertí sempre ho podrà disfressar dient que és culpa de la crisi, però Belbel ha viscut aquests últims anys de crisi com a director del Lliure, i se n'ha sortit perquè ha continuat subministrant un determinat tipus de producte al públic que ja té.

El Lliure és diferent. A Montjuïc no ha arribat a fer un gruix de públic equivalent o proporcional com el que tenia el de Gràcia, fins que es va tancar per reformes el novembre de 2003. El Lliure de Gràcia sempre ha estat ple, com un ou. El Lliure de Montjuïc ha estat un regal enverinat, com el Mercat de les Flors ha experimentat tota la vida, perquè estar allà dalt és una hipoteca tremenda. Està en una zona que no s'ha aconseguit dinamitzar, i que no s'ha remodelat. Continua havent-hi la idea que està molt lluny, que és una zona perillosa... Són coses molt subjectives que estan presents en la ment de la gent. I això també perquè la línia que marcava Montanyés, molt més eclèctica, va canviar amb Rigola, molt més arriscat, minoritari i complicat pel que fa a la resposta del públic. Va rebaixar l'expectativa de públic, i en els espectacles que ha programat al llarg de vuit anys només hi ha hagut la grada sencera amb els espectacles estrangers, que es muntaven un o dos dies. A les produccions pròpies s'ha reduït la capacitat de la sala per poder tenir resultats d'ocupació presentables, cosa que no deixa de ser una certa trampa. Per què es va demanar, fer aquesta nova sala, més gran? La majoria dels espectacles de producció pròpia dels darrers anys no ha igualat les xifres d'alguns dels grans èxits del Lliure de Gràcia, en xifres absolutes...

Com ha dit abans, el TNC potser té el seu públic definit. El Lliure el tenia a Gràcia. El té ara a la seu de Montjuïc?

A Gràcia el tenia, i a Montjuïc no l'ha arribat a tenir. No hem captat per a Montjuïc el públic de Gràcia, excepte un nucli fidel. Se suposava que amb la nova sala s'havia d'incorporar el públic de Gràcia i afegir-n'hi més, però ni tan sols s'ha aconseguit tot el públic de Gràcia. Amb Rigola, en canvi, es va captar un públic jove que segurament no hauria anat al Lliure de Gràcia anterior. I no només se'l va captar als espectacles *radicals* [es refereix al cicle *Radicals Lliures*, d'escena emergent, promogut en l'etapa de Rigola com a director].

Aquest públic jove de Rigola pot continuar venint al Lliure de Montjuïc?

En algunes coses. Era i és un públic compartit amb moltes altres sales, les alternatives i altres. Aquest públic venia als espectacles del Rigola, als Radicals i alguns muntatges estrangers. Val a dir que l'interès del públic pel cicle dels *Radicals Lliures* ha estat limitadíssim, quan es mira en xifres absolutes. I molts d'aquests tenen un esperit renovador i revolucionari estèticament, però no són gens alternatius. Van d'alternatius, però volen moltíssims diners i tenen unes exigències molt altes. El paradigma d'això és el Roger Bernat, que és una *estrellita* que va de contestatari i d'alternatiu quan és el *pijo* més *pijo* del món, i tot li sembla poc. Quan codirigíem el Lliure de Gràcia amb el Pasqual, vam tenir una topada amb el Bernat, perquè va venir a preguntar què pensàvem fer amb el Lliure de Gràcia quan s'obris la sala de Montjuïc. I vam dir que ho estàvem estudiant, i que una possibilitat era que ho donéssim a un equip de gent nova durant un període de prova, perquè ho utilitzessin de plataforma, com va ser-ho per nosaltres als anys setanta. I el Bernat ens va dir: "D'acord, jo sóc la persona que ho ha de portar, això. Ja em direu quants diners tindrè, i quan començo". I li diem: "Escolta, t'hem dit que ho hem d'estudiar i que és una de les possibilitats, que cal discutir amb la Fundació, amb les administracions, i veure quins són els equips més idonis en cas que això tiri endavant". I ens diu: "Us esteu equivocant, sou uns diplodocus que no ho voleu deixar anar...". Es va posar tot *flamenco*. I el Pasqual li va dir: "O te'n vas ara mateix o et foto escales avall". I jo li vaig dir al Pasqual: "Pasqual, no pots fotre'l escales avall, perquè estem a la planta baixa".

Joaquim Gubern

President de la Cooperativa La Lleialtat entre 1972 i 2017.

Entrevista realitzada el 25 de juliol del 2012 a la seu de la Cooperativa La Lleialtat, a l'edifici del Teatre Lliure de Gràcia (Barcelona).

Ens pot contextualitzar els orígens de la Cooperativa La Lleialtat, en el moviment cooperatiu català?

El cooperativisme obrer de consum no té res a veure amb les cooperatives del camp, agrícoles o d'habitatges, és un altre tipus que està basat en el voluntarisme. Va néixer el 1854 a Rochdale, un comtat d'Anglaterra. La gent estava cansada que l'explotessin, va ajuntar-se i va fundar una cooperativa. Els socis ho feien tot: anaven a comprar, despatxaven ells... Com que no tenia estructura comercial, hi havia uns beneficis que revertien en els compradors: qui més comprava tenia un major benefici. Aquest moviment associatiu va quallar molt de pressa aquí a Espanya, sobretot a Catalunya, on es van fundar les primeres cooperatives. El Joan Salas i Anton en fou el precursor. Normalment es formaven per rams de treball. La Cooperativa La Lleialtat va ser fundada per uns obrers del ram de la construcció que eren dissidents de la Cooperativa de Teixidors a Mà. No estaven contents amb el tracte que rebien allà i van fundar la Lleialtat el 1892.

Com va evolucionar La Lleialtat?

Es va fundar durant la dictadura de Primo de Rivera. Aleshores duia el nom de La Lealtad. Quan va venir la Segona República es va dir La Lleialtat, però amb Franco es va tornar al castellà. Amb la democràcia es va tornar a posar el nom en català. En aquell temps, això funcionava com una cooperativa obrera de consum. Els cooperativistes, els membres de la junta, no van saber veure el futur, que passava pels supermercats i els hipermercats, que no són res més que cooperatives del capitalisme. Les grans superfícies comercials van ensorrar el cooperativisme de consum. El 1976, quan es va fundar el Teatre Lliure, encara exercíem com a cooperativa de consum, però amb pèrdues. En aquella època del Seat 600, la gent es va anar disgregant, en comptes d'associar-se. El cooperativisme va anar perdent diners i no es podia sostenir.

Vostès emmagatzemaven, fabricaven, venien, atenien i feien activitats, de cultura i lleure. Com funcionava aquest edifici, com estava distribuït?

Tota la planta baixa era botiga. On ara hi ha un magatzem, aleshores n'hi havia tres. Hi havia un forn de pa i un celler on es guardava el vi que es venia. També hi havia un soterrani amb cambres frigorífiques per guardar la carn de porc. La cooperativa es va construir per fases: primer es va fer la botiga i posteriorment la planta primera amb el bar i el teatre.

Abans d'aquesta decadència del cooperativisme que comentava, quina va ser l'època en què el cooperativisme era més dinàmic i tenia més acceptació?

Abans de la guerra sobretot, i també després de la guerra, encara que el règim va considerar que el cooperativisme era una fàbrica de comunistes. Recordo que, quan va acabar la guerra, aquí va venir la policia i se'n va emportar a alguns, sobretot membres de la junta, a la presó. Van començar a repartir llenya. Però la cooperativa va renéixer. Aleshores va venir el racionament i la cooperativa va poder accedir a repartir-ne. Aquí les famílies trobaven els queviures més bé de preu i accedien a un lleure quasi regalat.

Teníem secció folklòrica, secció d'escacs, teatre... Però això es va anar disgregant: la gent millorava econòmicament, es podia comprar el Seat 600 i un terrenet, i la vida social es va anar diluint. A sobre, a la cooperativa ja no trobaven els aliments de primera necessitat més barats, i se n'anaven al supermercat.

En algunes cooperatives hi havia també activitat pedagògica.

Sí, i aquí hi va haver una època que es va ensenyar esperanto, al voltant del 1945 i 1950.

Quins eren els hàbits dels socis? La gent quan acostumava a venir a la cooperativa?

Les dones venien dos o tres cops per setmana a comprar. Els homes venien quan havien plegat de treballar per fer el servei, per despatxar, de set a nou del vespre. Quan tancava la botiga, pujaven al bar a fer la tertúlia o a fer una partideta, fins a les dotze de la nit. La vida social era intensa i molt bonica, però es va anar reduint amb els avenços tecnològics. Cada diumenge, durant tota la temporada, hi havia una obra de teatre. Quan el teatre va començar a produir pèrdues, la junta va muntar una sala de ball, l'antic ball *agarrao* amb orquestra. Això donava uns beneficis que amagaven els dèficits de la botiga i del teatre. Aleshores van sortir els clubs i les discoteques, i el ball també donava pèrdues. Perquè et facis una idea, aleshores a Barcelona hi havia tres o quatre cooperatives a cada barri. Fa poc vaig aconseguir una llista dels telèfons de totes les cooperatives de la ciutat, i vaig entretenir-me a trucar-les una per una. Ja no n'hi ha cap que funcioni: ni Pau i Justícia a Poble Nou, ni els Teixidors a Gràcia, ni la Nova Obrera de Sants, ni la Cooperativa de la Barceloneta... Eren cooperatives importantíssimes que havien tingut un enorme volum de vendes. Als pobles, si n'hi ha alguna que encara actua, no practica el consum, perquè no pot.

Tota la família del soci que treballava aquí s'associava a la cooperativa?

No. Només podia ser soci el cap de la família. Jo no vaig poder ser-ne soci fins que em vaig casar. En cas de mort del soci, tots els drets passen a la seva vídua. I quan moria ella, s'ha acabat. El fill pot ser soci, però de nou. Els drets del pare es perdien.

Vostè recorda com venia amb la seva mare a comprar aquí, quan era petit?

I tant! Em trobava amb altres fills de mares i jugava. Passava moltes estones aquí. Era de la secció excursionista, fèiem campionats d'escacs... M'he passat la infància, la joventut i la vellesa a la cooperativa, és la meua vida. I en sóc president des dels anys setanta. No ho sóc perquè sigui millor, sinó perquè no ho pot fer ningú altre.

I quines activitats es feien, a la sala d'actes de la cooperativa?

Fonamentalment es feia teatre, però sempre ha estat deficitari. Mentre el consum donava beneficis, es podia aguantar el teatre. Fins que arriba un moment en què tot donava pèrdues.

Hi havia una companyia de teatre de la cooperativa? Els obrers feien teatre?

Sí, sí que en feien. A tots els barris hi havia teatre d'aficionats a centres cívics o casals. El teatre professional es nodria dels artistes amateurs, i n'hi havia de molt bons. El tema econòmic ens va anar ofegant, i l'any 1975 un senyor em va dir que havia sentit a parlar de Fabià Puigserver. Em diu que havia parlat amb el Fabià: li havia dit que teníem la sala sense fer-hi res, i que ell volia muntar-hi un teatre professional. Vaig preguntar-li: “Amb què compta?”. Em va respondre: “Amb res”. Vam tenir diverses reunions amb ell, que em deia que ensorraria l'escenari. Jo pensava que estava boig, perquè aquí teníem un escenari a la italiana preciós amb una llotja, amb una balconada. Allò es va treure fa poc, i encara es guarda en un magatzem a Martorell [la balconada original es va eliminar a la reforma que va dur a la reinauguració del teatre l'any 2010]. Vam tenir algunes converses, el vaig presentar a la junta, i em van dir que jo estava boig. I jo els vaig respondre que busquessin una solució, perquè això se n'anava a la merda: ens podien embargar, perquè no podíem pagar la hipoteca. Ho vam dur a una assemblea i es va aprovar, però es necessitaven diners. Vam demanar un préstec de nou milions de pessetes. El teatre es va inaugurar el desembre de 1976, després de moltes converses i d'algunes reformes. Aquella hipoteca tampoc la vam poder pagar, van estar a punt d'embargar-nos. Al darrer moment, vam aconseguir una demora de dos anys. Vam acabar pagant vint milions d'aquests nou inicials, però al llarg del procés el Lliure va començar a obtenir subvencions, que ens ajudaven a pagar la hipoteca. La cooperativa encara funcionava el 1976. I els fundadors del Teatre Lliure també en van formar una, la primera cooperativa de teatre d'Espanya. Amb el temps, gràcies a la seva qualitat, artística i humana, es van anar donant a conèixer. Quan exercien com a cooperativa cobraven tots igual, treballessin més o menys. La cooperativa només tenia un objectiu: pagar-nos el lloguer. Van començar a demanar contractació lliure, i amb això el Teatre Lliure va dir que d'acord, que també es podria contractar un actor que no fos de la cooperativa, si era necessari per a una obra. Després es van anar incorporant altres intèrprets com Jordi Bosch o Emma Vilarasau, però aquests van venir contractats un any o dos després. La Generalitat els va obligar a transformar-se en fundació, per poder obtenir subvencions, perquè les cooperatives es consideren empresa privada.

Circula una anècdota al voltant de l'espectacle que va permetre que el Lliure s'obris al local de la Lleialtat. Hi formen part vostè i la seva família. Me la podria tornar a explicar?

I tant. Quan estàvem en converses per fer el teatre, jo no n'estava gens convençut. El Fabià i en Pere Planella van venir un dia i em van dir: “Per què no ve a l'Institut del Teatre, on fem una obra que segur que li agradarà”. Ho van fer per convèncer-me. Vaig anar-hi amb la meva dona i el meu fill, que aleshores tenia deu anys i no havia anat mai al teatre. Hi feien una obra d'en Brossa, *Quiriquibú*. Jo vaig sortir acollonit. Pensava que hauríem de tancar al cap de quinze dies si fèiem això a la Lleialtat. Però després el meu fill em va dir que li havia agradat molt. Jo estava convençut que això no duraria ni sis mesos... i ja en fa trenta-sis anys. Així que em vaig equivocar de llarg.

Suposo que hi havia un públic, per al teatre que es va fer.

Has de tenir en compte que, quan es va inaugurar el Lliure, quasi no hi havia oferta teatral a Barcelona. Franco no ho subvencionava. Això va ser una explosió, va ser com: “Hòstia, teatre!”. I va ser un èxit continu. Cada obra omplia de ple la grada. Amb *Operació Ubú* [estrenada el 1981], cada dia es quedava gent al carrer. Van haver de deixar-la de fer perquè, com rebien subvencions, havien de fer un cert nombre d'obres cada any.

Què ens pot explicar, sobre les reformes que es van fer a l'edifici fins al 2010?

Al cap dels anys, va venir una inspecció, va notar una deficiència d'estructura a la sala i no van poder continuar. Això va estar tancat tres o quatre anys, devia ser el 2002 o el 2003, perquè ja hi era l'Àlex Rigola com a director artístic. El balcó s'emportava la façana, era un problema estructural. L'Ajuntament va deixar-nos fer una obra més i prou. Quan el Fabià va presentar la maqueta del teatre de Montjuïc, va prometre que aquí sempre seria la seu general del Lliure, on havia nascut la companyia. Els directius actuals no volien deixar aquest teatre, però les obres que s'hi havia de fer eren molt costoses. Era molt complicat. Els propietaris, la cooperativa, no teníem diners ni crèdit per fer-ho. I les institucions no volien abocar diners a una empresa privada, de manera que van dir que el Lliure havia de ser el propietari del local, per poder-hi fer les obres. No vam tenir més remei que cedir l'edifici. A través d'un conveni, el Lliure fa unes aportacions a la cooperativa per desenvolupar les activitats culturals. O sigui, que no complim la raó de ser del cooperativisme de consum, però dins dels estatuts del cooperativisme també hi és el subministrament de cultura, que ara és el que fem. El Lliure, a canvi, ens cedeix un local a l'edifici i fa una aportació mensual.

Imma Colomer

Actriu. Membre fundacional del Teatre Lliure.

Entrevista realitzada el 31 d'octubre del 2018 al bar del Teatre Lliure de Gràcia (Barcelona).

Vas començar a fer teatre assistint a les classes de l'Albert Boadella.

Allà vaig trobar l'afició al teatre. Jo sóc mestra. I un dia vaig anar a fer un curset de mímica, per poder ensenyar als nens. El Boadella feia les classes a Estudis Nous, al carrer Aribau prop del carrer Mallorca. Era un pis de l'Eixample amb aspecte d'oficina. Havien tirat algunes parets i a les habitacions feien classes, en grups reduïts de sis o vuit persones. Ja hi havia com a alumnes el Lluís Pasqual, el Fermí Reixach, la Maria Aurèlia Capmany... Era una escola de teatre alternativa. Jo vaig quedar fascinada i vaig decidir fer el canvi. L'any següent, el 1970, ja em vaig matricular a l'Institut del Teatre.

Després d'això vas anar a Comediants?

Ja a l'Institut em van dir que, si volia fer teatre, faltaven persones a l'Ateneu dels Lluïsos d'Horta. Volien començar a assajar *L'Ombra de l'Escorpí*, de la Maria Aurèlia Capmany, amb el Josep Montanyès de director. Vaig dir que sí, així que treballava a l'escola al matí, estudiava a l'Institut del Teatre a la tarda, i a la nit assajava teatre a Horta. Allà em vaig trobar amb el Joan Font i el Fermí Reixach, i vam dir que havíem de fer alguna cosa. En Font va demanar al Boadella que ens deixés usar Espais Nous, perquè poguéssim assajar nosaltres quan no ho estiguessin fent ells.

A l'Institut del Teatre hi vaig entrar el 1970, el mateix any que l'Hermann Bonnín [aquest, com a director de la institució], i hi vaig ser durant tres anys. Hi havia altres professors com el Boadella, el José Sanchis Sinisterra, la Carlota Soldevila... Estava al carrer Elisabets, en una torre molt bufona que crec que havia estat una casa particular. Feia temps que s'havia adaptat per a l'Institut: hi havia una biblioteca petita, despatxos, etcètera.

A l'Institut hi havia un auditori o un teatret?

No, allà tot es feia en aules. Tampoc vam dur a terme moltes representacions, a banda de les que fèiem a classe. De fet, no recordo que es fes res durant els tres anys que vaig ser-hi. S'ensenyaven els treballs a l'aula gran, però no es muntaven realment les obres, com sí que es fa ara. El meu va ser l'any del canvi, un canvi brutal. El Díaz-Plaja [Guillem Díaz-Plaja i Contestí, director de l'Institut del Teatre entre els anys 1939 i 1970] va deixar de ser-ne el director, i es va canviar el professorat: tots van renovar-se, excepte dos o tres, que eren encantadors però molt antics, com relíquies. Eren gent molt sàvia però que parlava de coses que nosaltres, que érem joves, ja no volíem escoltar. Ara em sap molt greu.

Fabià Puigserver hi feia de professor?

Sí, va venir a finals del primer any. El vaig conèixer allà, però a Horta també el vaig veure, perquè el Montanyès el cridava per fer escenografies. A més, el Fabià vivia a l'Eixample, al costat de casa meva. I tenia una botiga preciosa, que es deia La Sibil·la, de vestuari i làmpades. Li encantava anar als Encants i comprar coses que després col·locava a les obres. A banda d'això, la Carlota Soldevila, el Fabià i més gent

van muntar el bar La Cucafera, vora El Putxet, al carrer Balmes sobre Via Augusta. Era un lloc perquè la gent del seu ambient es pogués trobar. També hi cantava el Guillem d'Efak... volien ajudar-lo, donar-li feina.

També vas fer teatre a La Cova del Drac?

Sí. Vaig ser a Comediants durant tres anys, però vam tenir necessitat de parlar, més que de fer *pantomima*. Els que volíem fer obres de teatre vam marxar: el Fermí Reixach, l'Anna Lizaran, l'Emili Segrí i jo. Es va produir un impàs. Jo no tenia feina, vaig intentar tornar a ser mestra, però no me'n vaig sortir. I em van trucar de La Cova del Drac. Va sorgir una obra, i després una altra. Vaig fer-hi diverses coses. La Cova era un cabaret intel·lectual, de protesta, de la nova cançó catalana, i un teatre. Acol·lia una mica de tot.

Hi havia escenografia? Quines obres s'hi van fer?

Era una pista amb quatre coses molt senzilles. Davant de la pista, hi havia una tarimeta on es posaven els músics. De vegades s'hi feia màgia, sempre coses relacionades amb la música. Jo recordo la meua, *Pastichet Perich*, una dramatúrgia sobre els acudits de Perich. I després s'hi va fer *Varietat de varietats*, de la Maria Aurèlia Capmany.

Amb Comediants on treballàveu?

A Estudis Nous, quatre o cinc nits a la setmana, dues o tres hores cada sessió, en sortir de l'Institut del Teatre. Vam buscar espais on representar, i vam fer l'estrena a la Peña Cultural Barcelonesa (PECUBA), que està per la Via Laietana. Va ser molt impactant: hi havia capgrossos, màscares... El Fabià ens va fer el vestuari. Actuàvem al mig de la pista, i el públic s'estava dret.

Recordes haver vist l'edifici original del primer Teatre Lliure?

Sí, i tant. Ens van reunir a casa el Fabià l'1 de maig de 1976. Va ser la primera reunió seriosa del Lliure, hi érem quasi tots. Vam quedar que començaríem al setembre. L'espai era una cooperativa alimentària, i hi entràvem per la porta del carrer lateral. La funció d'aquests centres era servir com a sales de ball de la gent. A partir d'aquí s'hi van fer canvis. El bar ja va passar a tenir dos nivells: hi havia una porta que pujava fins a unes golfes, amb les oficines. Era un bar maquíssim, ara és diferent. No s'hi feia res musical, però sí que s'aprofitava ocasionalment per fer algun recital de poesia, i alguna xerrada.

Recordes com estava el teatre quan hi vau arribar, i els canvis que hi veu fer?

Sí. D'entrada vam canviar la pinta de fusta, que es va posar a dalt [de la sala] des del principi. Era urgent fer-ho, perquè no s'hi podia penjar res. El terra era el mateix, però es va encerar. Es va repintar tot de nou. No teníem diners per fer reformes, així que vam adequar l'espai: vam netejar-ho tot, vam treure cortines i velluts... Es va tirar l'arc de l'escenari i es va deixar la tarima que ja hi havia.

Vosaltres vau ajudar, en tot això?

Sí, des de finals d'agost/setembre anàvem arreglant-ho. Mentre es feia l'obra ja començàvem els assajos de *Camí de Nit, 1854* [primera obra representada al Teatre Lliure, dirigida per Lluís Pasqual].

I aquelles plataformes tan maques de la sala del teatre, on es posaven les cadires menorquines, eren un disseny del Fabià?

Sí, però era molt senzill. I les cadires menorquines feien molt soroll, tot i ser molt maques. Les plataformes es van encarregar, les van dur fetes. Eren grans tarimes que es podien acoblar una sobre l'altra. Es van intentar fixar les cadires, però es movien molt. L'escenari es va netejar, bàsicament. Hi havia moltíssima cosa d'altres activitats d'anys anteriors, i es va netejar i pintar.

Vau llogar el teatre?

Sí. La cooperativa propietària estava en crisi. Era un moment en què ja començaven a aparèixer els supermercats, la gent gran no tenia relleu, no es podien autoabastir... El canvi de la postguerra al benestar es va notar, i ells no tenien diners per rentar-li la cara. S'havia mantingut tal com era des que es va construir, i tot estava molt vell. El Fabià va tenir una trobada amb qui ho portava, el Joaquim Gubern [president de la cooperativa La Lleiialtat fins a l'any 2017]. El projecte li va semblar maco, ho va explicar als socis de la cooperativa, i es va adonar que allò del Fabià era una cosa molt seriosa. Quan ens veien treballar es quedaven parats. El Gubern va portar el seu fill [a veure un dels espectacles de la gent del futur Teatre Lliure] i ell va dir: "Això m'agrada, papa!". Va ser un bon senyal. Estàvem dia i nit treballant en un lloc on no tenien quasi clients. I els queia la baba quan vam començar. Els va convèncer. Hi va haver molt bona entesa.

En un moment donat es va comprar l'edifici?

No, sempre ha estat llogat. Hi havia un acord. El temps va passant, s'ha mort molta gent, i es tracta d'una cooperativa sense ànim de lucre. Es va arribar a l'acord que l'edifici se cedia al Lliure, amb la condició que hi hagués un espai perquè continués la cooperativa, que encara hi és. Ells no tenien personal per encarregar-se'n, ni diners per afrontar totes les despeses. El Fabià era seriós, donava molta confiança, i els ajudava si ho necessitaven. Al principi anàvem tots a l'una, venia gent important, com el Lluís Llach... L'espai va tornar a tenir vida, de cop.

Vosaltres mateixos us veu organitzar en cooperativa?

Sí, vam constituir-nos jurídicament com una cooperativa des del principi. Era el més barat de cara a l'Estat, i tots els guanys reverteixen en la cooperativa. Era la manera legal més senzilla, i també la que estava més en sintonia amb l'entorn. Al cap i a la fi, manteníem un acord amb una cooperativa d'aliments i teníem el mateix funcionament: fèiem reunions, tothom podia opinar...

Però Puigserver tenia més importància sobre els altres.

Home, és clar. El projecte era seu i del Lluís, va ser ell el qui ens va cridar. El Lliure era un projecte d'amor del Fabià cap al Lluís, eren parella i s'estimaven. El Fabià era algú que somiava amb tenir un teatre, i podia realitzar-ho, això i molt més. Estàvem tots plens d'entusiasme.

Quant temps va durar, la forma de cooperativa?

Jurídicament va durar quasi deu anys, però el Fabià ja veia que realment no funcionàvem com a cooperativa, i que calia renovar les coses. A més, vèiem que havíem esgotat les possibilitats de l'espai, que no li podíem treure més suc sense fer-hi reformes. Volíem un lloc nou.

Però ell ja va fer moltes provatures d'escenografia aquí.

Sí, de tota mena. Deia que ja ho havia fet tot, i la gent responia. Tenia ganes de fer un espai més gran, i volia fer una fundació. Es va anar afinant el projecte. Amb una fundació podríem rebre diners de la gent, etcètera. El projecte es podia ajustar: va començar com una cooperativa, però s'hi van veure les mancances.

Cap al 1986 el Teatre Lliure es transformà en fundació. En aquells anys, es van buscar moltes ubicacions per al nou teatre, com l'espai industrial de Ca l'Aranyó...

Podria ser. El 1986 me'n vaig anar un any a Nova York. Ja feia massa temps que érem junts i ja passaven coses. Som inquiets.

He llegit que Puigserver ja pensava en convidar altres companyies, en obrir el projecte a més veus i noms, quan es busca un nou teatre amb un espai més gran.

Sí, però això ja passava al Teatre Lliure de Gràcia. Ja venia algun director, hi havia obres de teatre de fora... Es notava que ja estàvem tips de dirigir sempre la mateixa gent, i els actors també volien que vingués algú nou a dirigir. Sabíem que ho havíem gaudit i volíem compartir-ho més, teníem ganes de fer el projecte més gran.

Tu ja no vas viure el Lliure de Montjuïc.

No, a mi ja no em van posar a la fundació, perquè vegis com anava la cosa... Però bé, ara sí que hi sóc.

Els quatre primers muntatges del Lliure a Gràcia els trobo especialment originals, pel que fa a l'espai i a l'escenografia.

Sí. El de *Camí de nit* va tenir molt èxit, era una estètica neta, noble. Les rajoles es van fer expressament, les van portar a coure... Potser van allargar més l'escenari, i potser van posar tarimes, no me'n recordo. Eren uns tarimots enormes, n'hi havia de tres mides diferents, una carregant sobre l'altre, esgraonats... Era maco perquè hi havia diferents nivells. Es va trencar l'escenari a la italiana, estaves més a prop del públic.

Què us va semblar als actors actuar enmig del públic, que era una de les característiques de l'escenografia del Puigserver de l'època?

Ens encantava. És un desafiament, però compensava molt. En el meu cas, jo sempre ho havia fet així, i creia que el teatre era això. Amb Comediants feia teatre al mig de la plaça. I *Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny*, de Bertolt Brecht, també era com un ring al mig de la platea, amb el públic al voltant, el Carles Santos allà al mig amb una petita orquestra... Per a les entrades, hi havia una escaleta i passàvem sota les cordes. I quan sortíem sempre ens quedàvem en escena, en unes cadiretes a la part de baix. A *La cacatua verda* es va fer una galeria que anava a dalt de tot, que comunicava amb la pinta i el terrat. El públic ens veia pujar fins a dalt i no se sabia on anàvem, no ens veien. Nosaltres sí que els vèiem. L'Enric Majó es cagava de por, perquè tenia vertigen. Pujàvem al terrat, o a un espai anterior, i esperàvem, de vegades havíem de cridar des d'allà: "Visca la Revolució!". Quan es baixava l'escala, l'espai de l'escenari simulava un bar soterrani.

Trobo molt bonic el muntatge de *Leonci i Lena*, potser és el més poètic d'aquesta etapa. I aquí també es veu aquesta intenció del Puigserver d'ocupar l'espai central de la platea amb l'espai escènic.

Sí, era sensacional, d'una bellesa increïble. Potser llueix més per les fotos en color, però ja *Camí de nit, 1854*, el primer espectacle, era una passada. Tenia aquella sobrietat... I les rajoles fetes com d'època. El *Titus Andronicus* també era tan maco, amb una passera al mig de la sala que imitava els mosaics romans... A *La bella Helena*, del 1979, el Fabià va ampliar l'escenari, va decorar tota la sala...

I la confecció dels escenaris devia ser llarga de produir, no?

No, perquè el Fabià no tenia dificultats. Era una persona increïble, que provava de fer coses maques amb un material mínim. Pensava una cosa, la dibuixava... Home, s'hi trencava el cap i discutia, però era algú a qui les coses li rendien. Fins i tot es posava a cosir i li sortia bé. Era molt hàbil, molt artista, amb un gust exquisit. Constantment mirava coses d'art... era un *coco*.

Treballaven la confecció de les escenografies al mateix teatre, o usaven altres locals?

Al principi només teníem la part de sota, al magatzem, on hi havia el cosidor pels vestits i altres coses. Després disposàvem d'un local per fer la fusteria i les estructures necessàries, al carrer del Teatreneu [carrer Terol, a Gràcia].

Part d'aquestes obres també les dirigia el Puigserver, ¿oi? El recordes com a director?

Sí que feia una part de la direcció, però la majoria eren responsabilitat del Lluís Pasqual. En tot cas, sí, la manera de dirigir del Fabià era molt clara. I en va anar aprenent cada vegada més. Era un home de poques paraules, deia poques coses, que havies d'entendre. Realment havies de tenir en compte les seves

indicacions, perquè si deia una cosa era perquè realment era així... Potser li faltava l'habilitat dels directors d'anar suggerint més, però allò que deia ho deia bé.

El Lliure de Montjuïc també va ser una idea del Puigserver. Com a actriu, com el veus tu? Hi ha gent que diu que és massa gran.

No, no crec que sigui massa gran. Massa gran? Que vagin al Teatre Nacional... S'ha d'aprofitar l'espai que et donen. I a més, té la cosa dels passadissos del costat, amb els espais que es van anar ajustant i tancant. Va ser una obra important, suposo que has vist la foto de quan ho van tirar tot a terra, i ho van buidar.

Es repeteix una mica allò de les plataformes de *Camí de nit*, 1854 però modernitzat...

Sí, i amb més eficàcia. A Gràcia, les plataformes pujaven i baixaven manualment. Quan s'havia de fer alguna cosa, pençàvem tots. El tècnic de so, el fuster i tots els altres.

Com a espectadora i com a actriu has vist molts altres teatres. En pots recordar algun? Et va impactar algun espai escènic, a Nova York?

De fora, el que m'ha impactat més han estat les escenografies. Però, vaja, jo he tingut molts impactes aquí. I avui ja es juga amb moltes coses, amb la digitalització, etcètera, i s'ha anat millorant molt. Nosaltres ja fèiem moltes coses amb poquíssims diners. Als Estats Units fan coses impressionants per guanyar diners. Als musicals, per exemple, hi inverteixen molt. La nostra intenció era una altra. I com que tot sortia d'una persona, tot tenia un estil. El Lliure tenia un estil, perquè hi havia un senyor molt bo, que era el Fabià, i un senyor dirigint que ho feia molt bé, que era el Pasqual. El compendi de les dues persones donava un segell. I van anar afinant el seu estil. Aquella va ser una època fantàstica, una de les millors de la meua vida. D'entesa. I mira que va passar de tot: vam patir, vam tenir moments de gran eufòria, de nervis, però érem com una família.

Pep Duran

Escenògraf. Alumne i col·laborador de Fabià Puigserver al Teatre Lliure. Professor d'escenografia a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Entrevista realitzada el 13 de novembre del 2018 a la seu barcelonina de l'Institut del Teatre.

Tu vas tenir de professor el Fabià Puigserver a l'Institut del Teatre. Com va ser el seu ensenyament i els vostres primers treballs al teatre de la seva mà?

La meua dona [Nina Pavlovsky, figurinista i escenògrafa] i jo som els únics becaris que ha tingut el Teatre Lliure. Al Departament d'escenografia de l'Institut del Teatre teníem de professors el Iago Pericot i el Fabià, dos mons diferents. Com els seus pares eren republicans, el Fabià es va exiliar durant la guerra i va anar a parar a Polònia. Per aquest motiu, tenia una formació diguem-ne soviètica, molt artesana i manierista, de l'escenografia. El Iago, en canvi, era psicòleg, havia anat a Londres i tenia una formació com a pintor, una formació molt més tecnològica, seguint els corrents del *pop art*. Buscava espais no convencionals, perquè defensava que l'escenari teatral no és l'únic lloc per a fer representacions. És una idea que aleshores costava d'implantar, però ara les convencions s'han destruït, d'alguna manera: el teatre a la italiana és una cosa, i hi ha escenaris amb forma d'H, d'E, d'U, rodons, amb el públic a dintre de l'escenari... Hi ha hagut una gran evolució. Hi ha la visió que el Fabià i el Iago, que entre ells es deien "Pili i Mili", eren contraposats, però jo crec que eren complementaris. Eren dues maneres de veure l'espai escènic. A un li agradava més la tecnologia, la geometria i la simplicitat, i a l'altre li agradaven uns tipus de treballs més poètics. En el meu cas, vam acabar l'any 1978/79, quan ens van donar la beca del Teatre Lliure, vam fer l'espectacle *Abraham i Samuel* i vam pintar amb la Nina tots els decorats de *La bella Helena*. És la primera vegada que se'ns va donar aquesta oportunitat, però tot era molt conceptual i diguem que no ens van deixar fer gaires coses.

I aquí col·laboreu per primera vegada amb Puigserver.

Sí, clar. Ell va dirigir l'espectacle, que va ser molt polèmic per la part de l'amor entre dones. Amb aquesta beca vam poder fer l'espai escènic. Després vam poder treballar a *Abraham i Samuel*, amb el Fermí Reixach.

A *La nit de les tribades*, que es va estrenar al Teatre Municipal de Girona la temporada 1978/79, va fer una cosa que li agradava molt al Puigserver: va ocupar el pati de butaques i va fer servir el mateix teatre com a escenari.

Sí, el que en escultura es diria el camp expandit de l'escultura. Es va ampliar l'espai escènic per implicar el públic, que d'alguna manera passava a formar-ne part. Ho vam fer amb quatre elements reaprofitats, no va ser res nou. L'única cosa que em va deixar fer va ser un apilament, com en un magatzem, a la manera de Pirandello a *Sis personatges a la recerca d'autor*. Les caixes de plàstic d'Estrella Damm apilades eren l'element que marcava la contemporaneïtat, que indicava que ho fèiem des de l'avui. Tota la resta era d'època. Però hi havia aquest tall, aquesta referència.

Això era molt coherent amb el text...

I tant, totalment. Els personatges anaven a buscar la cervesa... Va ser de les obres més trencadores que es van fer aleshores. A banda de la temàtica lèsbica, també va ser innovadora per aquesta disposició escènica. La poètica del Fabià ja era així: no és que nosaltres ens inventéssim res, a ell li anaven bé aquestes càrregues de significat. Ho vam repetir, d'alguna manera, a *La bella Helena*. En aquesta obra l'escenari era central, el públic estava al voltant repartit en tres parts, en una U. Això ja era al Lliure de Gràcia. Quan nosaltres estàvem estudiant, en aquell moment s'estava construint el Teatre Lliure. A la classe ja només quedàvem d'alumnes la Nina i jo. I trucàvem el Fabià, i li preguntàvem: "Véns, avui?" I ell deia: "Avui no vinc, veniu vosaltres a casa". Anàvem a casa seva, i ell estava treballant, en encàrrecs, etcètera. I fèiem la classe allà, mirant, com una pràctica... I ens van plantejar si ens volíem incorporar al Lliure, com a becaris. Tot i que ni jo ni la Nina hem estat mai de l'elenc ni de la part fundacional del Lliure, però sí que vam poder participar d'aquests moments, inicials tan importants.

I com va ser l'escenari d'*Abraham i Samuel*?

Era una cosa molt senzilla, un espai acotat per separar dos mons, en una casa. Els límits de l'espai escènic el formaven una sèrie de catifes recuperades, amb una làmpada, una escala i una bota... L'obra incloïa el sentit del transvestisme del Fermí Reixach, que feia de dona, amb la cara tan potent d'home que ell té. Es feia en aquest sentit shakespearà, dissolent una mica els gèneres.

A *La bella Helena* va treballar una cosa que pot semblar tradicional, però que aleshores era força innovadora: el teatre immersiu.

La nostra feina va ser totalment pictòrica. La disposició la va inventar el Fabià, i nosaltres vam pintar tots els elements escènics. Ens va ensenyar a pintar en el sentit tradicional: un estergit, passar-ho a tinta, tot el procés artesanal dels telons... I es va folrar, fent una segona pell. Vam transformar aquest espai del 1900, la sala de La Lleialtat. Per aquell espectacle es va folrar aquesta estructura originària teatral amb una espècie d'envelat o circ, tipus cabaret. L'orquestra estava al fossat i hi havia gran proximitat de l'actor amb els músics, que estaven enmig. Després, el Fabià va remodelar la sala amb la pinta, el folrat de fusta, la reforma de les escales... Li van donar el premi FAD d'interiorisme, per tot el que hi va fer.

Recordeu com funcionava el Lliure, en aquests anys setanta? Funcionava realment com una cooperativa?

Sí, ho era. Encara me'n recordo dels arrossos al terrat que feia el Fabià els diumenges, quan anàvem a muntar l'escenografia. Allà tothom treballava de tot, s'enfundava en una granota o el que fos, i el Fabià li deia: "Tu, encola això...". Actors, actrius, tots... des de l'Anna Lizaran fins a l'últim mico. Allà no hi havia una estructura econòmica forta, a diferència d'ara, però hi havia un treball col·lectiu molt important. La reforma del teatre de Gràcia ja va ser un treball molt més de professionals de l'obra.

He llegit que Puigserver també va intervenir en l'arquitectura i l'interiorisme del Teatre Capsa i de l'Aliança del Poblenou.

Sí, el Fabià ja havia fet moltes coses de decoració, a la seva botiga La Sibil·la, al local de música La Cucafera... Tenia ja aquesta part professional d'interiorista i gaudia d'un prestigi: com tenia molt bon gust li venia molta gent a demanar-li coses. Vam estrenar algunes obres a l'Aliança, no sé si per la relació que hi tenia el Josep Montanyés.

Has parlat de l'aprenentatge del Puigserver a Polònia, que això li va crear com un estil.

Sí, bé, això és la meua teoria! Jo entenc que aquell món soviètic era com una escola de belles arts. Hi havia una formació pictòrica, una formació acadèmica des de zero: pintaves, dibuixaves... I després ell ho va acabar aplicant tot en l'escenografia.

Com a professor i com a escenògraf, quines diries que són les seves aportacions més rellevants?

L'escenografia catalana estava aturada en un estil, no evolucionava més enllà dels decorats pintats. Aleshores sorgeixen totes les obres inicials del Lliure. Estilísticament hi ha una gran semblança entre el que fa el Fabià i el que es podia trobar al Piccolo Teatro del Giorgio Strehler, a Milà... El Lliure inicial sobretot respon a aquesta elementalitat poètica, des de la senzillesa però molt potent. Suposo que els agradava. En tot cas, com comentava abans, em sembla que les aportacions rellevants no solament eren seves: era important el tàndem amb el Iago Pericot. Molts dels escenògrafs que estem en actiu som alumnes dels dos.

Aquesta afinitat amb el Piccolo Teatro i Giorgio Strehler era també ideològica, oi?

Totalment, és clar. Hi havia una afinitat ideològica, i el nom "Lliure" ja ho reivindica. Ells van veure en el Piccolo una petita estructura en la que es van sentir reflectits. Es van emmirallar en una manera de treballar concreta, i van buscar un espai per dur-la a terme.

Aquestes primeres escenografies del Lliure causen molta impressió: *Camí de nit, Mahagonny, Titus Andrònic...*

A *Camí de nit*, els espais i les escenografies estan molt relacionats amb l'arquitectura. La rajola està posada de manera real i s'incorpora a l'espai escènic. Això és un gran canvi: el Fabià introdueix elements reals de l'arquitectura al teatre. Això, en una altra època, estaria pintat.

I aquest treball a *Camí de nit* també és coherent amb la idea de l'espai global? Pel joc amb les plataformes i els diferents nivells, amb la llibertat que expandeix l'escena a l'espai dels espectadors...

Sí. Es va dir que es trencava la platea, la separació entre escenari i platea, que apareixia un tema de classes socials. No era res nou ni ho vam inventar nosaltres. Si ho hagués sabut t'hauria portat una revista francesa,

L'Architecture d'Aujourd'hui, un monogràfic que tinc dels anys 70 [monogràfic *Les lieux de l'espectacle*, al número 199, d'octubre 1978]. Allà es veu que llavors tots els que dissenyaven teatre anaven cap aquí, cap a dissoldre la distància entre platea i escenari.

Potser l'escenografia i els seus elements són abstractes, però continuen mantenint l'element de matèria i de textura.

Sí, i això també ho tenia l'escenògraf polonès Tadeusz Kantor... Les escenografies del Fabià a *Titus Andrònic* o *Semper Nunc* semblaven un Tàpies: tot de teles esquinçades, xarxes, etcètera... Són moments de la història, èpoques. Crec que el mateix Tàpies, i Miró, van influir en aquesta etapa. També estàvem en ple desenvolupament de l'*arte povera* italià, amb la seva utilització poètica dels materials pobres. El teatre ha de ser essencial, i ha de ser una obra oberta: suggerint més que donant-ho tot mastegat. A mi el que m'agrada és el teatre primari, primitiu i comunicatiu, on els materials parlin, el més proper, aquell on pots sentir l'alè de l'actor i el cruixir del terra...

I això és una cosa que es pot aconseguir al Lliure de Gràcia...

Sí, per això et parlava del Piccolo, perquè tenia unes dimensions que sintonitzaven molt amb aquest plantejament. Una altra de les figures importants d'aquest món essencialista és el dramaturg Peter Brook, que encara viu. I aquest tipus de muntatge també és molt brechtia: Brecht tenia molts muntatges molt elementals, on els materials respiren. *Mare coratge* és un carro, quatre llençols i dues cordes. Hi ha moltes figures teatrals que donen valor als objectes. Kantor n'és un exemple, però Brecht també havia fet molta feina abans que ell.

Tant el Piccolo Teatro com el Lliure fan en un moment donat un canvi o salt d'escala. El Piccolo obre posteriorment una seu més gran, com ha fet el Lliure.

Jo crec que el teatre de comunitat i la intimitat es perden a Montjuïc. Tot i que hi ha una evolució, és un teatre que té unes dimensions que et permeten fer un altre tipus d'espectacles. Però la ideologia del Lliure de Gràcia té una certa continuïtat a l'Espai Lliure de Montjuïc. Si és més petit, és més íntim, si és més íntim, hi ha més comunió. I si hi ha més comunió, pots arribar més al públic.

La sala gran del Lliure de Montjuïc és molt moderna tecnològicament, i això es combina amb un interior que és historicista. Vosaltres vau treballar en aquesta sala l'escenografia de *Romeu i Julieta*, amb direcció de Josep Maria Mestres, la temporada 2002/03.

En l'aspecte tecnològic, aquesta sala és gairebé com el Liceu. A mi m'agrada que els accidents de l'arquitectura vagin a favor de l'espectacle, i en aquella escenografia vam fer unes columnes que eren de color or, per seguir l'estructura de la sala del Fabià. Quan feien aquella maqueta gran del Lliure de Montjuïc, amb el Fabià ja molt malalt, tots els alumnes-escenògrafs anaven a ajudar-lo. I diuen que és una

rèplica d'un teatre històric, el teatre de Vicenza, del Farnese... En tot cas, hi havia aquesta idea d'entrar en un teatre on t'adonessis que estàs dins d'un espai arquitectònic. Que no estàs en un descampat... Però és que a Creta, ja va començar-se a fer, això... Allà hi van disposar unes eres, es va acotar un espai, i allà ja van fer uns espais enllosats, sense elevar, per delimitar l'espai escènic, encara que fos a cota zero. Ja acotaven els espais, per a fer-hi una representació... d'alguna manera, estaven començant a albirar el que després seria l'edifici teatral.

L'arquitecte Francesc Guàrdia parlava de la sala del Teatre Lliure a Montjuïc com una mena de plaça, delimitada per aquesta façana amb arcs...

Els van aprofitar aquest edifici fet per a l'Exposició Universal del 1929 i van buidar-lo. Però abans ja s'hi havia representat un muntatge de *Roberto Zucco* dirigit pel Lluís Pasqual l'any 1993, amb tot l'espai tal com estava aleshores...

Peter Brook va muntar *La tragédie de Carmen* al Mercat de les Flors l'any 1983. I també fa l'espectacle amb l'espai trobat, mig polsegós i encara sense organitzar com a teatre...

Això ja ho va fer el Théâtre du Soleil, ho va fer ell al Teatre de la Bouffes du Nord, etcètera. Ja utilitzen espais no teatrals per convertir-los en teatres on es permetessin coses que les sales convencionals no permetien. En espais industrials, amb la seva grandària i alçada, es creaven teatres. I suposo que es feia també per la idea que hi havia en aquells anys de reconversió d'espais industrials. Ara està molt de moda, ja fa molts anys que estem amb aquest embolic! Això ja ve de Nova York, on es va utilitzar per fer galeries d'art, etcètera.

Com a artista d'instal·lacions que ets, ens pots parlar de les teves obres de grans dimensions, que treuen l'art del seu espai convencional?

A tots ens agradaria tenir el nostre propi espai per fer les nostres obres. La Magda Puyo, que ara és la directora de l'Institut del Teatre, em va donar l'oportunitat de fer un espectacle, que es va dir *Backlot/Sessions*, al Sitges Teatre Festival de 1998, i després aquí. La gent estava a dalt de l'escenari. Amb restes de les meves instal·lacions vaig fer una escenografia, i la gent seia sobre els meus apilaments de mantes, etcètera. Això no ho havia vist abans, aquí. El meu interès sempre ha sigut dissoldre els espais purament expositius i purament teatrals. Sempre procuro passar les coses que estan a una escenografia cap a un museu, i a l'inrevés. Per exemple, vaig fer una instal·lació molt maca, *Acto único* al teatre Luís Peraza de Caracas: usava tot de cordes i vares com de decorats, però amb objectes meus lligats, en el mateix espai de la platea. El públic tapava la instal·lació. L'obra era *Le coeur à gaz*, de Tristan Tzara. Al llarg de l'espectacle s'anaven recitant unes paraules de l'obra, anaven agafant la cadira i sortint de la instal·lació. Al final, quedava tota al descobert. Aquí, però, també hi ha una part important d'arquitectura. També vaig fer una altra instal·lació molt important, que es deia *Esotro*, al Tinglado 2 de Tarragona, l'any 1999. Eren

1.000 metres quadrats. La gent baixava per unes rampes de fusta i entrava dins d'unes instal·lacions... A mi sempre m'ha interessat que el públic sigui un espectador actiu, que entri dins de l'arquitectura, de l'escenografia. Això no ho veig, actualment: l'espectador sempre és a fora. S'ha dissolt la separació entre platea i escenari, però continua havent-hi una barrera. Jo intento que l'espectador se senti inclòs en el meu treball.

Són trànsits o translacions que es donen entre diferents àmbits o espais d'una disciplina, o entre disciplines diferents, potser veïnes... Fa poc vaig anar al Mercat de les Flors, on hi havia un parell de performers que traslladaven una exposició a l'escenari [Jorge Dutor i Guillem Mont de Palol, la temporada 2018/19]. Però una setmana abans havia anat al MACBA i hi havia un coreògraf francès que portava ballarins al museu [Boris Charmatz/20 coreografies pel segle XX, octubre 2018].

Sí! Em sembla molt lícit i interessant que a un *hall* d'un museu hi balli gent, però jo parlo d'una altra cosa. Que la gent es posi dins del teu propi treball, que s'asseguin sobre les escultures. Bé, és clar, el concepte de l'obra total ve de Wagner, i encara no s'ha pogut aplicar gaire. Els qui ho toquen una mica podrien ser La Fura dels Baus, per dir alguna ximpleria. O Jan Fabre, quan realment integra totes les arts en una mateixa sintonia. Moholy-Nagy és un dels que va explicar que la llum és un personatge més. I Richard Foreman, un director molt important, coetani de Bob Wilson, parla que el decorat és un actor més. Tots aquests conceptes que avui veiem tan nous, fa temps que estan fent xup-xup! Les coses no surten per generació espontània. I també estem abocats a les modes, que són terribles.

Abans parlàvem de la importància d'ocupar la platea, i respecte a això hi ha també moltíssims precedents. Luca Ronconi, el Theatre du Soleil...

Sí, i tant, n'hi ha moltíssims, però això ja ve de molt lluny. Jacques Coupeau ja va fer uns escenaris arquitecturals... Això ve del segle XIII i XIV, quan les representacions medievals es feien en tarimes i la gent anava seguint els *tableaus vivants*. Aquesta evolució és de l'any de la catapum! No es pot afirmar categòricament res. Formes que trenquen la representació clàssica n'hi ha moltes. I la incorporació d'espais no convencionals per fer representacions teatrals no és d'ara. Mira les esglésies. El Misteri d'Elx, a la Basílica de Santa Maria: tiren una corda cap amunt i baixa l'àngel. És teatre medieval que ja trencava esquemes en el seu moment... Hem de fixar-nos que tot ve de molt lluny.

Però fins a l'actualitat, i al llarg de molts segles, impera el teatre a la italiana.

Perquè el teatre a la italiana és molt còmode. Només hi ha una visió, la frontal. Quan la trenques, comencen a haver-hi problemes.

El teatre a la italiana ha triomfat, tant que de fet s'ha reproduït el mateix esquema al cinema, la televisió, la pantalla del telèfon mòbil...

Tot és frontal, exacte. És una visió còmoda i ràpida. La pantalla del cinema i de la televisió és teatre a la italiana, tot i que amb les noves tecnologies hi ha altres coses, com pantalles partides, i es pot fer molta altra cosa. No és que no m'interessi, però a mi m'agrada més el teatre en què l'objecte traspuja veritat: construir una obra amb quatre elements escènics que tinguin molta potència. Fer un teatre suggerent. Algú deia allò que un teatre purament estètic no té cap sentit, no és un teatre del coneixement. El teatre ha d'arribar-nos per moltes vies i de moltes maneres, perquè si no només és estètica... o pamflet! I un teatre només estètic està allunyat del que entenem com a teatre del coneixement. Aquesta imatge de *Camí de nit* m'ha fet pensar en això, en què ja a la temporada 1976-77 hi ha una vocació de ruptura, perquè parlem d'una arquitectura posada dins del teatre, d'un escenari que és arquitectural. Parlem de com un material com la tova passa a l'escenari i li confereix veritat. L'objecte que formava part de l'arquitectura passa al teatre i li dona aquesta veritat que necessita. El drama del teatre és que molts elements són falsos.

Puigserver posava el públic ben a prop perquè pogués apreciar les textures, els materials, i potser això augmentava l'impacte.

És clar. Quan vam representar *La Setmana Tràgica* a l'Aliança del Poblenou, el Fabià va reproduir totes les barricades amb matalassos, etcètera. Allà no hi havia ficció, les persones que ho van viure també posaven aquestes coses. L'objecte et dona la veritat i et suggereix el lloc dels fets. L'objecte real era simbòlic, però dramàticament tenia una força impressionant. Un matalàs, que pertany a un àmbit privat, passa a l'exterior per fer una barricada. Per donar aquesta realitat l'has de posar allà.

I suposo que, per fer això a cada obra, necessitaven un espai el més buit possible, per omplir-lo i adaptar-lo. Si l'escenari hagués estat molt adjectivat i molt definit, potser no s'hauria apreciat tant aquesta materialitat, no hagués destacat tant aquesta veritat.

Exactament. Al *Fulgor i Mort de Joaquín Murieta*, a la temporada 1981/82, una part molt important de l'escenografia era un cavall, un cavall real en escena, perquè un cavall de cartó no et dona la veritat... Un artista prendrà aquesta decisió i un altre en prendrà una altra. El Fabià sempre partia d'aquest món dels materials de veritat, reals, pobres, humils, populars.

I quin teatre barceloní actual creus que s'aproxima a aquesta atmosfera? L'espai de la Perla 29, a la Biblioteca de Catalunya, per exemple?

Els han agafat un espai no convencional, i això ja respira autenticitat, perquè els espais parlen. Jo m'hi vaig trobar en fer una exposició a la capella del MACBA: hi ha coses que tu pots voler fer, però que en un espai determinat no quadren. T'has d'escoltar els espais. Hi ha lliçons d'arquitectes importants, com per exemple la del franquista o feixista Josep Antoni Coderch. Per fer una casa, anava allà i dibuixava *in situ* la topografia amb el llapis. Per dissenyar una casa, has d'anar al terreny on s'ha de construir. És un tema experiencial, i crec que el Fabià pretenia que el públic visqués al màxim l'experiència dramàtica.

Frederic Amat

Pintor, escenògraf i figurinista, cartellista, creador escènic i artista audiovisual. Alumne (a Estudis Nous), deixeble i amic de Fabià Puigserver. Membre del Patronat del Teatre Lliure. Creador vinculat al Teatre Lliure amb múltiples projectes i col·laboracions al llarg dels anys.

Entrevista realitzada el 16 d'octubre del 2020 a casa de l'entrevistat, a la Carretera de les Aigües de Collserola, Barcelona.

El primer contacte amb Fabià Puigserver va ser als Estudis Nous. Durant un temps va ser el seu alumne. Ens pot parlar d'aquesta etapa d'aprenentatge?

Va ser un fet fortuït i privilegiat per a mi. Jo era un preuniversitari l'any 1969 o 1970, quan va aparèixer el Fabià i em va dir: "Ets l'únic que s'ha matriculat a escenografia". Em va dir que fes les classes d'història del teatre, etcètera, amb els altres, i que ell me n'impartiria, també. Vaig anar d'aprenent quan ell estava preparant *El Adefesio* al Teatre Capsa, dirigida per Mario Gas, i en l'etapa de *Yerma*... Aquells projectes van ser una lliçó d'espai escènic i també de vida, on va néixer una amistat, que va ser interrompuda per la pandèmia de la sida dels anys 90. En Fabià entenia que el teatre havia de ser un espai obert, polivalent, on el públic pogués estar per tot el seu entorn... Ell ja m'anticipava tot allò que seria uns anys més tard el Teatre Lliure de Gràcia. I molt de temps després, als anys noranta i ja malalt, va presentar la maqueta del que seria el teatre de Montjuïc, amb l'espai polivalent que segueix aquell mateix criteri, que ha quedat amb una sala que és fantàstica i molt pròpia del Fabià, però amb una pàtina, del projecte de Nuñez Yanowsky sobre els marbres, el foyer... que diria que és equivocada. A diferència de la sala teatral, la resta del teatre és poc del Fabià.

Un dels treballs en què van treballar plegats va ser al muntatge d'*El público*, a la dècada de 1980. Com va sorgir, aquest projecte?

Sí, ens vam anar retrobant, amb el Fabià. El Lluís Pasqual, que aleshores era el director del Teatre d'Europa i del Centro Dramático Nacional, decideix fer una obra inèdita de Federico García Lorca, *El público*, i ens convida al Fabià i a mi a acompanyar-lo en l'aventura [l'obra es va estrenar al Piccolo Teatro de Milà, el 1986]. Jo era a Nova York i vaig deixar-ho tot per fer això. Va ser fantàstic, perquè manteníem moltes converses. I jo ja no era un adolescent, encara era jove, perquè tenia trenta anys, però ja havia vist molt teatre... Ell em deia: "*El público* és un comentari sobre el teatre, i per tant no hem de fer una escenografia, per a aquest muntatge...".

L'obra no s'havia posat mai en escena?

Bé, s'havia fet en dansa i en teatre aficionat. Nosaltres vam fer el primer muntatge professional d'un Lorca com aquest, que era diferent del que coneixíem per *Yerma* o *Bodas de sangre*. I el Fabià va tenir una intuïció. Em va dir: l'escenografia ha de ser un teatre. Un teatre com un "corral de comedias", o com un híbrid entre la primera sala del Lliure de Gràcia i el que després seria la sala del segon Lliure, a Montjuïc... Vam dissenyar un teatre desmuntable, nòmada, com un circ, que podíem transportar en cinc containers. El Teatro Federico García Lorca. Em va dir que ell faria l'estructura, i jo havia de pintar la lona, perquè creia que la pell havia d'expressar que allò era un teatre. I faig un parèntesi: això té a veure amb el projecte que vaig fer –i en aquesta ciutat em van crucificar, per això– per la façana del Liceu. La idea és que el teatre no comença a l'escenari, sinó que comença quan l'espectador arriba al teatre. Un teatre s'ha d'anunciar des de fora, la pell ja ha d'anunciar que és un teatre...

I com va plantejar aquest projecte escenogràfic per a *El público*?

El Fabià em va dir que pensés en les pintures... i en vaig pensar algunes d'uns vint metres de llarg, que estaven pensades per pintar en moto... Vaig començar a llegir la poesia de Lorca, perquè Lorca deia que ell dibuixava, quan tenia dificultats amb la composició d'un poema. Hi ha una dimensió del Lorca dibuixant que és fascinant, perquè són dibuixos de poeta, d'una temperatura meravellosa, i a partir d'aquesta temperatura vaig començar a fer els dibuixos, relacionant la cal·ligrafia amb el dibuix i lligant tota la tradició matèrica que jo portava. Vaig fer-ne centenars, de dibuixos, fins a empaperar tota una habitació. El Fabià va quedar garratibat quan ho va veure, i de seguida va trucar al Ros Ribas [fotògraf del Teatre Lliure] perquè fotografiés aquella bogeria.

A quin grau de concreció va arribar, aquest teatre desmuntable? Com havia de ser, de fusta?

No, era de lones, com un circ, i l'estructura era d'una argamassa. Jo vaig donar tot el material, centenars de dibuixos, a la Fundació Teatre Lliure. Aleshores, l'any 1987, el Fabià ja estava rumiant la seva idea de projecte de Fundació. El Teatre Lliure era un teatre que no estava pensat ni per les institucions ni per l'empresa, sinó que estava pensat per al públic. Aleshores el Ministre de Cultura era Javier Solana. El pressupost no era tan gran com podia pensar-se, però un problema que li veia era que creia que no l'acabariem mai, sumat al problema de mantenir l'staff dels treballadors [El teatre itinerant i desmuntable finalment no es va realitzar]. Finalment vam fer una síntesi de tots aquells mesos de treball, com si es tractés d'un haiku escenogràfic, amb tota aquella bogeria que es va convertir en l'escenografia d'*El público*, amb la seva sorra blava...

I es va estrenar al Piccolo Teatro de Milà.

Estàvem estrenant un Lorca... Hi era el Giorgio Strehler, i la notícia va tenir repercussió, va sortir a la portada d'El País, que en aquell moment era el diari més important de la Transició espanyola...

Crec que un altre dels mèrits d'aquell muntatge és que no solament té el valor de presentar un Lorca com aquest per primera vegada, sinó que munta un text que el mateix autor considerava irrepresentable, per diversos motius. L'obra podia ser o massa ofensiva o totalment crítica. Per a vostès també devia suposar un desafiament, el fet d'haver de fixar tot aquell vessament d'imaginació lorquiana en unes escenes i unes imatges concretes... Vostè després va continuar explorant aquesta part de la producció de Lorca, i va rodar *Viaje a la Luna* [1998]..

Sí, un migmetratge en 35 mil·límetres, amb el seu *making off*, que partia d'un guió de Lorca escrit contemporàniament amb *El público* i *Poeta en Nueva York*. Vaig estudiar profundament l'obra de teatre, i per desentranyar-la vaig haver de llegir tota la seva obra, especialment *Poeta en Nueva York*, i també sabia de l'existència d'aquest guió de cinema. Amb motiu del centenari de l'autor es va poder fer la pel·lícula. Duent-lo a la pantalla, vaig convertir-me en ambaixador d'aquest guió, que ja tenia una dimensió plàstica i

que és una meravella. És un viatge a l'interior del poeta, que entén la Lluna i el cinema com pantalles de llum i de temps.

Vostè, al llarg de la seva trajectòria, conrea diferents camps de la creació plàstica... Sempre ha estat així? I com es van ampliant, els seus interessos?

Crec que duia a terme el gran llegat del segle vint, que és una actitud pluridisciplinària: pots treballar escenografia, i també ceràmica, i també cinema... Això no vol dir ser un tastaolletes, sinó treballar amb un eix i amb una columna vertebral, que és la pintura entesa en un sentit ampli: no com a pintura i cavallet, sinó com a manera d'entendre la vida. Aquelles classes del Fabià eren fantàstiques també en aquest sentit, ja que jo en aquell moment era molt jovenet, i hi comentàvem moltes coses, els meus viatges a França, el que hi havia vist... i ell em parlava sobre Polònia i la cultura polonesa. Per exemple, sobre el cartellisme polonès, i així després jo n'he fet molts, de cartells, sóc segurament el pintor que més cartells ha fet a Espanya, tinc un arxiu amb molts cartells, molts d'ells de teatre. L'últim ha estat el cartell digital per a l'espectacle *A tocar* [de la companyia Baró d'Evel i convidats, a la inauguració del Festival Grec 2020].

En l'etapa pre-Teatre Lliure, o als inicis del Teatre Lliure, es venia d'un erm de quaranta anys... Què en recorda, d'aquells anys?

Érem tots molts joves: Lluís Pasqual, Anna Lizaran, tot el que va ser la pedrera del teatre català dels anys posteriors... Aleshores no sé si en teníem la consciència, però sí que teníem la intuïció que estava tot per fer. Després, és possible que haguem estat una "generació tap", pot ser... però aleshores tot aquell paisatge desert l'havíem de conrear...

Una altra de les escenografies que vostè fa per al Teatre Lliure és la de *Roberto Zucco*, de Koltès. El text dramàtic és extrem i tracta de la marginalitat, i el muntatge tenia la peculiaritat que es va posar en escena en un edifici que aleshores estava tancat i mig abandonat...

Era l'any 1993. No era un edifici qualsevol: era el Palau de l'Agricultura, el lloc on el Fabià imaginava que es faria la nova seu del Teatre Lliure... Al final de l'espectacle apareixia en escena la maqueta del que havia de ser el Teatre Lliure. Per fer el muntatge del text, que és una obra mestra, es van utilitzar els elements que hi havia, amb les rampes, així com centenars de televisors... També va ser el descobriment de l'actor Eduard Fernández, amb qui curiosament abans jo havia fet una petita pel·lícula per l'escenografia de *Belmonte*, de Cesc Gelabert. Al repartiment també hi havia l'Anna Lizaran, la Laia Torrent...

He vist fotografies d'aquells aparells alineats, amb una espècie de rampa amb sorra, i amb l'Eduard Fernández saltant per les bigues... No es va fer cap adaptació o reforma arquitectònica de l'espai, per muntar-hi l'espai escènic i posar-hi les grades del públic?

Es va fer un reciclatge per tal d'aprofitar el que es tenia. Vam construir-hi una petita habitació, en un lateral. Era el paisatge que invoca l'autor de l'obra, Koltès. Amb el Lluís Pasqual [director del muntatge] hem fet unes coses fantàstiques i sempre l'hi he agraït. Sempre m'ha ofert les cireretes del pastís del teatre: *Roberto Zucco*, *El públic*, *Tot esperant Godot*, *Tirano Banderas...* O *Final de partida*, que es va muntar a Nàpols en unes condicions meravelloses... Això sí, tots eren projectes difícils de fer, que suposaven grans reptes.

Recorda per on entrava el públic, al Palau de l'Agricultura, i quin recorregut feia fins arribar a la grada per veure aquest *Roberto Zucco*?

Es pujaven les escales des de la plaça, com ara, però l'entrada era a mà dreta, en una de les façanes laterals, on actualment hi ha una porta tapiada. La grada tenia unes cinc-centes, sis-centes butaques...A l'espai, utilitzàvem tant l'espai a peu pla com la rampa i el pis superior.

Aquest muntatge de *Roberto Zucco* va ser un espectacle extraordinari per molts motius, i sembla que va impactar molt tant la crítica com el públic. Un crític teatral va publicar un text on deia, fascinat, que el públic de l'espectacle se sentia com el cor d'una obra grega.

Jo vaig fer un diari de tot el procés, que és al programa. I he guardat molts dibuixos de tota l'escenografia, que no interessaven ningú –i no ho dic per falsa modèstia. No els he comercialitzat a galeries perquè estan pensats per arribar a una conclusió escènica. Aquesta mena de dibuixos per a l'escena em fascinen, perquè són obres que estan dutes a terme amb una gran llibertat.

Vostè ha participat al llarg dels anys en els muntatges d'obres molt importants i conegudes: de l'esmentat Koltès, de Beckett, de Lorca... Això d'entrada podria suposar una dificultat afegida: com s'han representat moltes vegades, aquestes peces arrossegueuen un imaginari preestablert, i a vegades amb les solucions escenogràfiques o de vestuari es podria córrer el risc de caure en el tòpic o en la repetició...

Sí, però jo me n'oblido, no hi penso. En el cas de *Tot esperant Godot*, hi havia hagut un muntatge dirigit pel mateix Beckett, qui comptà amb el treball de Giacometti. Però treballar amb el Lluís Pasqual em va donar llibertat absoluta. Jo puc emprendre viatges profunds, que els escenògrafs professionals no poden emprendre, perquè són professionals. Jo sóc un franc tirador i puc fer viatges molt estranys, fins a arribar a la resolució final. En aquest cas del *Tot esperant Godot*, la vaig trobar a una fàbrica de cautxú. A la fàbrica trituren el cautxú, el desfan i produeixen una mena de budells negres, que vaig fer servir per generar una mena de magma. Els actors només disposaven d'un espai d'acció pla, elevat un metre per sobre de tot, i tota la resta era aquest magma pel qual pujaven i baixaven. Vam haver de fer un motlle per dur-lo pels bolos, perquè el cautxú era molt pesant. El resultat no era el mateix, perquè no feia l'olor que tenia

l'escenografia original. Les cadires del Lliure, que eren negres, les vaig encastar a la massa de l'escenografia.

Deia vostè que preparant l'escenografia dels espectacles fa una feina molt gran de lectura, per tal de submergir-se en l'obra i en l'autor... Què passa, què en treu, després d'aquest exercici d'immersió?

Primer faig una lectura, que es relaciona amb les emotivitats, els coneixements i les experiències. Tot aquest trànsit per l'obra em deixa un pòsit, i aquest pòsit entra en diàleg amb allò que pensa el director, que en aquest cas era el Lluís Pasqual. Jo tinc una intuïció i l'hi ofereixo. Aquest convidat a la idea, aquest convidat que li faig, ja ve acompanyat de dibuixos, perquè la idea m'arriba a través del dibuix. I es va enriquint a través del diàleg amb el Lluís i amb tot l'equip. Amb la pintura no tens interlocutors, però al teatre, sí.

Un espectacle concebut i dirigit per vostè sobre un poema d'Octavio Paz, *Blanco*, que vaig veure a l'Espai Lliure del Teatre Lliure de Montjuïc l'any 2008, em va semblar fascinant per un motiu ben especial: a banda de la bellesa del treball escenogràfic, vaig tenir la sensació que allà s'hi havia inventat un nou format d'art escènica.

T'agraeixo que ho diguis, perquè d'aquest treball no va sortir crítica, només una columna a *El País* comentant que era un fet performatiu que té més a veure amb els museus. Un altre cop, em va passar que el teatre em deia que havia d'anar al museu, i el museu em deia que havia d'anar al teatre, com si em quedés a mig camí del pont. I per a mi no era així, perquè el que vaig fer amb *Blanco* era una resolució totalment escènica, que tenia a veure amb aquest teatre polivalent, que es veu per les quatre bandes. Per a mi, es tractava sobretot d'un mandala visual, i això no era un caprici meu, com a escenògraf, sinó una idea del mateix Octavio Paz. Ell em va dir que el poema havia estat escrit a l'Índia i que no estava pensant per ser llegit, sinó per ser escoltat i vist. Jo li vaig dir: el muntaré, i el vaig aconseguir muntar, anys després. Fins i tot vaig utilitzar la seva veu. El resultat només es va veure al Festival Temporada Alta de Girona i al Teatre Lliure, i em sap greu que no es fes a més llocs. Mai he estat un bon venedor de mi mateix. Tot i que la gent sortia extasiada, no s'ha tornat a muntar.

Hi havia el descobriment de fer servir el terra com a pantalla, com a fons i lloc plàstic principal...

Com un mandala. Era una sorra blanca. Jo en realitat volia omplir el teatre de neu, i de fet vam arribar a fer una prova, a Salt, amb una màquina d'escuma, com a les discoteques. Però l'escuma feia tossir i això, que a les discoteques no importa, al teatre sí que és un problema. Així que vam descartar la sorra...

Fent un salt en el temps: vostè també va fer, de ben jove, l'escenari pel Festival Popular de Poesia Catalana, que es va fer a la sala Gran Price de Barcelona, l'any 1970.

Li van dir al Fabià que es faria aquell festival, si volia participar-hi, i ell va dir: que ho faci el Frederic, com a exercici. Vaig assajar una solució arquitectònica amb tarima. Jo tenia disset anys, i aquella va ser la meua primera presentació pública, diguem-ne.

Aquell escenari em recorda una mica el del muntatge de *Camí de nit*, 1854, el primer espectacle que es va muntar al Teatre Lliure, amb totes aquelles plataformes amb tarimes i cubs, i la gent que va movent-s'hi, pujant-hi i baixant-hi...

És que tot venia del que anava aprenent amb el Fabià: l'espai a quatre bandes, etcètera. Va ser una intuïció que vaig tenir, ara ja fa mig segle... Estava condicionat pel context, perquè allò era una sala de boxa. M'agrada que es vegi l'espai, a través de la pel·lícula que en va fer Pere Portabella, i que s'aguanti bé per la seva radicalitat, cinquanta anys després. Va ser un espai escenogràfic pensat arquitectònicament, i també cromàticament. Hi havia un gris pintat, una mena d'enquitranaçada grisa, sobre la fusta, i els marges eren vermells. Com les gorres de plat dels "grisos".

I a l'enregistrament audiovisual que hi ha del recital es veu com els poetes que hi recitaven, Pere Quart, Joan Brossa, Salvador Espriu, Gabriel Ferrater, etcètera, destaquen molt i gairebé brillen, com si tinguessin una aura, quan es planten allà enmig. L'escenari funciona com un altar dels poetes, a diferència d'altres escenaris o escenografies que a vegades es mengen els intèrprets...

Era com un combat de boxa. I una acceleració poètica. Transició i acceleració són dos termes que m'interessen, en arquitectura. Però els dos estan condemnats: al món dels diners no li interessa l'arquitectura transitiva, i la societat s'espanta amb l'arquitectura accelerada, com va passar amb el projecte de la intervenció a la façana del Liceu. Per això he pogut fer poques intervencions arquitectòniques. I no he sabut, o no he pogut, fer la dansa del ventre per atreure més oportunitats...

Una altra cosa que ha fet en els darrers anys, a l'escala de l'edifici del Teatre Lliure de Gràcia, és la instal·lació *Pluja de sang*. L'escala era i és un lloc molt característic d'aquest teatre, ja que és al centre de l'edifici i fa les funcions de foyers, on la gent s'espera per entrar, formant unes cues típiques de totes les funcions...

Sí, això va ser una intuïció. Tot el mèrit va ser de l'Àlex Rigola, que tenia decidit que anar al Teatre Lliure de Montjuïc no havia de significar perdre el Lliure de Gràcia, sinó recuperar-lo amb un pressupost i amb unes condicions bones. El projecte de reforma de la sala va ser molt respectuós amb l'antic espai. I després hi havia l'escala. Un arquitecte hi volia fer una rampa, però aquella escala del Lliure era mítica. I el Rigola va dir que allà havia de passar alguna cosa. Perquè quan entres a un teatre has de tenir la sensació que entres a un altre lloc, diferent. El teatre és un lloc de celebració de l'escena, de la música, de la comunitat, i això el públic ho ha d'entendre quan hi entra. I això és el que jo volia aconseguir: a mesura que vas pujant l'escala, has d'entendre que vas cap a un altre lloc.

Aquella escala de la cooperativa era, a escala arquitectònica, força humil...

Sí, és una de les coses que es conserven més, de l'edifici original. Així que pensava a posar-hi un apunt, que tingués quelcom d'escènica però que fos humil. No volia posar-hi un cap gegant ni res grandiloqüent, sinó algun apunt fet amb ceràmica. Vaig pensar en els sòcols modernistes de les escales de l'Eixample, i en que tingués alguna referència al color vermell, el color del teló teatral, com si aquest caigués per les parets. Que fes un comentari a la festa dionisiaca. I també que digués que hi ha hagut sang... Que s'ha fet un teatre, com diu Lorca a *El público*, de "la verdad de las sepulturas". A obres com *Tot esperant Godot* també se'n parla, de la veritat de les sepultures. I els artistes sagnen, i quan ho sagnen d'alguna manera sagnen de veritat.

La de *Pluja de sang* és una instal·lació impactant, que remet a altres obres teves, com el mural de les olles del Mercat de les Flors, la tela pintada de l'Ateneu Barcelonès, els ulls de la Via Laietana... En aquestes intervencions en els murs d'edificis, repeteixes un patró: agafes un motiu escultòric i el repeteixes, fins a crear una mena de textura...

És una solució arquitectònica, que s'ha fet servir des de les tombes dels reis i les reines, a Luxor. Normalment em demanen un mural. I jo sé que pintar una paret de 200 metres quadrats acaba sent una pífia, perquè per a mi la pintura té uns límits físics. La ceràmica, en canvi, no els té. En el cas del *Mural de les olles* [2001] el projecte prové de l'Institut del Teatre. Es va fer una façana de vidre immensa, que no donava cap enlloc, ja que la façana que donava a la plaça era tancada. El bar dels estudiants de l'Institut del Teatre donava a una paret cega. Em van proposar de pintar el sostre, però els vaig dir que aquesta no era la solució, ja que el sostre els cauria a sobre. El problema era el veí del davant [una de les façanes del Mercat de les Flors], i no es pot pintar un quadre tan gran. En canvi, la ceràmica és una solució. M'agrada que altres artistes hagin seguit aquest camí, de solucionar un mural amb ceràmica.

Vostè parlava d'aquestes intervencions en murs i edificis com d'una "acceleració arquitectònica". Em podria explicar una mica més el significat d'aquesta expressió?

Jo vaig començar a estudiar arquitectura, de manera relativa, i ho vaig deixar al segon curs perquè l'escola era una merda. Tot allà era molt lleig: l'edifici, la façana, la porta, el bar, la manera de vestir... Tot era grisós. Un grup d'estudiants vam anar a veure l'Oriol Bohigas, abans que en fos director, i li vam plantejar de crear una escola independent d'arquitectura, era l'any 1971 o 1972. Bohigas no va pujar al vaixell, però després ell mateix va ser director d'aquella escola. I va sorgir una generació d'arquitectes que... La manera d'ensenyar-hi era horrorosa. Jo entenia l'arquitectura, i l'entenc, d'una manera transitiva. Com una arquitectura en què hi poses una cosa, però potser demà si la vols treure l'has de poder treure. La idea d'una arquitectura eterna em sembla antiquada, jo en defenso una que més nòmada, transitiva, i això en aquella escola era impossible.

Potser no era la tendència de l'arquitectura local, als anys setanta.

I ara tampoc. Els edificis que es fan ara són horrorosos. És vomitiu el que estan fent amb l'arquitectura. I té un problema: si jo faig un mal quadre, el guardo en un magatzem i no passa res; l'arquitectura, en canvi, la patim tots, ens agradi o no ens agradi. Crec que no es pensa en l'ecologia, els arquitectes són esclaus d'uns diners que no són seus, sinó del client. Per tot això també crec en una arquitectura transitiva: si fas una cosa horrorosa, almenys que duri poc. Si un edifici està errat, i no volem o no podem tirar-lo a terra, l'única manera de corregir-lo és accelerar-lo, incorporant algun element que esborri aquesta part que no ens agrada.

Textures i formes de la memòria. La Sala Beckett

José Sanchis Sinisterra

Dramaturg i director teatral. Fundador de la Sala Beckett i de la companyia El Teatro Fronterizo.

Entrevista realitzada per telèfon el 30 de maig del 2018.

En esta entrevista nos interesaría tratar de los espacios de trabajo de El Teatro Fronterizo. Parece que comenzó a trabajar con la compañía en Barcelona, en un par de lugares del centro histórico.

En el teatro, cabe diferenciar por lo menos entre estos tres conceptos del espacio: espacios teatrales, espacios escénicos y espacios dramáticos. El espacio dramático es textual, pero también se relaciona muy íntimamente con los otros dos... La primera sede de El Teatro Fronterizo, hasta 1980, fue un local de la calle Tallers. Estaba en una especie de pasaje en el ángulo en el que Tallers se cruza con la calle Ramelleres, que baja desde Pelayo. Ahora toda esa zona está muy cambiada, pero ahí había un estudio subterráneo, antes de llegar a una especie de patio, al fondo. Era un espacio en un sótano que había habilitado un músico, que estaba acondicionado acústicamente. Las paredes estaban bastante mugrientas y húmedas, pero tapizadas de terciopelo para insonorizarlo. Ese fue el primer espacio de trabajo de El Teatro Fronterizo, en el que estuvimos dos o tres años. No solo había bastante humedad, sino también unas columnas: lo único que podíamos hacer allí era ensayar, aprovechando los huecos entre ellas. Esa fue la primera caverna de El Teatro Fronterizo. Y no cabe duda de que ese carácter subterráneo ya marcó a El Teatro Fronterizo para toda la eternidad: permanecer en una cierta marginalidad, encontrarse lejos de la superficie visible... Nos fuimos de allí, entre otras cosas, por esa humedad que te decía. Lo cerramos durante un verano por falta de actividad, y al volver nos encontramos con que el vestuario del anterior espectáculo estaba lleno de humedades, de champiñones. Pensamos que era demasiado.

¿Y entonces llegasteis al local de la calle Nou de Sant Francesc?

Sí. También ahí nos encontramos el inconveniente de las columnas. Siempre he intentado trabajar en un espacio en el que fuera posible la representación, con un acceso de público, aunque fueran solo 40 o 50 personas que tuviesen una buena visibilidad. Y ese local tampoco nos permitió dar el paso. Hacíamos sesiones públicas, ejercicios de alguna lectura y demás, pero no se daban las condiciones para presentar espectáculos. Era una especie de almacén que compartíamos con unos pintores con quienes tuvimos cierta relación. Durante un breve periodo de tiempo, de unos meses, dispusimos de otro local que estaba también en el barrio del Raval, pero debió ser un préstamo o una cesión de algún amigo mientras intentábamos encontrar algo más. En esa etapa fue cuando yo empecé a viajar mucho a Colombia. Volví de uno de los viajes decidido a encontrar un espacio de exhibición. Fue una tarea prioritaria para Luis Miguel Climent, mi socio en El Teatro Fronterizo, y para mí. Yo vine muy condicionado por la experiencia latinoamericana, sobre todo colombiana, donde las condiciones objetivas eran realmente muy difíciles e incluso peligrosas. No solo se trataba de que no hubiesen ayudas oficiales: era la época de Pablo Escobar, de los paramilitares invadiendo la universidad... Y yo veía que la gente de teatro, con la que me relacionaba muy estrechamente, encontraba espacios a pesar de todo, los habilitaba manualmente y los convertía en salas de exhibición. Todo eso me cargó mucho las pilas. Al volver, le dije a Luis Miguel que en Colombia la gente estaba en unas condiciones completamente adversas, y aun así iba conquistando espacios urbanos para convertirlos en pequeños teatros, mientras que aquí estábamos en el reino de Jauja, en la época de las vacas

gordas, y no nos atrevíamos. Nosotros ya habíamos tenido algunos espectáculos con cierto reconocimiento, como *Ñaque*, o *La noche de Molly Bloom*, o sea que ya teníamos una cierta trayectoria. Encontramos rápidamente el espacio de la calle Ca l'Alegre de Dalt, donde nos establecimos.

¿Cómo era ese lugar?

Había sido una fábrica de maquinaria hidráulica. Estaba situada en un semisótano, en el edificio al lado de la discoteca KGB. Desde el portal había una rampa de unos 15 o 20 metros, y luego había el espacio del teatro y la sala, propiamente. Cuando estuvimos inspeccionando el lugar, vimos que tenía ciertas condiciones y cometimos la locura de lanzarnos al proyecto sin tener ninguna garantía de apoyo oficial. Yo por aquél entonces había estrenado ya *¡Ay, Carmela!*, y eso había mejorado mi situación económica, sobre todo durante los años en que el montaje de José Luís Gómez estuvo girando por toda España. Fue entonces cuando decidí que ese dinero lo iba a invertir en acondicionar la nave industrial, ese subterráneo que nos resultaba atractivo porque, de alguna manera, volvíamos a las catacumbas. Ocurrió algo fantástico, y es que conectamos por una casualidad con unos jóvenes arquitectos, Josep García Cors y Emma Villanueva, que vivían en Sant Cugat, donde tengo mi casa. A través de un amigo común, Manuel Aznar, profesor de la Universitat Autònoma de Bellaterra, conocí a estos jóvenes arquitectos que habían creado Cop d'Idees, una cooperativa que editaba textos e impulsaba actividades culturales. Del puro encuentro amistoso surgió el resto: yo les conté el proyecto de abrir una sala en Barcelona, y ellos se ofrecieron a hacer gratis el trabajo de diseño y planificación arquitectónico. El poder contar con todo eso fue realmente prodigioso. Lo más notable fue que, cuando ya empezaron las obras, vinieron medios de comunicación y entraron los periodistas en plena construcción, entre cascotes y ladrillos y sacos de cemento. Organizamos una rueda de prensa anunciando todo lo que iba a ser el espacio, todo lo que queríamos hacer en esa futura sala. Así que al día siguiente salió en todos los medios, a muchas columnas, la noticia: “El Teatro Fronterizo pone en marcha la Sala Beckett”, etcétera. Eso tuvo un efecto mágico porque muy poco después, a las pocas semanas, nos llamaron desde el Ayuntamiento de Barcelona para apoyar el proyecto. Más tarde en el Festival de Bogotá, que abría con *¡Ay, Carmela!*, me encontré con el director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, José Manuel Garrido, y le conté que preparábamos un espacio en Barcelona. Al cabo de un mes, nos reencontramos en Barcelona y Garrido dijo: el Ministerio tiene que estar aquí. Ya en tercer lugar, entre el Ayuntamiento y el INAEM convencieron a la Generalitat para que se sumara al proyecto. Así que la Sala Beckett nació con las tres instituciones como soporte económico, en una serie de circunstancias mágicas.

¿Y, cómo era la organización espacial, arquitectónica, de ese primer local del barrio de Gràcia de Barcelona?

El espacio de la Beckett estaba muy determinado por la propia estructura del edificio, en esa especie de semisótano, pero tenía anchura suficiente para una sala: unos 12 metros de anchura por unos 30 o 40 de profundidad. El problema era que el techo era muy bajo, tenía muy poca altura, y eso sí que nos creaba

siempre problemas de iluminación teatral, porque era muy poca la distancia con la que se podía operar para crear atmósferas, y todo eso. El espacio constreñía y no nos permitía mucha elasticidad, ni permitía experimentar con disposiciones, y luego había esta otra parte delicada de la altura y el dispositivo de luces. Aun así, en algunos espectáculos colocamos el público en “L” para escapar de la frontalidad, o relacionamos el espacio de la sala con el almacén contiguo. Distribuyendo la acción en los dos espacios, conseguíamos una permeabilidad de los espacios y dábamos cierta complejidad a la acción escénica. En cierto modo, siempre pensamos que era un local provisional, para un periodo de unos cinco o diez años. Luis Miguel y yo pensamos que llegaría un momento en el que la sala se nos quedaría pequeña. Y, de hecho, así fue, aunque eso ya no lo viví como director del teatro...

¿Hubo distintas etapas y transformaciones del espacio?

La apertura y la puesta en marcha de la Beckett tuvo dos etapas. En la primera no había aún el espacio de representación, porque necesitábamos el permiso de los bomberos, que se retrasó mucho, y la habilitación completa de lo que era la sala teatral propiamente dicha. Hasta el año 1989 no lo inauguramos oficialmente como teatro, pero ya en 1988 inauguramos los talleres de escritura dramática y los talleres de dramaturgia. Además, acondicionamos las oficinas, la sala de ensayos y el vestíbulo, que era también un espacio donde a veces hacíamos actividades, y una pequeña salita aneja a la sala de exhibición, a la que llamamos la biblioteca aunque nunca llegamos a tener muchos libros, que se usaba también para reuniones y seminarios. En esa primera etapa comenzamos a funcionar sin tener todavía la sala de exhibición. Al irme yo a Madrid y ceder la sala, pensaba que mi socio Luis Miguel Climent iba a continuar con el proyecto. No fue así: dijo que él también lo dejaba si yo me iba, y que crearía una empresa de informática. Entonces, dándole vueltas y buscando quién podía hacerse cargo de la sala, tuvimos la iluminación de ofrecérselo a Toni Casares. Él y Juli Macarulla, que fue y sigue siendo su mano derecha en la gestión, consiguieron habilitar y alquilar un piso superior en la misma calle, donde se instaló l’Obrador de dramaturgia, donde se hacían los talleres y los cursos. Por tanto, en esa etapa tuvo lugar una notable ampliación del espacio.

En los inicios de El Teatro Fronterizo, los espectáculos debieron de pasar por los espacios más variopintos, tanto en los ensayos como en la exhibición. Supongo que algunos de los espacios, teatrales y no estrictamente teatrales, que acompañan la historia de la compañía forman parte de la Barcelona “desaparecida”...

Como no teníamos acceso a los teatros más habituales y convencionales, *La leyenda de Gilgamesh* se presentó en el Salón de Actos del Instituto Norteamericano de Barcelona y en la Cuina del Instituto del Teatro. *La noche de Molly Bloom*, que fue el tercer espectáculo de la compañía y el primero que tuvo relevancia, se estrenó en una sala no muy grande del Instituto Británico, pero acto seguido la llevamos a un espacio que había en la Plaza Real, que se llamaba Café del Minotauro. Se trataba de un espacio subterráneo donde también hacían espectáculos musicales. Evidentemente, como se ve a mí el subsuelo me atrae: debe haber un destino que me conduce a las catacumbas, pero que conste que no era por una decisión

nuestra, sino que la coyuntura se presentaba así. Muchos de los espectáculos de El Teatro Fronterizo se debían adaptar a los espacios a los que iban.

***Ñaque o de piojos y actores* fue el cuarto de los espectáculos de la compañía, después de las citadas *La leyenda de Gilgamesh* (1977) y *La noche de Molly Bloom* (1979), y de otra obra intermedia, la brechtiana *Historias de tiempos revueltos* (1978). *Ñaque* es una obra muy singular en la que los protagonistas son cómicos de la legua y todo gira alrededor de un simple baúl. Tal como pasa en otras obras tuyas, el público es una presencia inquietante o incluso amenazadora. ¿Puedes explicarnos las particularidades de este espectáculo tan singular?**

Comenzamos a hacerlo en 1980. Lo estrenamos en el festival Internacional de Sitges y ganamos el Premi Artur Martorell al mejor espectáculo. A partir de ahí, empezó una carrera triunfal: los actores que lo hacían originalmente, Luis Miguel Climent y Manel Dueso, han contado cerca de 700 representaciones a lo largo de muchos años, ya que el espectáculo ha tenido una larga trayectoria y ha sido retomado en varias ocasiones. *Ñaque* estaba pensado para que pudiese adaptarse a cualquier espacio, desde una capilla de alguna parroquia del cinturón rojo de Barcelona al Teatro Español de Madrid, pasando por muchos teatros latinoamericanos o por espacios que no eran propiamente teatros. Era algo completamente elástico que debía hacerse contando una extraña complicidad con el espacio, y por lo tanto con el público, que es el tercer personaje de la obra y forma parte de la trama. Porque el público es un existente del teatro, y por lo tanto tenemos el derecho de explorarlo como recurso estético. Que no sea únicamente un ojo y un oído, sino que sea capaz de generar *feedback* con la acción, ya que eso crea complejidad. De todos modos, el público está en mi teatro de un modo relativo, probablemente como una identidad ficticia. O sea: se le atribuye una identidad ficticia y de pronto desaparece, como ocurre en *El lugar donde rezan las putas*, o en *El retablo del dorado*, una obra sobre la conquista de América donde también hay metateatro. En su primera parte no hay público, y en el segundo acto parece que el público estaba y ya se ha ido. Parece que me autoplagio, de una manera vergonzosa [risas].

El espectáculo *Ñaque* ha tenido, literalmente, un destino de *Ñaque*, es decir de compañía que va dando tumbos por el mundo, en itinerancia, o sea que ha tenido una coherencia total. Aunque como decía también hemos estado en teatros muy principescos, cosa que era paradójica. Por ejemplo, inauguramos la temporada del Teatro Español de Madrid en su sala principal. El jefe de sala, un tipo muy empiringotado, lo veía y decía: “No, si el espectáculo está muy bien, pero no es apropiado para el primer coliseo de España”. Y ahora hemos vuelto al Teatro Español con mi último texto, *El lugar donde rezan las putas*, haciendo temporada a lo largo de un mes, pero en esta ocasión hemos estado en la sala pequeña.

El texto de *Ñaque* surge de un conglomerado, o de una “escritura cohesiva” a partir de materiales diversos, entre los que se cuentan las loas y el libro *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas. Entre los trabajos preliminares o de preparación para el texto de la obra, trataste con la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Emilio Cotarelo. Como explicaste en una

ponencia, “La condición marginal del teatro en el Siglo de oro, presentada en unas jornadas en Almagro, en 1980, ahí se refuta esa imagen tópica, que define el teatro de ese periodo como un teatro servil y que responde a las exigencias del poder.

El texto de la ponencia lo redacté después de *Ñaque*, pero apoyándome en la investigación que había llevado a cabo para escribir y montar la pieza. El texto teatral reivindicaba justamente el tipo de dramaturgia que no llegaba a los corrales de comedias, y en la ponencia hablo de ese teatro menor, que no pasaba la censura, que era irreverente y estaba muy mal visto. En general, el teatro del Siglo de Oro estuvo muy puteado por las instituciones, especialmente por la iglesia pero también por el poder político. La censura y el control sobre las obras era realmente tremendo, porque se percibía el teatro como algo peligroso, pero en la crítica del siglo XX, especialmente la crítica más progre, se consideraba que el teatro del Siglo de Oro era reaccionario. Según un erudito y crítico muy famoso entonces, ese teatro era el aparato ideológico del Estado. Y yo pregunté: ¿si es tan así, por qué estuvo tan vigilado y controlado? Demuestro con citas de Cotarelo que el teatro fue muy mal visto y muy perseguido, justamente en esos años. Y pongo como ejemplo lo que ha sido siempre el teatro marginal de los cómicos de la legua, a quienes –imagino– no había manera de controlar.

En tu obra has trabajado de manera recurrente la transgresión desde la literatura de los códigos de la literatura misma... Son ejemplos de esta labor las dramaturgias sobre textos narrativos de Joyce, Kafka, Sábato, Melville o el mismo Beckett... Esto, has afirmado en alguna ocasión, ha sido así por varias razones, siendo una de ellas tu dedicación a la literatura, y otra la de la disponibilidad de los medios con los que contabas. Esa misión coincide de alguna manera con la que llevó a cabo el propio Beckett en su particular subversión de los códigos, convenciones y elementos del teatro. En este sentido, se han referido a la “dramaturgia de la sustracción” de algunos de tus planteamientos. Y se ha destacado la evidente relación entre el texto de *Ñaque* y *Esperando a Godot*.

Si quieres te cuento la anécdota sobre esto, porque a veces una anécdota da más datos que una teoría. En aquella época, en los años ochenta, Beckett para mí era un ilustre desconocido. Lo había leído en los años sesenta, cuando empezó a darse a conocer en España el teatro del absurdo. La verdad es que ni lo entendía ni me interesaba mucho, porque entonces estaba metido en un teatro más militante en la línea de Bertolt Brecht: el teatro épico con contenido político. Por lo tanto Beckett me parecía algo metafísico y muy en relación con la filosofía existencialista. O sea, que no lo entendía un carajo. Cuando escribí *Ñaque* yo estaba lejísimos de Beckett. Y ocurrió lo siguiente: para un taller que di en el Instituto del Teatro, había hecho un trabajo previo para recopilar materiales populares e infraliterarios del Siglo de Oro. Era una recopilación de materiales para un par de actores: una loa, un fragmento de un entremés, de un auto, unos refranes... Con todo eso había preparado un taller. Entonces, cuando decidí convertirlo en un espectáculo de El Teatro Fronterizo, convertí a esos dos cómicos en dos personajes como Dios manda. El problema que se presentó fue el saber cómo hablaban entre sí esos personajes, en qué tipo de lengua hablaban. No podía ser

la lengua contemporánea, y empecé a escribir de un tirón, con un estilo muy lacónico, el primer diálogo. Eran frases breves, muy neutras y ambiguas. Esa ambigüedad era la que yo sentía que podían tener en el modo de hablar los cómicos de la legua. Cuando me reuní con los actores y les dije: “Bueno, ya he empezado la obra, voy a leeros estos diálogos”, les leí esas cinco o seis páginas y me dijeron: “Oye, esto me suena, este diálogo me suena a algo, me suena a *déjà vu*”. Pensé: “claro, es que esto es Beckett, estoy plagiando *Esperando a Godot* de Beckett sin darme cuenta”. Esa misma noche me leí en mi casa de un tirón el texto de Beckett publicado en la revista *Primer Acto*, y ya deliberadamente empecé a plagiarlo o, por lo menos, a evocar esa extraña poesía, humilde y plebeya, de Vladimir y Estragón. Incluso metí un par de citas: eso de “tuvimos que haberlo pensado hace una eternidad, es demasiado tarde”, o la escena de la zanahoria... Y efectivamente se produjo una extraña fusión, que la crítica destacó, entre la poética beckettiana y el arte zarrapastroso de los cómicos de la legua. Me di cuenta de que había una extraña sintonía con esa precariedad de los personajes beckettianos. Eso fue lo que yo creo que les dio a los dos cómicos, a Ríos y a Solano, una mayor dimensión como seres humanos, existencial.

Se trata de una obra muy curiosa: la he montado varias veces, y en distintos países incluso, y siempre me sorprende cómo los actores se identifican con la obra. Sienten que están ahí exponiendo su tragedia, que no es otra que el hecho de que el arte de los actores es efímero, que no queda nada de él: el gesto se diluye en el espacio y la palabra se borra en el silencio. Los actores sienten que se pone de manifiesto esa fugacidad de su arte, pero el espectador también lo vive muy intensamente. Se han dado reacciones del público sorprendentes en los países más extraños y más disímiles.

En el prólogo de *Los Figurantes* [estrenada con dirección de Carme Portaceli en el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, en la Sala Rialto, 1989, y representada posteriormente, entre otros sitios, en la Sala Olimpia del CNTE de Madrid, en 1991], escribes sobre este tipo de personajes, que ni siquiera son secundarios y comentas que, por el hecho de ser los “últimos de la ficción, quizás sean los primeros de la realidad”. Escribes, exactamente: “Colocados, pues, arbitrariamente, en tan último grado de la existencia ficcional, ¿no gozarán por ello del primero en la escala de lo real? ¿No serán, acaso, el eslabón perdido en esa cadena que vincula lo imaginario de la representación con la realidad que lo produce y sustenta?”. En el argumento de la obra, los figurantes se rebelan y encierran a los actores principales y secundarios en una habitación, en una especie de motín en el escenario, que es también una reflexión sobre la escena. Parece apuntarse ahí un tratamiento de los distintos niveles de la persona, de los personajes y de los intérpretes, que también podría recordar a Beckett, porque nos hace preguntarnos hasta dónde podemos limar la situación y el personaje, con tal de dejarlo en los huesos...

Los Figurantes es una obra que se ha montado poco, siempre lo han hecho grupos amateur, grupos universitarios, asociaciones, etcétera. Pero poca gente se ha dado cuenta de ese hecho que comento en el prólogo. De que esa condición apenas ficcional de los figurantes, porque no llegan a ser personajes, hace que la carne del actor esté ahí, la persona está ahí, en ese leve disfraz que aguanta la lanza.

Parece que, de alguna manera, algunos de los temas que el llamado teatro posdramático, en la definición y los términos de Hans-Thies Lehmann, atiende y pretende superar, están incluidos en *Los figurantes*. Un texto híbrido: un texto dramático, pero que trata la realidad del acontecimiento espectacular, la autoridad de la figura del autor, la presencia del público, el rol que se le da, y lo que puede y no puede hacer el actor...

También tiene que ver con *Pervertimento y otros gestos para nada*, que aparece en un volumen que lleva por título *Teatro menor. Cincuenta piezas breves*. Ahí utilizo el teatro breve como laboratorio, y uso el pequeño formato para experimentar cosas. Para mí la creación y la investigación van siempre de la mano, y en aquella época yo estaba trabajando las fronteras entre la figuratividad y la abstracción en el teatro. Vi que el metateatro está ahí, que se encuentra en esa zona. Es una investigación que sigo haciendo ahora en Madrid, donde llevo ocho años con un equipo de actores y actrices trabajando en dramaturgia actoral, y uno de los aspectos que trabajamos es una colección de experiencias con sistemas minimalistas repetitivos, relacionadas con la Teoría General de Sistemas, y con la cibernética también, con el concepto de retroalimentación desarrollado por Norbert Wiener.

En uno de los capítulos de *El texto insumiso*, un libro donde recopilas diversos ensayos de dramaturgia, haces referencia a las tesis sobre la Filosofía de la Historia de Walter Benjamin, sobre la figura del historiador como trapero, que pasa el cepillo a contrapelo. Y sobre la idea de la relación con el pasado, según la cual nada de lo acontecido se pierde la historia... Todo esto tiene una relación con tu última obra de teatro, *El lugar donde rezan las putas, o que lo dicho sea*, esta coproducción entre el Teatro Español y el Nuevo Teatro Fronterizo [fundado por Sanchis Sinisterra en el 2010, con sede en Madrid], que se pudo ver en la Sala Beckett de Poble Nou a principios de mayo del 2018...

En la época de *Los figurantes* aún no conocía en profundidad a Walter Benjamin, sí algún libro suyo como, alguna recopilación de las *Iluminaciones*. Pero yo estaba más cerca del marxismo que de esa extraña hibridación del marxismo y de la mística judía que hace Benjamin. Sin embargo, en *El lugar donde rezan las putas* ya estoy partiendo de su obra para mi reflexión, que es estética y también política. En *Los figurantes*, en cambio, no era tan consciente de este enfoque y estaba más pendiente de lo metateatral. A partir del segundo acto de la obra, la lógica de la situación me llevó a ese límite, más allá del cual tuve que prohibirme seguir con el metateatro. Me dije: “Tengo que parar ya porque, si no, se colapsa el concepto mismo de teatro, de teatralidad”.

En *El lugar donde rezan las putas* se ve cómo los actores trabajan, ensayan y divagan en un “galpón”. En el argumento y en el espacio es también importante el subterráneo y el inframundo, algo fundamental desde los orígenes de El Teatro Fronterizo.

Ese es otro de los temas importantes, el de la dialéctica escena-extraescena, que está muy presente en todo mi teatro. Yo afirmo que el territorio de poder del teatro está en la extraescena, es decir en lo invisible, en lo no representable y que, no obstante, es actuante en la acción dramática. En gran parte de mi teatro, la extraescena, aquello que está alrededor, fuera o incluso lejos del espacio representacional, forma parte del espacio dramático. Es un ámbito que aparece también en la obra que estoy empezando a escribir, con el tema de Goya y las pinturas negras, en un encargo para el bicentenario de la compra de la finca Quinta del Sordo por parte del artista.

El Nuevo Teatro Fronterizo se hace tangible, y se instala en 2010 en una antigua corsetería de Madrid, en el barrio de Lavapiés. En alguna entrevista de ese periodo, hablabas de cierta “argentinización” del teatro en España. Hacías referencia a la supervivencia, la resistencia y la resiliencia de las artes escénicas, en un periodo de crisis y precariedad especialmente agudas...

El cartel de La Corsetería lo mantuvimos en la puerta durante un año, y luego nos lo hicieron quitar porque corría peligro de caerse –aunque de todas maneras se conserva otro rótulo en uno de los laterales de la planta baja... El local lo habilitamos nosotros: empecé a convocar a gente, y nos reunimos unas veinte o treinta personas para rascar paredes, pintar y poner paredes de pladur. Era como volver a los años setenta... Porque, aunque no sea mi vocación, me encuentro siempre en la marginalidad. El tema de la “argentinización” lo citaba para referirme a un teatro conocido, pero más bien hablaría de la latinoamericanización del teatro en España, como consecuencia de las vacas flacas. Conozco mucho toda la América Latina, y sé que la mayor parte del teatro se hace desde la precariedad, desde la generosidad no correspondida, y a veces desde el riesgo y el peligro físico. Y yo creo que este periodo de depredación de la cultura, que está generando sobre todo el Gobierno del PP, pero no solo éste, nos acerca cada vez más a las condiciones de precariedad de América Latina. No digo que eso sea bueno, aunque de ahí se puede sacar algún aspecto positivo a las circunstancias, como puede ser la estimulación de la imaginación.

Toni Casares

Dramaturg. Director de la Sala Beckett.

Entrevista realitzada el dia 8 d'agost del 2016 a la Sala Beckett del Poblenou (Barcelona).

El Teatro Fronterizo va fundar la Sala Beckett de Gràcia a la segona meitat de la dècada de 1980. Què creus que van aportar en José Sanchis Sinisterra i el seu grup com a gent de teatre i en l'àmbit dramaturgic?

Moltíssimes coses. El Fronterizo és una companyia independent de l'època, els finals dels anys setanta i principis vuitanta, que té marcada una especificitat respecte del que es portava en aquell moment. Perquè el teatre independent més aviat optava per un teatre col·lectiu, multidisciplinari, de carrer, festiu, etcètera, que traspuava il·lusió per la llibertat i moltes ganes de recuperar l'espai públic. El Teatro Fronterizo va fer una reivindicació de la figura de l'autor i de l'ús de la paraula en escena, de la dimensió literària del teatre, gairebé en contra del que es portava aleshores. Això els du a buscar i explorar territoris fronterers del teatre, amb altres disciplines com la literatura. Van fer una feina molt important d'adaptació de textos narratius al teatre. I aquest interès també els va empènyer a explorar l'especificitat del llenguatge teatral. Tenien la idea que la frontera era un lloc interessant i ric, amb més possibilitats expressives i de connexió amb la societat, en els territoris no establerts. Tot això fa que l'activitat de Sanchis i el Fronterizo tingui molt a veure amb l'experimentació, la pedagogia i la recerca. Tots els seus espectacles tenen a veure amb tot això. I això és el que els enllaça amb Bertolt Brecht, i després amb Beckett. Al minimalisme, a la sistèmica... El Sanchis és matemàtic, té un vessant molt científic que el porta a buscar fórmules per dissecionar el llenguatge teatral. Buscant el mínim imprescindible perquè es produeixi el fet teatral.

Com entres en contacte amb la companyia? I com arriba a Gràcia, El teatro Fronterizo? I què hi troba i comença a fer-hi?

La connexió amb el Sanchis ve de la Universitat Autònoma de Barcelona, on vam crear una aula de teatre. Com que la universitat no tenia formació reglada en dramaturgia, vam pressionar al rectorat perquè hi hagués una assignatura de teatre. Sanchis va ser el primer professor de l'Institut del Teatre que l'Autònoma va contractar per fer classes de teoria teatral. Després ell va contactar amb nosaltres: amb Sergi Belbel, Laura Conejero, Mercè Sarrias, etcètera, i se'ns va endur als laboratoris del Fronterizo abans que obrís la Beckett. Al local del carrer Nou de Sant Francesc. Necessitaven un espai més gran per tal de mostrar al públic els seus propis espectacles, i aquí va ser quan van trobar aquest espai al carrer Ca l'Alegre de Dalt, que era un antic taller. Això és un exemple de la connexió clara de la política cultural amb la salut del teatre, perquè en aquella època una companyia com el Fronterizo es podia permetre llogar un espai al centre de Barcelona, i ara això seria impensable. Ara, si vols llogar un espai, te n'has d'anar a la perifèria, però així quedem reclosos en alguns espais, com si la creació no tingués a veure amb l'ús diari.

Saps com va ser el procés de reformar el lloc de la Beckett de Gràcia? La incorporació de l'Obrador, l'escola de dramaturgs, va ser més tardana?

Uns arquitectes de Sant Cugat que es deien Cop d'Idees van fer el primer plantejament arquitectònic de reforma de l'espai de la Beckett. I sí, durant molts anys, quan ja era jo el director de la Beckett, ja fèiem

cursos, però només feia els que podia perquè teníem poc espai: una sala i la biblioteca. Una de les condicions que jo vaig posar, en assumir la direcció de la sala, era que el Sanchis hi seguís fortament vinculat, perquè no volia que es notés el canvi de direcció. Hi va haver un moment, l'any 2004, que la dimensió formativa de la Beckett va créixer tant que es va fer evident que necessitàvem més espai i donar-li una mica de forma. Va ser quan ens vam inventar aquest Obrador dins de la Beckett. Vam llogar un espai en el mateix edifici, dos pisos més amunt del teatre, on podíem fer dues sales d'assaig i una mena d'oficina.

Ara s'ha obert a Madrid el Teatro Kamikaze Pavón, allà on hi havia la companyia de Teatro Clásico. Diuen que volen ser el 24/7 del teatre, i estar oberts moltes hores, involucrant l'espectador, etcètera...

Ja hi hem parlat, tenim ganes de col·laborar-hi. Sempre explico que un centre de creació com la Beckett té l'especificitat de viure com a part del mateix procés la formació dels actors, l'experimentació dels llenguatges, la producció d'espectacles i el contacte amb els espectadors. L'activitat va més enllà d'obrir la porta abans dels espectacles. A la Beckett hi passen coses durant totes les hores del dia. Això a Poblenou encara s'haurà d'incrementar més, i també obrirem el ventall d'activitats per anar una mica més enllà de l'estricta dramaturgia. En el pal de paller del projecte hi ha la relació entre el teatre i la ciutadania. Es tracta d'anar deixant enrere la noció d'espectador, que és una paraula que cada vegada trontolla més perquè es passiva, i parlar de la intervenció del públic en els processos de creació...

Per què creus que els teatres es transformen, i es converteixen en això? Uns espais que s'activaven en una franja determinada i per a una classe molt determinada, passen a diversificar les seves activitats. S'obre el concepte de teatre com a activitat i també ho fa el teatre com a espai cultural. Això du a una transformació de la mateixa arquitectura de l'espai, que ha de mutar...

Últimament tinc la sensació que la societat d'avui, en el moment en què ens trobem, té una certa necessitat de construir relats que serveixin per explicar segons quins esdeveniments, inquietuds, comportaments, etcètera. Des de les dinàmiques de l'activisme polític fins a dinàmiques gremials i professionals, hi ha una necessitat del relat, d'un dramaturg que ordeni les idees, etcètera. La societat necessita dramaturgia. No es tracta d'anar a buscar espectadors, que també, sinó que es tracta de començar a connectar els professionals de les arts escèniques amb altres àmbits de la ciutadania, que ja no demanen espectacles, sinó relats per ells mateixos. Cal connectar els dramaturgs amb la ciutadania. Per això veiem cada cop més espais de creació teatral que obren les portes, no només als professionals, també al públic en general perquè intervingui en tots els processos. Aquest és un dels reptes de la Beckett al Poblenou. Per exemple, posar en contacte col·lectius (d'immigrants, etcètera) amb dramaturgs. No tant per fer un teatre document, sinó per tal que els dramaturgs comprenguin, agafin distància, i permetin emocionar amb la pròpia condició —que per mi és de què es tracta el teatre, i l'art...

En aquest sentit, tota disciplina es basteix amb els relats, els genera i els necessita: també l'arquitectura, i doblement l'arquitectura teatral, doncs...

Sí, el teatre és el lloc de la trobada: només té sentit en la mesura que hi ha gent a dins, que està habitat i que acull l'intercanvi emotiu que s'hi produeix: en la cohabitació és on es produeix l'intercanvi. I a la inversa també: està clar que les noves dramàtiques i maneres de fer teatre, necessiten de noves arquitectures. Quan venen els antics cooperativistes, i visiten el teatre, ens pregunten on és l'escenari? I el pati de butaques? I els hem d'explicar que ara es fa d'una altra manera. Quan ens plantegem perquè els joves no van al teatre, podem pensar que l'arquitectura mateixa els rebutja. Perquè la manera que tens de veure teatre convencional és estar assegut en una butaca, callat, sense veure't amb els altres. I això és el contrari del que necessites a l'adolescència, on l'important és veure't, i veure què li passa en aquell en aquella escena... Potser els teatres que reclamen els adolescents no han de ser foscos, o no han d'estar asseguts en butaques...

També és important la relació del teatre amb la ciutat, perquè està clar que cada barri i cada teatre generen un públic i unes dinàmiques diferents.

Jo crec que hem exagerat una mica amb això, en els darrers anys. El teatre és eminentment urbà: com més referents comparteixin el públic i els actors, millor. El teatre no és res més que la possibilitat de veure el fill de l'estanquera disfressat de dona. Si tu no coneixes el fill de l'estanquera, no aprecies la qualitat de la disfressa. Compartir els referents és bo, però avui la possibilitat de compartir referents va més enllà del barri. Compartim referents els habitants de la mateixa ciutat i d'un mateix país. Òbviament, el teatre és un espai de barri, però la seva ambició comunicativa va més enllà. Sempre hi poso un punt d'alerta: ens hem de relacionar amb el barri, però el nostre horitzó comunicatiu, que comença per aquest barri, ha d'anar més enllà: Barcelona, Catalunya, i més enllà. Però comencem pel barri, i ja ho fem. Hem parlat amb l'institut de Batxillerat que tenim al davant, que té una direcció pedagògica moderna i creativa, i ens hem inventat projectes perquè els estudiants no solament vinguin a rebre informació, sinó a aportar-ne ells, que puguin crear textos, que ens mostrin quins textos els agraden... Fan una immersió en la vida teatral de la Beckett, al final del procés escriuen una obra, i contractem uns actors professionals que aniran a llegir-la al seu institut.

D'una forma semblant al que us ha passat a vosaltres, La Caldera va emigrar de la seva seu de Gràcia i va anar a parar a les Corts. Tenien dubtes i pors perquè el barri és molt diferent.

Jo he parlat amb les associacions de Poblenou i els he dit sempre el mateix: la Beckett no és un centre cívic, és un espai professional que mira a la dramàtica contemporània professional. No es tracta que ara fem Els Pastorets, sinó que Els Pastorets que es facin al costat millorin en contacte amb la Beckett.

En el cas de Barcelona, l'ecosistema és variat: va dels teatres dels ateneus als grans teatres públics, de la xarxa de fàbriques de creació a les antigues sales alternatives... I en els últims deu anys hem vist que apareixen altres tipus de teatre, com els microespais... Com veus, la Beckett en aquest ecosistema teatral barceloní?

La Beckett va liderar la cohesió i coordinació del teatre alternatiu de Barcelona dels anys noranta. Primer amb el teatre Malic, i després amb la Beckett, comencen a aparèixer aquests espais. Vam muntar la Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya (COSACA), que feia una feina de coordinació conjunta. Va servir per donar visibilitat a aquest teatre que es volia diferent del teatre institucional i comercial, i que tenia una especificitat. Al cap dels anys, de deu o quinze anys, es va evidenciar que aquesta etiqueta de sala alternativa s'havia institucionalitzat i s'havia convertit en un calaix de subvenció que permetia a les administracions sentir-se relativament còmodes, com si ja haguessin complert amb el tema i amb la Coordinadora. Ens vam convertir en una mena de tap que impedia el naixement d'altres alternatives, que bloquejava el naixement de noves sales. Perquè això és dialèctica pura: si tot va bé, l'alternativa al cap d'un temps s'hauria de convertir en estandaritzada, i amb l'aparició de noves alternatives... Alhora que vam detectar el problema, vam veure que la Beckett havia de créixer. I vam deixar de formar part de la Coordinadora de Sales Alternatives, perquè ens sentíem que formàvem part d'un espai diferent. No ens cauran els anells, si algú no ens veu com a sala alternativa. I hem de donar oxigen a noves sales, i fins i tot ho vam dir públicament: nosaltres deixem de formar part de la coordinadora, perquè sentim que ja comencem a ocupar un espai diferent. A poc a poc, la desfeta de la Coordinadora de Sales Alternatives va propiciar la visibilització de noves sales que reclamaven l'ajut institucional i dels diners públics. I ara la Beckett està reclamant un encaix nou, que no existeix en el mapa actual del sector teatral del país. No és un teatre públic, no és un teatre comercial i tampoc no és una sala alternativa. De moment se'ns ha col·locat al calaix de les Fàbriques de Creació, però les fàbriques han tingut un procés de consolidació invers: des de l'administració pública, s'ha dotat uns equipaments i se'ls ha donat contingut. La Beckett, en canvi, és independent i privada però reclama un reconeixement públic. Per tant, aquest calaix segurament no és el que reconeix millor la seva especificitat.

En el cas de la Nau Ivanow, per exemple, existia un centre d'activitats, però era com un calaix de sastre, una plataforma per a molts grups...

Sí, cada establiment té la seva especificitat. La Beckett o La Seca són espais amb una línia artística específica i pròpia, amb uns objectius a llarg termini. El diàleg entre la seva pròpia línia i les propostes que vénen de fora les enriqueix i les fa madurar, però no són estrictament aparadors de produccions de fora. A vegades, són aparadors de propostes fetes des de la més absoluta precarietat. I això també s'ha de resoldre d'alguna manera. No es tracta només d'oferir aparadors, sinó de permetre que la creació es pugui fer en condicions. Aquí topem amb un problema: els creadors, com sempre, no tenen la possibilitat de fer la seva feina en condicions.

Sobre el projecte de la nova Beckett de Poblenou: ens pots explicar com va anar el procés del concurs, i què us va agradar més de la proposta que finalment va resultar guanyadora?

Vam fer el concurs, i jo, que sóc un neòfit o un ignorant de l'arquitectura, vaig plantejar als cinc finalistes un parell de condicions –que després em van explicar que eren les coses més ingènues que mai els havien demanat. Els vaig reunir a tots, junts, els vaig explicar la filosofia de la Beckett i què s'havia de respirar a la nova seu. A més, els vaig posar una segona condició: anar una tarda a cadascun dels estudis, a passar una tarda amb ells, sense que estés acabat el pre-projecte, per veure com treballen i què estan fent i pensant. Jo, que no sóc un expert en llegir plànols, volia veure com podíem dialogar i de quina manera ens podíem comunicar. Va ser molt interessant fer-ho, vaig aprendre molt. I vaig veure que amb Flores-Prats hi podia haver una certa afinitat, pel que fa a la manera d'entendre la creació. Tenien una concepció de la feina molt artesanal, d'implicació personal, de permetre el dubte i l'error, de donar-se temps... Totes aquestes coses al despatx Flores-Prats hi són presents. I és evident que són arquitectes que treballen amb marges temporals prou llargs perquè sigui possible, no tant l'experimentació com la prova-error, el fet de compartir els dubtes i les incerteses. També em captivava que la tecnologia estava posada al servei de la creació, i no al revés. De manera que les coses que m'ensenyaven eren dibuixos a mà, maquetes de cartró o de fusta, etcètera. Un cop vam decidir que ells tenien alguna cosa, els vam fer un encàrrec: entreu a l'antiga Cooperativa Pau i Justícia i adoneu-vos que té fantasmes. La memòria del que hi ha passat encara esquitxa les parets, les finestres, el mobiliari que encara hi queda... I volia que aquests fantasmes seguissin considerant que l'edifici era casa seva, que no s'espantessin, que es quedin a viure amb nosaltres. També els vaig demanar que tinguessin en compte que és un edifici molt gran, de tres mil metres quadrats, i que calia defugir la solemnitat. Normalment, els equipaments culturals grans tendeixen a ser com petites catedrals de la creació i de la cultura. Jo buscava que es defugís aquest plantejament i que es fes una casa que fos gran, sí, però que no deixés de ser un espai domèstic, còmode, on la gent s'hi pogués sentir a gust. Volia que l'ús de cada lloc no estigués massa prefixat, que la circulació fos fàcil, sorprenent, que tu entressis per un lloc i sortissis per un altre, perquè això facilitava la barreja, la possibilitat de ficar-te on no et demanen sense voler-ho. I això els Flores-Prats també ho han complert àmpliament, crec. Un professor que està donant classes pot ser es cola en un local d'assaig, o una persona que ha vingut al bar pot passar al vestíbul del teatre.

I pots comentar com va anar el tema del canvi i la reducció del projecte per motius pressupostaris?

Si peco d'una cosa, és d'ingenuïtat. Amb els Flores-Prats vam fer un projecte amb un programa d'usos que era molt ambiciós i reclamava un espai amb grans espais de magatzem, d'escenografia, i també d'allotjament de creadors convidats amb els seus espais respectius d'assaig i de treball. Això sumava a l'edifici com és ara una altra planta soterrània i una planta superior més. El projecte inicial gairebé doblava les dimensions de l'edifici actual. Com això era inassolible, vam fer-ne una reducció. El projecte inicial el vam reconvertir en un altre projecte molt més modest i mesurat. L'inicial hauria costat aproximadament 8 milions d'euros, i l'actual ens haurà costat uns 3 milions.

D'on no van venir aquests cinc milions d'euros de diferència?

Les administracions van dir que no arribaven a aquest pressupost, i que calia fer una reducció. Una cosa que l'Ajuntament de Barcelona deia molt, i que a mi m'irritava especialment, era dir que s'havia de fer a tres parts: una part la posava l'Ajuntament, una altra la posava la Generalitat i una tercera la posava la Beckett. Jo deia que la part de Beckett era la mateixa Beckett: el projecte i la trajectòria. Tu inventa't de zero un espai a Catalunya, amb la incidència que té la Beckett pel que fa al teatre contemporani. Què et costaria, això? L'aportació de la Beckett, el valor que representa, va molt més enllà del que han posat les altres administracions. A partir d'aquí, calia trobar finançament per part de les altres dues parts, i tenint en compte que el ministeri hi ha acabat posant diners a través de la borsa de rehabilitació d'espais teatrals, on participen els ajuntaments, la Generalitat i el Ministeri. A banda que l'Ajuntament és el propietari de l'edifici.

Finalment la nova Beckett té tres sales...

D'exhibició en tenim pròpiament dues: la sala de baix, que té 200 localitats amb una disposició frontal, i la sala de dalt, que en té aproximadament 100. La llicència ens permet fer això. De fet, la de dalt també és una sala amb un plantejament potser més experimental. Però hem decidit no estigmatitzar les dues sales, diferenciant entre una més popular i una altra més especialitzada. Les dues són sales de la Sala Beckett - Obrador Internacional de dramaturgia. Per tant, ja s'entén que hi ha una programació de teatre contemporani, de teatre experimental... Però és evident que la de dalt, amb menys aforament, potser acollirà coses menys convencionals. Després hi ha la sala d'assaig. Com nosaltres considerem que la creació és un procés on ha d'intervenir el públic, a la sala d'assaig s'hi poden fer sessions públiques. No serà, però, una sala estrictament d'exhibició.

Els arquitectes van decidir les proporcions de la sala de baix? Hi ha algunes coses que són curioses, com per exemple la doble entrada...

Això passa a totes dues sales. Els hem insistit moltíssim que als teatres actuals, a les sales polivalents, la circulació dels actors és molt important. Vam dir: farem que els actors entrin per diferents racons de la sala, directament, malgrat que tinguem la sala despullada. Tant a la sala de baix com a la de dalt hi ha accés per tots quatre costats de la sala, i els actors poden fer la volta per fora i entrar per on vulguin. L'altre tema és el color: el color negre és una discussió que vam tenir amb els arquitectes, i aquí hi va haver un aprenentatge mutu: nosaltres hem après dels arquitectes i ells també van aprendre de nosaltres. El teatre és un lloc on construeixes mons imaginaris, i per tant la neutralitat de l'espai és importantíssima. Per exemple, si tu vols donar la idea d'un jardí en un espai arquitectònic determinat, aquest espai ha de desaparèixer tant com puguis. Per tant, el color negre és importantíssim. I el color negre també és una necessitat tècnica, perquè la llum no reboti. El color que xucla més la llum és el negre. Després de parlar-ne molt, perquè als arquitectes els hauria fet il·lusió fer una sala amb una mica més de caràcter, vam quedar que la de baix la fariem negra,

i que la de dalt conservaria el caràcter del teatre antic de la cooperativa. Tot i això, sempre dic als arquitectes que ningú no assegura que la sala també sigui de color negre, d'aquí a cinc anys. De moment, mentre puguem mantenir-li la personalitat i el caràcter, ho farem.

Per accedir a la sala de baix s'han de baixar uns graons. A la Beckett de Gràcia també hi havia un descens, des del carrer, en rampa.

Els graons tenen la raó pràctica i prosaica de fer la sala més alta. Com volíem mantenir les altures que l'edifici ens estava oferint, vam utilitzar la cota de la piscina que hi havia a baix, que estava soterrada, per fer la sala més alta...

I teníeu al cap alguna sala de referència?

Pel que fa a proporcions, el Lliure de Gràcia. L'estructura de la sala ens manava: si no tocàvem res, teníem dues sales gairebé idèntiques, la de dalt i la de baix. Jo volia que fossin diferents i les proporcions més quadrades eren molt interessants. Em feia por un teatre-tub, perquè et permet poc joc... I una sala més quadrada té més joc, com al Lliure. Pel que fa als acabats de l'edifici, jo pensava molt en la Sophiensæle de Berlin, o el Public Theater de Nova York... Són espais que no es van dedicar excessivament als acabats de les parets i els arrebossats, sinó que dedicaven els diners a allò que era estrictament necessari. No van tenir por de deixar les parets antigues tal com estaven.

Ricardo Flores i Eva Prats

Arquitectes. Autors del projecte de la nova Sala Beckett al Poblenou (Barcelona).

Entrevista realitzada el 12 de juny del 2016 al despatx dels arquitectes.

D'on ve aquella idea, present al vostre projecte per a la Sala Beckett, de fer una mena de golfes als volums inflats, en els sostres?

Ve d'acceptar que l'edifici original ja ens agrada. Per tant, l'edifici existent el deixem com a façana i la resta la considerem coberta. Les fotos de la coberta que teníem en un primer moment eren impressionants: són gairebé 900 metres quadrats de coberta. Això era molt característic del Poblenou i ens semblava que generava un paisatge molt especial: només allà hi poden haver cobertes a dues aigües tan grans. Volíem que aquesta coberta no perdés unitat de punta a punta, ens importava la dimensió gran d'indústria, típica del barri. La nostra gran fita era no perdre res d'això. I vam pensar que Can Felipa seria un edifici que faria molt bon veïnatge amb la nova Sala Beckett. També va ser un exercici d'encabir tot el programa i d'encabir aquestes qüestions de qualitat. Dibuixar aquest edifici és divertit perquè té espais molt grans, però també espais de butxaca.

Al vostre projecte, per exemple, es pot entrar i sortir per dos llocs diferents de tots els espais. Aquesta circulació enriqueix molt el conjunt...

Sí.

Hi va haver una trobada amb el director de la Sala Beckett, Toni Casares, en la preparació del concurs. Ell visitava els arquitectes a cadascun dels despatxos per veure'ls treballar. Com va ser, aquella trobada?

No li vam explicar el projecte, no li vam preguntar si anàvem bé: només li vam ensenyar el nostre despatx i la manera com treballàvem. Aquest tipus de trobades durant un concurs no les solen organitzar, les administracions públiques, però sí els clients privats. El Toni volia un treball més de diàleg, però altres el que volen és veure la teva eficàcia. Vam ensenyar-li el concurs i les maquetes. Ho vam comentar, però més en termes metodològics. Ell volia veure quin tipus d'ambient hi havia. Han passat cinc anys des que vam guanyar el concurs i seguim tenint-hi molt bon rotllo, connectem molt.

Un cop guanyat el concurs, vau presentar la maqueta a altra gent de la Beckett, de la fundació, alguns dramaturgs associats... Van fer-ne comentaris?

Sí, es va parlar de la terrassa, per exemple. També es va debatre si calia o no calia taquilla. Els preocupava com entrava el públic, com entraven els actors, com entra el personal de cada dia, etcètera. Vam donar moltes voltes a aquest tema. També vam parlar dels banys d'homes i de dones, d'intimitat, etcètera. En parlaven com si fos casa seva. Veies que era una cosa molt personal per a ells.

I com es duen a terme els aixecaments, amidaments, dibuixos de l'edifici vell? Entreu allà i ho dibuixeu vosaltres tot?

Tot el que ens agrada. Els elements vells i originals els vam traslladar i guardar a un magatzem a Lleida. Vam fer els dibuixos dels diferents paviments. Vam observar allò de què disposàvem, i vam intentar incorporar els antics elements a l'edifici en la mesura del possible. Les cornises, les juntes de les peces, les portes, etcètera, guanyen molta qualitat si els dones una nova vida. Com teníem molt de temps per fer el projecte, abans de l'obra, el vam utilitzar per intentar recuperar tot allò que podíem. El projecte és un diàleg amb l'edifici, no volíem començar de zero. Ens agrada molt aquesta arquitectura que és ordinària però que també representa un moment de la ciutat i la societat.

Podríeu comentar el trasllat de portes, escales i altres elements que vau conservar però vau situar en un lloc diferent?

Per exemple: les portes de les oficines tenen vidre perquè el passadís que les uneix tinguéssim llum. I les portes dels banys públics de baix també són de vidre per deixar passar la llum de les finestres, però totes aquestes portes vénen d'una altra part de l'edifici. I La finestra del bar ve de la primera planta. O tot el que hi ha a baix és recuperat. Hi ha una utilització molt personal i subjectiva de les coses... És com casa teva, el procés ha anat bastant així. L'inventari dibuixat el vam passar a maqueta per poder identificar les peces. Moltes es movien de lloc. Vam anar col·locant-les, ajuntant-les, fent les peces més grosses, etcètera. L'escala ens sobrava, però a la sala de dalt era important activar-la. Per això la vam incorporar allà.

Hi va haver una etapa intermèdia de la Beckett al Poblenou, quan ja hi havia certa activitat (alguns tallers i cursos de l'Obrador), però no s'havia fet l'obra important de la reforma. Jo recordo que en aquesta etapa s'aprofitava la sala de dalt...

La cuina sí que estava al mateix lloc de l'antiga cuina. Però no tenia vestuaris i vam fer de nou uns banys i uns vestuaris petits, aprofitant uns banys molt *cutres* que hi havia. La sala gran romania igual i les oficines se situaven a l'antiga escola.

Quant de temps va durar, aquesta etapa intermèdia?

L'obra va durar sis mesos, però l'etapa provisional va durar un any o un any i mig, No va ser molt llarga. Era l'any 2013.

Pels colors dels paraments i el cromatisme dels murs, tal com han quedat després de la reforma: vau treure la inspiració de les ruïnes de Pompeia?

Sí, però sense referir-nos-hi directament. Al Toni Casares li feia angoixa deixar les coses tal com estaven en alguns espais, sobretot on hi ha un contacte més directe amb el cos: la cuina, els banys, etcètera. Ho vam

acceptar, però no sabíem com pintar-los. Vam estar debatent-ho durant dos mesos, i al final una de les maneres de fer-ho estava inspirada en la manera de fragmentar els colors de les cases de Pompeia. Allà hi ha sòcols, les habitacions no estan pintades del mateix color, sinó que varien en relació amb les parets, les cornises, etcètera. El tipus de color també el vam extreure d'aquí: una combinació de colors alegres basats en els tons del foc, del cel, etcètera. Quan vam descobrir aquesta orientació, vam començar a resoldre bé la situació. La segona fase va ser més complicada, perquè hi havia més metres quadrats, però també vam fer servir la mateixa paleta.

I pel que fa a la nova sala de teatre? Quins eren els requeriments i objectius?

La Beckett volia una sala polivalent, on el públic es pogués moure i col·locar de diferents maneres. I una sala necessita una amplada determinada per tal de ser realment polivalent. En un moment inicial del concurs vam haver de decidir com enderrocàvem, per aconseguir aquest espai. Quan vam decidir que no podíem fer la sala tal com estava al projecte, arran de terra, l'Eva va insistir molt a enfonsar-ho un metre i vint, per així donar la sensació d'entrar en un amfiteatre. Aquesta proporció vam treballar-la amb el Toni. Ells no volien que fos quadrada, ni allargada, ni molt alta. I els agradava que fos continguda.

I pel que fa a l'escenotècnia?

Entre pòrtic i pòrtic es posen unes barres per col·locar-hi els focus. Una de les coses que també vam comentar amb el Toni era quantes grades col·locaríem a les sales. Volíem que fossin prou altes per veure-hi, però sense que tot plegat pugés molt. Trobàvem molt agradable la situació de les grades del Teatre Nacional de Catalunya (vint-i-cinc centímetres de diferència d'altura entre una i l'altra), que alguns troben massa baixa, però a nosaltres ens sembla perfecta.

Una de les coses més maques de la Beckett és que l'ull de l'actor no perd mai de vista la mirada del públic. Això és molt característic de la sala: hi ha molta proximitat. Per això ens importava que les grades tinguessin una distància determinada, de nou o deu fileres com a màxim.

Com es va treballar el tema acústic?

Vam col·locar un absorbent als revoltos existents. A les parets no hi vam posar res. L'acabat del terra és d'una fusta molt ben condicionada que ens va recomanar Marc Comas, el director tècnic del Liceu, perquè ells l'usen, allà. Es diu calabó, és d'un bon gruix, però l'última capa és d'un contraxapat primet que pot anar renovant-se quan es fa malbé. Al sostre, com que n'havia caigut un tros i era perillós pel que fa als incendis, vam posar-hi un pladur antifoc amb un absorbent per sota, que funciona molt bé pel que fa a l'acústica.

Toni Casares us va donar referents d'altres sales de teatre que trobés interessants per algun motiu?

Ell parlava molt del Teatre Lliure de Gràcia i de la sala petita del Teatre Nacional de Catalunya. La referència local era aquesta. El que vam acceptar per a aquesta sala, a canvi de tenir llibertat per la resta de l'edifici, era el color fosc. Nosaltres volíem colors més clars, però Casares va decidir durant l'obra que era millor el color negre, com volien els tècnics. Ara bé, el color negre no et permet veure que es tracta d'una habitació petita.

A la nova Beckett hi ha un total de tres sales: la de baix, la del primer pis (on hi havia el teatre original de l'entitat Pau i Justícia), i una tercera sala que ocasionalment es fa servir per assajos o actuacions diferents. Cadascuna és diferent, i això sembla ric per a un establiment teatral. Alguna vegada s'ha definit el teatre a la italiana com un àmbit eminentment reservat a la mirada: la disposició localitzada i orientada d'un grapat d'ulls, en un lloc determinat d'un edifici. Seguint amb aquest símil, vosaltres proposeu un joc de mirades però a l'entrada, del teatre, al vestíbul, on tot sembla un joc d'encreuament de visions, de punts de vista...

Sí, hi ha aquest treball de tractar el lloc no com un gran vestíbul, sinó com un conjunt de petites situacions, on tothom pot trobar el seu lloc: hi ha la barra, el sofà, etc. Cadascú, depenent del seu caràcter o estat d'ànim, es pot situar a l'espai segons li convingui.

Les bigues del lluernari que es retalla al capdamunt d'aquest gran atri o vestíbul: són noves?

No, hem deixat la biga i hem deixat el revoltó. Allò és el terra de l'antiga casa del director, que estava situada a l'antiga terrassa. La seva coberta també estava feta d'unes petites encavallades de fusta que volíem reutilitzar, però al final no ho vam fer per un tema econòmic.

Hi va haver algunes coses de l'edifici reformat que no vaig entendre gaire, quan vaig visitar per primera vegada el teatre, un cop finalitzada l'obra. A l'entrada, a la paret del vestíbul, al forat al qual s'aboca el primer pis en una mena de balconada, hi poseu uns rosetons recuperats, que eren antigues sortides d'aire decorades al sostre de la sala gran del primer pis. Això és com confessar que s'han mogut coses...

Tampoc volíem amagar-ho, estem encantats amb el que hem fet. Una de les raons que els rosetons estiguin allà és que són tangents a la llum. La llum d'aquest lluernari baixa per la paret, així que aquesta és la millor manera que un rosetó sigui útil: crida l'atenció i et fa mirar cap amunt. Una de les coses que més ens importava del lluernari era que fos capaç de fer canviar el focus. Que no et quedessis només mirant cap a la sala...

Marc Aureli Santos

Arquitecte. Exresponsable de l'Oficina de Projectes de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB). Director d'Arquitectura Urbana i Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona.

Entrevista realitzada el 28 de juliol del 2016 al Poblenou (Barcelona).

Podries resumir els detalls i plantejaments del concurs per a la reforma de l'edifici de la cooperativa Pau i Justícia, per instal·lar-hi la nova seu de la Sala Beckett?

Hi havia un finançament de vuit milions per a un programa de 4500 metres quadrats, que era una superfície molt superior al que cabia a l'edifici. Eren dos milions provinents de l'Ajuntament de Barcelona, dos de la Generalitat de Catalunya, dos del Ministerio de Cultura i dos de finançament propi, de la sala. Amb la crisi van anar caient tots els milions: la Generalitat no va complir els seus compromisos, tampoc ho va fer el Ministerio de Cultura ni el finançament privat. Al final ens van quedar els dos milions de l'Ajuntament. Pel camí vam fer el concurs, amb els suposats vuit milions d'euros.

Què hi va aportar cada concursant amb cadascuna de les propostes?

S'havia d'intervenir en un patrimoni existent, no catalogat, i amb un programa que no hi cap, a l'edifici. Les cinc respostes són les cinc maneres d'intervenir en el patrimoni. La més radical va ser la de Carme Pinós, que considerava que l'edifici no valia res, que era difícilíssim d'adaptar i per tant ella faria un teatre com Déu mana, i amb les seves instal·lacions com Déu mana. Joan Forgas va fer una operació més prudent, sabia que la superfície no cabia en planta, però que sí que ho podia fer en volum. Així que va fer un forjat intermedi per aconseguir que hi cabés més o menys el programa funcional. Dos arquitectes joves, Miquel Mariné i Gonzalo Pardo, van projectar una cosa que no estava malament: van fer una edificació en altura per la part de darrere, per tal que hi cabés el programa funcional, i van conservar com estava la part de l'edifici que dona al carrer Pere IV. Jordi Badia, que era el més llest, era conscient que aquell edifici no es faria mai perquè no es disposaria dels diners suficients. Proposava gastar el mínim possible, arreglant i pintant el que hi havia, i prou. Flores i Prats van fer la proposta més complicada arquitectònicament, amb una mansarda per encabir tota la volumetria.

La veritat és que jo no hagués donat el premi al Ricardo i l'Eva perquè ho considerava un embolic complicadíssim, de diners i de patrimoni. Jo creia que la proposta més intel·ligent era la de Badia. Però vaig veure que Toni Casares volia que l'arquitecte que treballés amb ell sabés captar el fantasma que tenia l'edifici. En aquest sentit, els arquitectes més adients eren el Ricardo i l'Eva. I el pes de Toni Casares era molt important, en la votació.

Quin era el jurat del concurs?

El jurat érem nosaltres [ICUB], Toni Casares, Joan Domènech de la Generalitat, Joan Anton Barril, també de la Generalitat, i algun arquitecte de fora. Vam fer un concurs en dues fases. La primera era de presentació de currículum, i calia presentar un edifici, un projecte o una obra, equivalent a la del concurs. Així vam fer la primera tria dels cinc candidats, diferents entre sí, que sí que van rebre una petita remuneració.

I a partir d'aquell moment, com transcorren les diferents etapes, canvis i retallades del projecte?

El primer projecte que van fer preveia un pressupost d'onze milions d'euros que els hi vam fer rebaixar fins als vuit. Amb la crisi, tothom va desaparèixer. Després d'uns quants mesos, el regidor de Cultura va plantejar si podrien fer quelcom amb dos milions d'euros, per complir els mínims i obrir. Però el Ricardo i l'Eva no trobaven la manera d'encabir el projecte amb aquest pressupost. Aleshores va sortir la proposta del Consorci de Teatre, del que jo formava part com a representant de l'Ajuntament. És un consorci en què participa la Generalitat de Catalunya, a través de l'ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals), el Ministerio de Cultura a través de l'INAEM (l'Instituto de Artes Escénicas) i l'Ajuntament de Barcelona a través de l'ICUB. Cada any es reuneix i valora propostes de teatres privats, per millorar-los en temes de seguretat, tècnics i d'equipament, i fa subvencions percentuals. Van plantejar la possibilitat de crear una societat per presentar-nos, i així es van aconseguir 900.000 euros més. A l'intent següent es van aconseguir 200.000 euros més. Per tant, l'operació va costar uns tres milions i mig.

I quines parts es retallen d'aquell projecte original, amb la retallada pressupostària?

El concurs tenia un avantprojecte amb un pressupost de vuit milions. El primer projecte executiu que van fer era per onze milions: va "caure" una residència d'artistes al pis de dalt, una altra planta amb tota la infraestructura i el magatzem... Van anar eliminant capes. Per a la proposta de dos-tres milions, es va adaptar el que hi havia. El Ricardo i l'Eva són molt obsessius del tema arquitectònic i no van renunciar a coses bàsiques del seu projecte, com el vestíbul central. La distribució original de la cooperativa era molt simple: es tracta de dues naus amb una crugia intermèdia, i una nau posterior travessada, fruit d'una ampliació posterior. El Ricardo i l'Eva van mantenir això i van aprofitar molt tot allò que hi havia dintre de l'edifici, per donar-li personalitat i recol·locar-ho. Van inventariar-ho tot, ho van redibuixar i van redistribuir tots els objectes que ja existien. Una altra feina molt interessant que han fet és com fer arribar la llum al centre de l'edifici, amb aquells lluernaris, etcètera. I també el tema de conservar la pàtina del temps, i fer-la formar part de l'edifici.

Després es van posar a fer el projecte executiu. Els vaig ajudar a fer el plec de condicions per poder fer una concurrència pública d'ofertes, on es valora l'oferta econòmica, la reducció de termini i uns quants condicionants tècnics que tu poses. D'altra banda, Toni Casares va proposar de posar un project manager. Jo vaig proposar tres noms de persones que es poguessin entendre amb el Ricardo i l'Eva, que són una mica complicats. Finalment se'n va encarregar David Morros, que va fer una feina molt complicada, procurant que aquelles coses tan estranyes es fessin amb el temps i els diners previstos, i amb la baixa del 20% d'una de les empreses [l'oferta de l'empresa respecte al preu de l'obra, que normalment després reverteix en negociacions posteriors en les partides supletòries]. Va ser bastant dramàtic, tothom va patir molt: Toni Casares perquè no arribaven els diners, el Ricardo i l'Eva perquè no podien fer tot allò que volien, i David Morros perquè els havia d'anar frenant a tots, tot el dia. Al final va acabar bé i tots amics. Vam fer un dinar de final d'obra tots junts, amb David Morros (que era el dolent de la pel·lícula) i els arquitectes.

I com es va treballar en les etapes intermèdies, provisionals, per anar arreglant per etapes l'edifici?

[A l'edifici tal com va arribar a l'obra] La planta de dalt més o menys conservava la distribució de l'antiga cooperativa, amb el teatret, la sala del casino, la biblioteca. Però a sota s'havia transformat en una sauna gai, amb piscina i cabines. Quan vam entrar estava tot tancat, abandonat i fet una merda. Es va fer un aixecament de plànols, una instal·lació elèctrica provisional per poder prendre mides, un parell de neteges bastant bèsties, i algun petit apuntament. A partir d'aquí, va venir el tema de la Sala Beckett. Ells van fer una primera instal·lació provisional, amb algunes reformes, i per estalviar-se el lloguer de l'Obrador de Gràcia. A la part de dalt de l'edifici de la cooperativa, on originalment hi havia una escola, es van invertir uns 300.000 euros per arreglar la coberta, fer instal·lacions noves, arreglar sales i oficines i instal·lar les oficines i l'Obrador de la Beckett. Això va estar en funcionament un any i escaig. Després es va refer el projecte, amb una primera operació provisional, i la posterior del projecte de tres milions i mig.

La compra de l'edifici per part de l'Ajuntament està inclòs en el projecte municipal 22@?

Sí. El 22@ és un invent de l'època del Joan Clos, de quan era alcalde. Es va dir: el barri de Poblenou és bàsicament industrial, però la indústria marxa del centre perquè ja no li surt a compte estar a la ciutat. El Poblenou dins el pla de l'Ajuntament estava qualificat de 22, que vol dir zona industrial. I ells van voler convertir-lo en un barri de tecnologia, barrejat amb habitatge i equipaments, perquè fos un barri més viu. Per això es van inventar aquest qualificatiu de 22@, que volia dir: a la indústria se li pot incloure habitatge i equipaments. I van muntar una empresa, 22@, per ajudar a crear aquest barri. Es volia augmentar l'edificabilitat prevista i es va permetre construir 2,7 metres quadrats de sostre per metre quadrat de sol, en comptes de 2. Aquest increment havia de cedir-se a l'Ajuntament en concepte d'espai públic o equipaments. Paral·lelament es va fer tota una catalogació de fàbriques que es van anar cedint a l'Ajuntament com a equipament, després de negociar amb les propietàries: et deixo construir i tu em regales aquesta peça. Dins d'aquests equipaments hi havia la Cooperativa Pau i Justícia, que l'Ajuntament es va quedar a un preu bastant raonable. En aquell moment va aparèixer la necessitat de la Sala Beckett. Jordi Martí, aleshores regidor de Cultura, va proposar als de la Beckett de venir. Casares es va enamorar de l'edifici, tot i que estava fet una merda.

Quin càrrec tenies a l'ICUB? I de quina manera va entrar la Beckett a la xarxa de Fàbriques de creació?

Jo portava l'oficina de projectes, tot el paquet de Fàbriques de Creació. Quan va entrar Convergència a l'Ajuntament l'any 2011, o potser una mica abans, es va decidir que la Sala Beckett s'incorporava com una Fàbrica de Creació més. Cosa que també respon a la realitat, perquè fa la funció d'estimular la feina creativa de col·lectius i artistes. El que més ha interessat l'Ajuntament és tota la feina de formació, de dramaturgia, etcètera, més que els espectacles. El màxim expert de la Generalitat en temes de teatre, Joan Domènech, va explicar un dia en una comissió que la tasca de la Beckett era més important per al sistema

teatral català que la que du a terme l'Institut del Teatre. Per això se'ls ha ajudat tant. Hi ha col·lectiu que es queixen dels diners rebuts per la Beckett. I és veritat que són diners públics, però l'edifici és municipal i segueix sent-ho: hi ha una concessió de deu anys, renovables a deu més. Quan s'acabi, l'edifici renovat torna a ser municipal. A banda que interessava molt donar suport a la Beckett, si demà es volgués passar a un altre col·lectiu teatral, o es volgués convertir en una escola bressol (ara m'ho invento), l'operació arquitectònica ja estaria feta. No crec que hagi estat una inversió tan boja.

Has conegut diversos tipus d'equipaments culturals com a tècnic de l'ICUB. Les Fàbriques de Creació han estat l'últim tipus. En què consistia, bàsicament, aquest programa?

Jo vaig entrar a l'organisme l'any 2009, quan volien activar el projecte de fàbriques de creació del 2007. No sabien ben bé com fer-ho, perquè abans ho havien provat des de la línia d'Urbanisme de l'Ajuntament. El pressupost inicial per a les Fàbriques de Creació era de vint-i-tres milions, però amb la crisi tot això va anar-se'n en norris. Aleshores vam fer-ho amb els recursos que vam poder: la Fabra i Coats va reeixir amb dos plans Zapatero, el Graner de l'Illa Philips també. I Hangar va abordar-se amb una subvenció específica, com l'emprada per la Beckett. La Seca es va sufragar amb recursos propis de l'Ajuntament, a través de Foment de Ciutat Vella. Es treien diners de sota les pedres per tirar endavant aquestes fàbriques. I pel camí n'han caigut algunes: a l'Escocesa només es fan obres per resoldre patologies urgents, encara que crec que ara es vol reactivar la intervenció. Va caure també la Nau Ivanow, que es va comprar i ara es vol reactivar. O va caure també el Canòdrom, que havia de ser un centre d'art contemporani, però Convergència en va fer un viver d'empreses, ara anomenat Parc de Recerca creatiu, amb una filosofia molt del món convergent.

I quina era la idea i els objectius del programa general d'aquests equipaments?

L'Ajuntament es va reunir amb els col·lectius d'artistes per veure quin era el tipus d'equipament que cal ara, després de les biblioteques, els auditoris, els teatres... I calia un equipament per tal que els artistes joves amb dificultats per accedir a espais professionalitzats, especialment del circ, la dansa i el teatre, poguessin desenvolupar la seva feina. Un exemple és la Central del Circ, una nau enorme on companyies de circ joves lloguen l'espai amb tots els serveis, per fer un projecte o una peça concreta. Es faciliten els espais i els serveis a uns artistes, cobrant una quota molt petita, i després en venen altres. El model estava inspirat en altres centres culturals d'Europa de Lille, de Copenhaguen, de Frankfurt, d'Amsterdam, el Cockpit Arts de Londres, el Matadero de Madrid, la Gota de Leche a Logroño, etcètera. I va haver-hi una adaptació per al model barceloní. S'hi van posar condicionants: no havien de ser edificis d'obra nova, sinó rehabilitacions, havien d'estar repartits pels barris per descentralitzar els equipaments, havien de ser desenvolupats per arquitectes joves, i havien d'anar de la mà dels col·lectius d'artistes corresponents.

Suposo que el programa necessita rodatge, però jo he estat a la Fabra i Coats i no he vist gaire activitat.

És la més rara, però si vas a la Central del Circ o al Graner veuràs que estan més especialitzats, i que responen a la necessitat de gent que no té espai. La Fabra i Coats és més ambivalent, s'adreça a tota la resta de projectes que no tenen on anar. També és veritat que aquests centres funcionen molt més en horari de tardes que en horaris de matí, perquè el col·lectiu d'artistes és més noctàmbul. A L'Escocesa no hi ha ningú al matí, però a la tarda hi ha molta vida relacionada amb les arts aplicades. A l'Hangar no hi caben. La Fabra i Coats, en canvi, és més gran, més difícil d'obrir. I tot el que fan és més ambigu. A la Fabra i Coats es van plantejar tres tipus d'espais: zones de *coworking*, bucs per fer música aïllada i sales d'actes molt variables. A la planta baixa fan de tot: mercats, festes, concerts, teatre, etcètera. I també és veritat que la Fabra i Coats està a mig fer, ja que és un projecte que costava 16 milions d'euros a l'inici, i com que no hi havia diners va quedar suspesa durant un temps, fins que es van aprofitar aquests plans Zapatero per fer una primera part de l'edifici. Hi ha una part que està tancada voluntàriament, amb un pladur, perquè no està ni tan sols ignifugat. No arribaven els diners i es va tallar. També és veritat que el centre d'art contemporani que es van inventar els convergents no hi pinta gran cosa, perquè la gent es confon...

Sobre els projectes de reforma per a instal·lar les fàbriques de creació: com es tracta cada edifici, pel que fa al reciclatge patrimonial?

Pel que fa a conceptualització arquitectònica, els arquitectes tenien en compte el mateix. Per una banda estava l'economia, després s'havia de facilitar el funcionament i fer-lo molt clar (nuclis d'accés, etcètera). Finalment, s'havia de preveure la capacitat de transformar l'espai en una altra cosa, si allò no funcionava bé. I tots els arquitectes acostumaven a ser molt joves. En el cas de la Fabra i Coats, com havia de ser un equipament més transcendental, el concurs es va obrir a altres generacions. I van guanyar Ruisàncez i Bacardit, que eren els que millor s'adaptaven a aquesta filosofia. Potser al concurs hi va haver altres projectes potser més interessants formalment, però que tenien més dificultats per complir el programa funcional.

Barcelona ha aportat algunes tipologies d'equipaments, com els centres cívics del 80, el model de la biblioteca oberta, els vivers de creadors, les Fàbriques de Creació... Són tots ells equipaments que casen la cultura i l'arquitectura,

Hi ha dos mons, que estan clarament vinculats per una persona, que és la Marta Clari. Gerent de l'ICUB, i que va ser la gerent del Consorci de Biblioteques i va inventar el Pla de Biblioteques treballant amb la gent de la Diputació. Les biblioteques públiques sorgeixen d'aquí: en xarxa, gratuïtes, amb àrees i espais clars... El patró comú el munta ella. I com va tenir tant d'èxit, l'Ajuntament l'agafa per desenvolupar el projecte de les Fàbriques de Creació.

T'ho comentava per preguntar sobre el tema de Barcelona: creus que la ciutat ha sabut oferir un model propi d'equipaments culturals, segons les seves necessitats en cada etapa o context?

Per exemple, els centre cívics s'adapten molt bé a cada barri, i cadascun d'ells és un món, però tenen en comú la cultura, que és quelcom molt ambigu, però que millora la vida i s'adapta a les necessitats de la gent. Hi ha un patró i unes variants. Cada centre cívic no té res a veure amb els altres, però segueix el mateix patró: sala d'actes, una sala infantil, unes oficines, etcètera. El mateix passa amb les biblioteques, hi ha un mateix patró, amb coincidències i variacions en el contenidor, i especialitzacions i diferències en el contingut.

Marc Comas

Enginyer d'escenotècnia. Cap de l'Oficina Tècnica, Logística i de Transports del Gran Teatre del Liceu. Consultor en l'equip de Flores i Prats Arquitectes al concurs per a la nova Sala Beckett.

Entrevista realitzada el 29 de juliol del 2016 al jardí del Museu de les Drassanes (Barcelona).

Quina tasca desenvolupes al Gran Teatre del Liceu?

Sóc el cap de l'Oficina Tècnica, de Logística i Transports. Produïm els espectacles creatius per fer-los al Liceu i a altres teatres. Això implica adaptar els projectes creatius a altres espais.

A vosaltres us arriba una partitura tècnica per a cada espectacle...

Hi ha un projecte artístic, en el nostre espai, i nosaltres disposem del que s'anomena un *rider*, que detalla les característiques tècniques de l'espai, per fer espectacles. La gràcia és aprofitar al màxim cada espai perquè es pugui desenvolupar el projecte amb un mínim cost. Quan hi ha molts coproductors, això és més difícil, perquè cada teatre és molt diferent i has de produir coses molt autònomes i diferents entre elles.

I quines van ser les teves aportacions al projecte d'arquitectura de la nova Sala Beckett?

Abans de treballar al Liceu, jo havia estat executant projectes de teatre en una empresa d'equipaments tècnics. El projecte de la Beckett em feia il·lusió perquè significava tornar al teatre petit. El procés va tenir tres versions diferents. En l'àmbit escenotècnic, el primer projecte [no el del concurs, sinó la proposta següent] va ser molt interessant, perquè a la sala principal de la Beckett [Sala Beckett, "la de baix"] hi havia un sostre tècnic, una pinta amb unes trapes que s'obrien, que no hi és al projecte final. Era molt versàtil, i el fet que els focus estiguessin a prop de la pinta feia fàcil intercanviar-los sense haver de pujar i baixar motors... Era un espai molt potent, del qual jo estava molt content. Em va frustrar molt que no es pogués fer. I des del punt de vista de l'ortodòxia d'aquesta mena d'espai, estava molt bé, tot i que la gent de la Beckett estava acostumada a treballar amb un sostre molt baix. Jo sempre intentava guanyar alçada per temes d'il·luminació, així em semblava més convenient. Al final hem acabat en un espai més aviat xato que Toni Casares [director de la Sala Beckett] m'ha fet veure que també pot funcionar, tot i ser menys ortodox. Ara bé: des del punt de vista funcional, no disposar de pinta complica les coses perquè necessites trepitjar tota la sala per a muntar els llums i el so.

Per a cadascuna de les sales hi devia haver un sistema d'escenotècnicia diferent...

En el primer projecte, l'Obrador [Sala Obrador, "la de dalt"] era una sala polivalent amb galeries transitables amb focus, que penjàvem a les baranes de les galeries. No calia que la sala fos tan alta, així que li vam posar tres galeries al mig i una a l'extrem per il·luminar. Per temes acústics, l'Obrador tenia problemes perquè feia uns vuit metres d'altura. Al primer projecte de la sala Beckett, el sostre tècnic estava a cadascun dels carrers i tu podies aixecar les trapes, que estaven fetes d'alumini. Podies penjar el focus directament i no havies de trepitjar l'escenari per il·luminar. Alhora, també tenia les entrades del clima, un aspecte que també ha esdevingut problemàtic. Hi havia les diferents mides de les trapes, amb un *boló* que feia de frontissa, i es podien aixecar i treure. L'estructura anava amb una forma de L i podies anar aixecant

els mòduls mòbils com en el joc del “¿Quién es quién?” Pots fer tota una fila oberta per il·luminar, almenys en teoria, perquè en realitat s’ha de poder passar sense trepitjar-ho. El sistema de baranes es fixava a l’estructura, i era allà on fixaves el focus.

I com funcionava aquest sistema proposat, amb l’edifici i amb l’acústica de la sala?

L’havia dissenyat Manuel Arguijo [estructurista del projecte] i anava suspesa a l’estructura original. En un principi hi havia l’estructura del projecte de la reforma de l’edifici, i després es muntava la pinta. L’avantatge era que no necessitaves maquinària escènica, perquè no havies d’elevant res, almenys pel que fa a la il·luminació. I pots posar el que sigui, també motors, si calen. És com un trànex però desmuntable. Tot i això, un dels problemes del trànex és l’acústica, perquè està obert i no projecta res. L’Higini Arau [consultor enginyer acústic del projecte] no volia un trànex, ell volia una pinta que cobrés i fos sostre. Un dia vam arribar a un acord sobre quina proporció de buits i plens havia de tenir perquè la projecció del so fos correcta, de manera que aquesta solució era millor que el trànex, que acostuma a distorsionar l’ona. En el cas del trànex, sovint no acabes de treure les graelles, perquè pesen molt, però aquest sistema [de la proposta] era d’alumini. L’estructura portant era d’acer, però les graelles eren d’alumini pintat de negre. La gràcia de tenir un sostre escènic com aquest és que pots enfocar directament. En una sala polivalent que no tingui pinta, és necessària una persona per enfocar i s’ha d’interrompre el que s’està fent. Des del punt de vista de la gestió de l’espai, és millor una altra opció.

Quines altres diferències principals hi ha entre el primer projecte d’escenotècnia i el finalment realitzat? Quines conseqüències té, el sistema escollit, sobre les sales del teatre?

La Sala Beckett té una filosofia poc ortodoxa com a espai. El que tenen ara és molt millor que el que tenien abans. Estan molt acostumats a conviure amb aquestes incomoditats d’espai, i no tenen unes exigències d’assajar amb poc temps. Un sistema com aquell [el proposat, de què es parla abans] en un espai com aquest ens hauria permès optimitzar el temps. I el temps, en un escenari teatral, és or: per això s’inverteixen molts diners a fer espais tècnicament ben resolts, perquè l’espai escènic pugui canviar de configuració el més ràpid possible. També hi havia [a la proposta anterior] un elevador i un magatzem molt interessant, que són coses que té el Teatre Lliure de Gràcia. Hi havia un elevador que permetia passar els materials de dalt a baix [del magatzem soterrani projectat a la sala teatral de baix, Sala Beckett]. Al Lliure, la plataforma elevadora apareix a l’escenari, un aspecte que és incòmode però que alhora et dona una possibilitat escènica interessant. Jo vaig preferir no fer-ho així. També teníem la discussió que no tenia sentit que l’escenari quedés confinat en un costat, si la sala havia de ser polivalent. Però hi ha una sèrie de variables de l’edifici original, com les mitgeres i el carrer, que et defineixen més una configuració que una altra.

I pel que fa al lloc del públic, els seients i les grades?

També vam fer un sistema de grades semblant al que usa el Lliure de Gràcia. Era modular i molt lligat a l'elevador. Sense l'elevador, el sistema no funcionava. Ara el que hem fet és muntar unes tarimes amb cadires, que també era una opció. Van marcar molt com ho volien, perquè la Beckett no volia seients estàndard. Les grades es fan amb tarimes i potes i es posen les cadires al damunt. No tenim un sistema de grades retràctils, perquè per això hauria fet falta un altre tipus de terra. Has de fer un terra com d'un teatre d'òpera [molt resistent, per suportar escenaris i canvis]. I jo he volgut fer un terra que no és de dansa, però tampoc de teatre operístic, perquè aquí les escenografies acostumen a ser petites. També calia que no transmetessin, acústicament... l'escenari de la sala de baix i el de la sala de dalt queden una mica encavalcats, i també el bar i la sala d'assaig de dalt.

Pel que fa als materials, quins s'han fet servir per revestir i aïllar les sales?

Els terres tècnics estan sobre uns coixins esmorteïdors. En tractar-se d'un espai amb diverses sales en diverses plantes, era necessari esmorteir el soroll. Aquests coixins de goma, a sobre dels quals hi havia un rastrell, eren la solució. Això resolva el tema acústic i permetia que l'actor se sentís còmode en un terra més tou. De fet són quatre coixins junts: n'hi ha quatre cada 40 centímetres, sobre un terra, perquè s'hi pogués clavar. El més ortodox és posar un terra de pi d'Oregon encadellat, que és molt típic, però el tauler m'agrada més perquè fa menys soroll i no es toca amb els taulers de la capa de sota... A més, el pots substituir per un altre quan es fa malbé. És com un terra amb una última capa com si fos d'un sol ús, però que, combinat, és molt resistent. I és el que s'ha emprat a la Sala Beckett d'ara, a l'Obrador, i a la sala d'assaig.

I tota la part dels sostres de les sales teatrals ha canviat?

Vam partir del projecte anterior, però la diferència final està en les instal·lacions d'il·luminació i so. Tot el que comentava abans no s'ha fet. De la pintura en avall és el mateix, però reduint equipaments: les instal·lacions escèniques es van reduir molt. Finalment es va disposar una biga i es van fer uns pòrtics per suportar totes les càrregues. Però això era complicat des del punt de vista escenotècnic. Les bigues que es disposaven pel suport de les càrregues procedents del pis superior creaven uns carrers entre pòrtics, però l'altura de la biga feia baixar molt la cota. També ens va passar que, amb la protecció d'incendis, es van tapar unes bigues que nosaltres volíem fer servir de pintura, i es va haver de muntar una estructura nova per sostenir els equips escènics. Ara s'estan muntant deu barres motoritzades, en forma de graella, per poder baixar-les, penjar focus i pujar-les. Per dirigir els focus de la sala, el tècnic ha de pujar a l'estructura, i normalment això es fa amb una bastida amb rodes. Aquest tipus de sala funciona així, no hi ha passarel·les als laterals. Una alta cosa que ha dificultat les possibilitats de la sala són els equips d'aire condicionat, perquè s'han menjat els espais entre pòrtics, que eren necessaris per il·luminar.

I com va ser el treball en equip? Com interactuaven els tècnics, els responsables de la Beckett, els arquitectes?...

Ha sigut un projecte difícil, en el que hi havia molta gent amb interessos i criteris diferents. Però era bastant evident que Flores i Prats guanyarien el concurs perquè van oferir el que es demanava. Els altres projectes que s'havien presentat al concurs no responien la pregunta de la Beckett: escoltar el barri, recuperar l'edifici, etcètera. Però Flores i Prats van escoltar i copsar, van proposar el projecte que la gent de la sala volia, i el resultat final encara respon encara més a les expectatives d'aquests últims.

Creus que la nova Beckett té una familiaritat amb els espais de la Beckett original?

Sí, els arquitectes, el Ricardo i l'Eva, ho han fet molt bé. El món empresarial tracta d'escoltar el client, que és qui t'ha contractat. Les reunions eren dures, però al final hi havia un fil comú. Si no hi hagués existit aquest fil, hauria estat encara més complicat. El Ricardo i l'Eva li donen un valor molt alt a l'arquitectura existent, i Toni Casares també. Això costa trobar-ho, en els temps que corren. Ells parlen dels fantasmes de l'espai: volen canviar el lloc però que els fantasmes continuïn allà. Li donen una segona oportunitat a quelcom que té una història, i alhora fan que la història continuï. Això està molt bé i la gent de la Beckett també ho volia. Els meus plantejaments eren més innovadors, des del punt de vista tècnic, i Toni Casares tampoc volia anar amb una sabata i una espadenya, tal com succeïa a la sala de Gràcia... A ell li agraden els espais baixos, perquè recullen més l'espectador, i en aquest sentit està bé. Des del punt de vista ortodox, hagués anat bé que hagués estat una mica més alt...

Tu deus conèixer altres teatres de Barcelona. Creus que sol haver-hi una coherència entre la sala i la resta de l'edifici, o els dos àmbits s'entenen com mons a part? El teatre a la italiana tradicional planteja tota una jerarquia, i a la vegada una coherència d'estils, una continuïtat dels espais. Com és això, a la nova Beckett?

Potser sí que es produeix una mica de descontextualització però, de fet, aquest espai no hi era: és un espai nou, tècnicament molt complex, construït en un espai preexistent. En canvi, a l'Obrador es conserva molt el que hi havia, i desprèn molta coherència. També hi ha unes exigències, per exemple en la política de risc d'incendis, que desdibuixen una mica l'original i dificulten la seva preservació. Tot i això, sí que veig molta coherència entre l'Obrador, la sala d'assaig i la resta de l'edifici. Potser a la Sala Beckett [sala teatral de baix] això no es produeix tant. Potser no és un espai tècnicament fantàstic, perquè és un espai baix, amb grans encavallades, és una sala negra, en un espai condicionat per l'edifici. És un espai nou i, per tant, és diferent de la resta. També hauria quedat molt malament que haguessin fet floritures a l'espai perquè semblés antic. No hauria estat l'estil del Ricardo i l'Eva: no hi ha res d'imitació d'una cosa antiga, i en aquest sentit sí que és molt coherent.

Vau tenir algun altre referent, a banda del Teatre Lliure?

A mi m'agrada molt la sala petita del Teatre Nacional [TNC], però és molt més gran que aquesta. Té un sostre similar al que havia dibuixat jo al primer projecte. També m'agrada que a les galeries hi puguem posar espectadors, però això a la Beckett es va eliminar. Que la zona de dalt fos de pública concurrència complicava molt les coses.

Quines virtuts podrien tenir, les proporcions de la nova Beckett?

Que el públic està més recollit. També hi ha beneficis des del punt de vista acústic. Les proporcions que van bé per il·luminació, no van tant bé per al tema acústic. No tenir pinta no és un avantatge tècnic, però amb poca cosa es pot oferir molt, pels espectacles que ofereix la Beckett. Les graelles motoritzades faciliten molt la feina a l'hora d'il·luminar.

I una pregunta més en detall: quines són les mides de la Sala Beckett?

Vint metres de llargada, catorze d'ample. D'alçada fa cinc metres fins a les encavallades, i de les encavallades a dalt hi ha un metre més.

Cadascuna de les tres sales té unes proporcions molt diferents. Per tant, el tipus de teatre que s'hi pot fer és teòricament molt diferent, també.

Depèn de l'obra. Jo estic molt acostumat a l'òpera. Condicionar molt l'espectacle a l'espai és una cosa que cal evitar, encara que costi més diners fer-lo polivalent. No penso que les sales condicionin tant les obres. Però això t'ho diria millor el Casares. A la Beckett no hi ha una presència arquitectònica potent, que condicioni les obres. A l'Obrador potser sí, que l'espai condiciona una mica més.

I què creus que diferencia la Sala Beckett dels altres teatres de Barcelona?

Que suposa entrar en una manera de pensar i de fer teatral. L'edifici té un discurs en si mateix molt d'acord amb la Beckett, i el públic que anirà allà ho tindrà molt clar. Això només ho pot fer un teatre que fa molts anys que està en la mateixa línia. I el relat de l'edifici està molt treballat i ho continua. Hi ha altres teatres que tontegen més, pel que fa al discurs, o que són neutres i el discurs és únicament l'artístic. Al Teatre Nacional de Catalunya, amb tots els respectes del món, és difícil d'articular un discurs: un edifici tan mastodòntic parla per si mateix de moltes coses que no tenen a veure amb el que passa a l'interior. A parer meu, aquest és un error colossal. El Lliure de Gràcia també té un discurs ben definit, ben estructurat amb el que ha estat el Lliure, amb la reforma... I el Lluís Pasqual [un dels fundadors, i exdirector del Teatre Lliure] és un tio amb un discurs molt potent. Això concorda amb l'espai. El Lliure de Montjuïc és un monstre tècnicament brutal, que penso que no s'hauria hagut de construir, està fora de mida. Està molt ben fet, la tecnologia que té és brutal, i l'espai està bé i no es posa en contra de cap discurs. Tot i que suposava una

bretxa discursiva en la trajectòria que havia mantingut el Lliure, amb el pas dels anys i els diferents espectacles i directors, tot s'ha anat integrant. La recuperació del Liceu, per altra banda, es va fer molt bé. Amb tots els inconvenients visuals i tècnics, una òpera llueix allà molt més que en altres llocs tècnicament millors. No sé si són els daurats, les proporcions... No hi va haver un canvi de discurs: es va fer una inversió molt gran, però es va pagar el que valia. El cost, amb les possibilitats que té, està molt equilibrat. No hi va haver cap exageració, tot el que es va fer era imprescindible. En canvi, molt del que es va fer al TNC no cal, per fer teatre bo, i obeeix més a un teatre de musicals. A una sala teatral, la veu és important. I la veu actoral no dóna per a un espai tan gran, hi ha una limitació física. En un teatre enorme cal amplificar la veu, i els actors queden petits i desproporcionats. És massa gran, quan el teatre és un fenomen de proximitat.

“Més enllà de les pedres”.

L'enderroc de l'Artesà del Prat de Llobregat

Membres de la plataforma Aturem l'Enderroc, Salvem L'Artesà

Joan Montblanc (historiador especialista en El Prat i el Baix Llobregat), Andreu Parera (Treballador social i Tècnic de la Direcció de Participació de l'Ajuntament de Barcelona), Imma Pérez (professora i treballadora de l'Ajuntament del Prat), Marta Morató (arquitecta al Departament d'urbanisme de l'Ajuntament del Prat), Lluís Domènech i Pere Ezcurra (veí del Prat).

Entrevista realitzada el dia 11 d'octubre del 2016 al jardí de L'Artesà del Prat de Llobregat.

Ens podeu explicar els darrers capítols fins que s'arriba a la situació de risc, de tancament i desaparició del teatre de L'Artesà?

Joan Montblanc: El teatre del Centre Artesà entra en crisi, com molts altres, entre els anys setanta i principis dels vuitanta. Canvien els hàbits de consum dels veïns: ja no es queden tant al poble, se'n van fora amb els cotxes, i el cinema o el teatre ja no donen beneficis. La gestió la fa una junta de propietaris, que és la que va promoure la constitució i construcció de L'Artesà l'any 1919. Tenien les propietats de les llotges, després hi havia la part del galliner... Era un teatre bastant classista. Durant uns anys, L'Artesà va representar la burgesia local. Tu miraves com estava distribuïda la gent i podies dibuixar una jerarquia molt clara del poble. El 1936 tot es col·lectivitza i el 1939 torna a ser dels propietaris. Però van passant els anys, els estatuts no es renoven, els propietaris van tenint descendents i els títols es van repartint. Quan arriba la democràcia, arriba tota la crisi sistèmica del teatre, perquè no hi ha un circuit rendible i perquè els cinemes, que és el que els havia donat una mica de vida als teatres, van desapareixent amb la televisió... Als anys setanta, comença una disputa interna per veure què es fa amb el teatre de L'Artesà. Estem parlant de setanta o vuitanta famílies que no es posaven d'acord entre elles. A més, el model està absolutament antiquat pel que fa als estatuts, etcètera. Es plantegen tres solucions: uns volien fer que el teatre continués gestionat per la junta, uns altres volien vendre o enderrocar l'espai, i els altres volien que l'Ajuntament entrés i hi fes reformes. I l'Ajuntament, que ha estat durant trenta-cinc anys en mans dels mateixos, deia que no invertiria mentre la propietat fos privada. Després s'arriba a uns pactes, com es va explicar a un article de la revista *La Riuada* [“*Què passa amb L'Artesà?*”, número 9, any 3, 2012, pp. 1-3] de lloguer del bar, etcètera. Després es lloga el teatre i no s'hi fan les reformes que s'hi haurien de fer. L'any 1988, el teatre es tanca perquè està en un estat lamentable. Es fa una actuació durant les festes majors, i del pis de dalt comencen a caure rebles. Són pocs despreniments, però l'Ajuntament tanca la sala per seguretat. No fan reformes ni els propietaris ni l'Ajuntament, que s'havia compromès a fer-ne algunes. Paral·lelament a tot això, l'any 1982 apareix l'editorial de la revista *Delta* “*Salvem L'Artesà*”, que és el crit de protesta.

Aquest article l'escriu l'arquitecte Felip Neri Gordi?

J. M.: Sí, després ha estat al jurat del concurs del nou Artesà. Ell és el cap de patrimoni de l'associació Amics d'El Prat.

I quina és la proposta general de la vostra plataforma?

Andreu Parera: És important mostrar que hi ha diferents maneres d'enfocar un tema com aquest, dir que un teatre és històric, que és emblemàtic, que és patrimoni... No solament hi ha l'opció de “ho tiro a terra i ho faig nou de trinca”, com a Esparreguera. No tenim per què compartir aquest model que no respecta el patrimoni, que no respecta els plans d'usos, ni el tipus de gestió de l'espai...

J. M.: Perquè aquí les coses s'han fet fatal des del principi.

Crec que des de l'Ajuntament es dóna per fet que aquest teatre és l'únic equipament teatral a disposició dels ciutadans. Però en realitat hi ha el Modern, altres espais escènics com el de la Torre Muntadas... i la realitat és que la gent del Prat pot agafar el cotxe i plantar-se a les sales dels pobles veïns, o als teatres del Paral·lel de Barcelona en vint minuts. Per aquest motiu, trobo que a L'Artesà es podria fer alguna cosa diferent, i no un teatre convencional...

A. P.: Això significa considerar El Prat dins d'una lògica metropolitana, que va més enllà de Barcelona, de Badalona... L'aeroport no és només del Prat, és de tota l'àrea metropolitana que en fa ús. Certament, els equipaments ja no són del lloc on estan ubicats, sinó que això depèn dels usos que generen. Amb l'entrada del metro al Prat les lògiques de les proximitats canvien.

Sembla que s'està mirant a Barcelona de fer una àrea metropolitana real. Jo amb l'Observatori d'Espais Escènics he visitat molts ateneus i també teatres nous de trinca, i m'he trobat que hi ha pobles que han fet teatres nous, que estan molt infrautilitzats. Són equipaments que estan tancats, i obren cada quinze dies, com per exemple el teatre Núria Espert de Sant Andreu de la Barca. Al poble tenien un teatre històric, molt maco, del segle XIX, i n'han construït un de nou a cinc minuts de distància a peu. Mantenen el vell sense arreglar-lo, amb la qual cosa al vell no es poden fer gaire coses, perquè acústicament és deficient. I construeixen el nou, molt vistós, però hi programen poques obres perquè els veïns van a veure teatre al TNC. Tenen dues sales en una competència absurda, i a més no han generat res realment necessari, ni artísticament nou i propi.

J. M.: Aquí es barreja un problema polític. Culturalment et venen el relat que un teatre nou suposarà un esclat de les arts escèniques al Prat. I trenquen la possibilitat de funcionar com a sala polivalent amb un projecte arquitectònic de grades fixes, etcètera. Es podran fer concerts i tal, però l'ús està molt predeterminat. Aquí hem viscut moltes situacions. Entre l'any 1982 i el 1988, en què es tanca L'Artesà, venen grups teatrals, entre ells la Núria Espert i Dagoll Dagom que fan aquí els seus assajos, surten moltes entrevistes on els actors diuen que aquest és un teatre que val la pena... És una primera fase de lluita per L'Artesà. A partir del 1988, entrem en una fase on ens preguntem qui n'és el propietari. Els propietaris es posen d'acord i fan un pacte per vendre el teatre a l'Ajuntament, que el compra finalment l'any 2003. I des d'aleshores, la cosa queda aturada. Les prioritats pressupostàries sempre eren unes altres. I no s'han fet les inversions necessàries perquè el teatre no es degradí. Quan hi entrem, ens trobem amb forats al sostre. Potser soc malpensat, però penso que volien que el teatre s'esfondrés de veritat.

A. P.: Jo afegiria una altra cosa. Quan es clausura el teatre l'any 1988, els propietaris el lloguen a l'Ajuntament perquè aquest el rehabiliti i en pugui gaudir tota la ciutadania. Durant quinze anys, l'Ajuntament no fa res, sinó que el manté tancat i ignora el seu compromís previ de fer reformes. Quan passa a ser propietari tampoc fa res, sinó que permet que l'estructura es vagi malmetent. Deu anys després, el 2013, demana un informe perquè li diguin si l'edifici està en estat de ruïna o no. Suposem que aquest informe està destinat a ser l'excusa perfecta per enderrocar i construir el que es volia fer des d'un principi: un súper-teatre nou.

J. M.: L'any 2000 fan un informe previ, per posar-lo dins del catàleg del patrimoni, i estableixen els nivells de protecció. Defineixen que això té poc valor arquitectònic i que no s'ha de protegir gaire.

És un informe que va acompanyat d'una proposta de projecte.

J. M.: Sí. Aquest informe no l'hem pogut veure mai.

Jo el tinc, aquest informe, me'l va fer arribar l'associació Amics d'El Prat.

J. M.: Ah, mira. De moment s'ha arribat a una entesa cordial amb aquesta associació per anar cap a un objectiu comú. El cas és que l'única protecció que estableixen per al teatre és la porta. Tota la resta es considera substituïble. I a partir d'aquí, depenent de la voluntat que tinguin de protegir o no, ja ho establiran. El nivell de protecció és tan bàsic que permet que es pugui enderrocar quasi tot. Aquest informe el fan uns estructuristes del despatx del Manuel Arguijo.

A. P.: El document queda amagat en un despatx. Un company nostre el demana i l'Ajuntament respon: "No, aquest informe no te'l podem ensenyar, perquè la fase ja està superada". Als mitjans de comunicació oficials comencen a llançar el missatge que l'edifici no és rehabilitable, que s'ha d'enderrocar i que això és l'oportunitat per fer un teatre nou. Construeixen el relat basant-se en aquest informe que, segons ells, diu que l'edifici no és rehabilitable.

J. M.: L'octubre del 2015 es presenten cinc propostes arquitectòniques, i ells oficialment responen: "Diversos informes diuen que no és rehabilitable". Aquí és quan el company fa una instància demanant els informes. Després de vint-i-cinc dies, ens el passen i veiem que l'informe no diu el que estaven dient ells. L'informe contenia fins i tot un pressupost de rehabilitació estructural.

Aquest informe afirma que la rehabilitació és complicada.

A. P.: Sí, però no diu que és impossible. I ells utilitzen aquest informe per seleccionar cinc despatxos d'arquitectura perquè presentin projectes sota dues premisses: que l'edifici és totalment prescindible, excepte la porta, i que volen 650 localitats allà dins. Si tu forces que vols 650 localitats, no dones l'oportunitat que algú es pregunti "què podríem fer-ne amb aquest edifici?". L'estàs condemnant a mort.

Des de l'Ajuntament, a més, orienten la solució arquitectònica a adoptar al concurs, ja que ensenyen models a seguir o a tenir en compte pels despatxos d'arquitectura que hi participen...

A. P.: Sí, el teatre d'Esparreguera i el Kursaal de Manresa.

J. M.: Visiten el Teatre de Salt, el Kursaal de Manresa i l'Àtrium de Viladecans.

D'entre els arquitectes guanyadors del concurs de L'Artesà, que s'agrupen en una Unió Temporal d'Empreses, un d'ells és l'autor del Teatre de Salt (Manel Bosch) i l'altre és el del Kursaal de

Manresa (Joan Forgas). Però a més, em sembla que el Forgas és ‘arquitecte que havia fet l’ampliació de l’Ajuntament del Prat.

J. M.: Sí. A més, l’arquitecte de l’Ajuntament i ara director d’Urbanisme, Fernando Domínguez, treballava amb ells. El tema és que reben quaranta-cinc propostes, i el plec de condicions diu que l’edifici no és rehabilitable. L’equip de govern decideix les cinc propostes que passen a la fase següent del concurs. L’equip de govern forma un jurat que decidirà entre aquestes cinc propostes. Entre els setze membres que l’integren, deu són de l’Ajuntament. Tres són del món arquitectònic: el director de l’Àtrium, un membre del Col·legi d’Arquitectes i el Felip Neri. Al Neri l’agafen com a arquitecte, i com a peça utilitzable per a desmuntar algunes coses.

Imma Pérez: Als membres de jurat els paguen nou-cents euros per tres sessions.

J. M.: Al jurat també hi havia tres representants de l’àmbit teatral: el director del Teatre Kaddish i dues persones més. Quan les coses es posen en marxa, anem endevinant tota la conxorxa. Ens arriba que els cinc projectes volen enderrocar l’edifici. Un grup de gent anem a parlar amb les associacions de veïns del Prat, per si podíem utilitzar el lema Salvem L’Artesà, i continuem amb la flama i organitzem una assemblea. La primera reunió és amb Amics d’El Prat, precisament, amb el Felip Neri, que ens explica aquestes propostes i ens diu que són molt maques. I això ha suposat un sisme dins de l’associació d’Amics d’El Prat. Gerard Valverde, membre i després president d’Amics d’El Prat, i altres no hi estaven d’acord, però no es van pronunciar públicament fins molts mesos després. I això també afecta el fet que no anem tots a una a l’assemblea. L’Ajuntament ha jugat molt bé les seves cartes.

A. P.: Jo crec que hi ha una política clientelar de l’Ajuntament. Als Amics d’El Prat els agafen en un moment en què perden el lloguer del local i necessiten una subvenció per tenir un local com ells voldrien, i pagat per l’Ajuntament. Jo crec que és un dilema d’associació: mossego la mà que em dona el menjar, o intento mirar cap a una altra banda? I han jugat a la puta i la Ramoneta.

Lluís Domènech: El que està clar és que l’Ajuntament ha exhibit públicament el seu suport. S’apunten un tanto amb el suport de l’associació que vetlla pel patrimoni de la localitat.

I s’explica el triomf de la proposta guanyadora afirmant que conserva el patrimoni.

L. D.: Sí. A més, entremig s’ha publicat un llibre que és un recull de la història de L’Artesà, escrit per Josep Ferret, i la presentació del volum va ser apoteòsica. Hi era l’alcalde, el regidor i Felip Neri. Neri, que feia el pròleg, es cobreix de glòria defensant el nou projecte de manera pública.

J. M.: Quan es fa públic el tema de l’informe d’estructures, ens el mirem i veiem que s’estava fent una proposta de rehabilitació. Això es fa públic en un article que publiquem el mateix dia que Felip Neri està fent una xerrada als socis d’Amics d’El Prat, explicant-los com són de guapos els cinc projectes. Això

generarà molta polèmica, l'associació quedarà en evidència perquè té un membre al jurat. L'Ajuntament ha jugat molt bé les seves cartes. També es van ficar a la butxaca el teatre més important del Prat, el Teatre Kaddish. Posteriorment vam parlar, tant amb els del teatre com amb l'associació, i les coses han canviat. Però al principi estaven calladets i acceptaven les coses. Xoca molt que una entitat que sempre havia defensat el patrimoni defensés l'enderrocament.

I. P.: Però, de fet, és el mateix que van fer amb l'assumpte del desviament del riu... [L'Ajuntament primer s'hi oposava, després es va avenir a acceptar el Pla Delta].

J. M.: Això els agafa en un moment en què no saben què fer. I veiem que fan tàctiques dilatòries: "Això ja està fet, ara ja no es podrà canviar res, des del jurat intentarem salvar les coses...". Ells potser pensaven que no anàvem a tirar endavant, però amb el temps va quedant en evidència el silenci d'algunes entitats. El fet que Amics d'El Prat publicàs el vostre informe [*Sobre L'Artesà d'El Prat de Llobregat. El concurs d'arquitectura i la possibilitat del seu enderroc. Algunes consideracions per part de l'Observatori d'Espais Escènics. Informe d'Antoni Ramon Graells i Ivan Alcázar Serrat. Febrer del 2017*] set mesos després d'haver-se elaborat i lliurat diu molt. Quan estàvem començant una campanya, ells ens van explicar que estaven dividits. Hi ha una part que sí que ens donava suport i una altra que no.

A. P.: El suport ha estat a títol individual, però ens hauria agradat un suport com a associació. Ens hauríem ajuntat i hauríem tingut més poder. Però l'Ajuntament va moure's primer i es va assegurar la carta d'Amics d'El Prat, perquè els tenien collats econòmicament amb les subvencions. Crec que l'associació ha optat per l'opció que qui vulgui, a títol individual, vagi a les assemblees d'Aturem l'enderroc-Salvem L'Artesà, sense que puguem usar el seu logo.

Sembla que havíeu posat en un compromís a l'associació, però que a molts membres d'Amics d'El Prat no els agradava tal com s'estava fent el projecte, i sentimentalment estaven de part vostra.

A. P.: Quan hem parlat amb els d'Amics d'El Prat ens han dit: "Nosaltres tenim dues opcions, o sortir a protestar des de fora com vosaltres, o quedar-nos a dins. I nosaltres preferim quedar-nos dins per veure com podem influir, des de dins, i si veiem que no podem influir en res, doncs acabarem al vostre costat". Sembla que tots volem el mateix, però ells utilitzen una estratègia i nosaltres una altra.

J. M.: A ells no els agrada com es farà el projecte. El que passa és que cadascú va per la seva banda. I hi ha informacions que no arriben, estratègies que no es comparteixen, hi ha entitats que no donen el suport explícit que haurien de donar... Nosaltres hem de continuar això, però creiem que la gent s'ha de ficar al cap que l'Ajuntament tira endavant encara que siguem milers, i ens hem d'organitzar d'alguna manera, per aturar-ho. I això suposa tàctiques de desobediència, de resistència pacífica. Per fer això necessites un coixí de veïns, no solament els quatre de sempre. Jo crec que l'objectiu és conscienciar la gent, perquè arribarà un moment en què ens haurem de plantar. El problema de tot això és la interlocució. Tota la declaració que

nosaltres fem, la fem sense que hi hagi cap rèplica, i viceversa. Quan hem hagut de desmentir alguna cosa ha sigut perquè ells han dit alguna cosa per un diari, i nosaltres hem fet un comunicat. En cap moment hem pogut seure cara a cara. Ara llançaran un vídeo en tres dimensions on expliquen com de maco serà L'Artesà. Ells tenen tots els mitjans i nosaltres no els tenim.

A. P.: No sé si has vist el panell que hi ha aquí, que els hi deu haver costat una *pasta*, amb la imatge de com quedarà de maco el suposat teatre. I al *hall* del bar han muntat un altre panell amb una televisió que va llançant imatges històriques combinades amb les del nou edifici. Palesen la presència històrica de l'edifici, però se'l carreguen. Juguen amb les imatges, tergiversen...

I. P.: Pel que fa a visites amb polítics, el primer va ser l'alcalde. I ens va dir que ell no ha de fer un procés participatiu, perquè ha guanyat les eleccions i té la confiança de la gent.

A. P.: Es tracta de democràcia representativa *versus* democràcia directa. A ell el voten cada quatre anys, i si no hi estàs d'acord, doncs munta un partit, presenta't a les eleccions i guanya-les. Com que ha guanyat les eleccions, està legitimat a fer el que li surti dels nassos. Si ell fos algú del PP, hauríem d'acceptar que és coherent amb el seu programa, però estem parlant d'algú d'Iniciativa per Catalunya, que al seu programa electoral parla de la democràcia directa.

I. P.: A més, cal afegir que els seus col·legues a Barcelona estan fent una altra cosa...

L. D.: Només has de veure el Programa d'Actuació Municipal (PAM). Aquí al Prat em sembla que es van acceptar un 8% de les propostes, mentre que a Barcelona em sembla que eren un vuitanta i escaig per cent. Ells tenen un model de ciutat molt clar i no discuteixen: tenen la raó i prou.

J. M.: I el tema de la propaganda... al panell que hi ha aquí fora [als jardins L'Artesà] es veu la rehabilitació que ells van fer del bar. En cap moment ensenyen la part de dins, que és la que tiraran.

I com es va posicionar el Teatre Kaddish?

J. M.: Amb Kaddish vam anar-hi a parlar, vam trobar-nos amb la junta directiva. Sembla que passava el mateix dins de la seva junta, formada per quinze persones: hi havia molta gent que estava d'acord amb el projecte que es preveia, hi havia molta gent a qui li era igual, i hi havia gent que estava en contra. Josep Costa, el director i una figura determinant a l'entitat, estava dins del jurat. I a la junta de la companyia teatral hi és el germà de la regidora d'Urbanisme, i l'arquitecte Fernando Domínguez. En la reunió que vam mantenir hi havia gent que ens deia *por lo bajini* que teníem raó, però que com a entitat no es podien posicionar. El seu futur depèn de la gestió d'aquest espai. És la tàctica clientelar de l'Ajuntament. I una altra associació que ha callat i després ha col·laborat ha estat l'Associació de Veïns. La junta ha obrat de manera bastant estranya, però després ens ha donat tot el suport i ens ha ajudat a fer assemblees. Tot i això, com ha passat amb els Amics d'El Prat, no s'han posicionar com a associació.

A. P.: A la gent del Kaddish se li insinua que gestionarà l'equipament. Si tu et poses en contra de l'Ajuntament, i l'Ajuntament té els diners i té la maquinària comunicativa...

I. P.: Hi ha molta gent que s'està fregant les mans amb això. Gent que té una academieta de teatre i que està a l'espera.

A. P.: Per a alguns, l'edifici és una oportunitat de negoci que no poden posar en risc amb una enemistat amb l'Ajuntament. Entremig hi ha molts personatges del Teatre Kaddish.

J. M.: Però l'important és que el Teatre Kaddish va treure un comunicat on no es posicionava, que ja és molt. Van dir que no volien entrar en el debat de si s'havia de mantenir o no L'Artesà, que volien que les arts escèniques al Prat es fomentessin, etcètera. Això també els pot suposar un toc d'atenció, perquè passen d'una adhesió entusiasta a un comunicat on no diuen si estan a favor o en contra. L'Ajuntament havia jugat molt bé amb les associacions i el teatre, i nosaltres vam entrar per rebentar una mica aquestes jugades.

L. D.: De fet, la regidora Alba Bou respon les acusacions de no haver escoltat la gent dient que s'han reunit amb el Kaddish, els Amics... Fan servir el vistiplau d'aquestes associacions per legitimar el projecte.

J. M.: Han fet veure que ha estat un procés participatiu, que hi ha participat molta gent, però no és veritat. A les entitats els van explicar els cinc projectes que ja tenien, deien que això era el que hi havia, i ara ho expliquen com si tota aquesta gent hagués intervingut en la planificació. Juguen molt amb els temps: quan han parlat amb la gent, quan no hi han parlat... Si la gent no s'hagués organitzat, tot hauria quedat en queixes expressades en veu baixa.

Parleu d'un simulacre de procés participatiu. Com va anar, això?

J. M.: Durant el procés del concurs, l'Ajuntament fa una pàgina web on es convida la gent a opinar. Això es fa passar després com una oportunitat real de participació.

A. P.: Hi ha un moment en què un regidor afirma que s'ha fet un procés participatiu per arribar aquí. Un altre regidor diu que en cap moment s'ha pretès fer un procés participatiu. Al principi ho utilitzen com a argument, però ja han deixat de defensar-ho.

L. D.: És que triar entre cinc projectes i posar una bústia perquè la gent deixi un paperet no és un procés participatiu.

J. M.: També es va posar una urna a l'exposició que van muntar. Van opinar dues-centes persones i no totes ho van fer a favor. Les visites que es feien allà eren visites escolars, eren visites de la companyia de teatre del marit de la regidora. I tots els nens, de vuit anys, escrivien el mateix: "Tant de bo la companyia pogués actuar un dia en un projecte tan maco". Quinze respostes dient el mateix és una manipulació molt gran. Van parlar d'això amb la boca petita, dient que s'havia parlat amb moltes entitats, que s'havia demanat l'opinió

de la gent via web i bústia... En canvi, no tenen present que 3.370 persones hagin signat en contra a través de la plataforma de la qual formem part. I diuen que estem mal informats...

A. P.: Jo afegiria dos arguments més que utilitzen per desacreditar-nos. Per una banda, desvien l'atenció dient que la plataforma està composta per gent de l'oposició política que vol desgastar l'equip de govern. Per una altra banda, són molt paternalistes i ens venen a dir: "Sou ximplers, però ja us adonareu de les grans virtuts que té aquest teatre. Quan estigui construït ens donareu les gràcies per haver fet això tan fantàstic i meravellós".

I. P.: A banda de l'enderrocament i la construcció del nou edifici, mantenir aquest teatre costarà una *pasta* brutal. I és el que dius tu: al TNC hi va gent de fora. Vindran al Prat?

L. D.: Ells mai han volgut tenir un intercanvi d'opinions objectiu. Els seus arguments sempre han estat que la plataforma està polititzada.

I. P.: Et desprestigien perquè no tenen arguments per contrarestar una proposta seriosa, argumentada. Ells no mostren arguments, només pretenen desqualificar. Nosaltres vam picar porta per porta als veïns quan van publicar el projecte volumètric, per tractar les altures dels volums del nou equipament, perquè ningú no els havia informat. A partir d'això, l'Ajuntament es va veure obligat a reunir-se amb els veïns. Si no haguéssim estat nosaltres, haurien tirat pel dret. Com a mínim, encara que amb males maneres i sense arguments, s'han vist obligats a justificar-se.

L. D.: Però la reunió amb els veïns la van fer quan ja s'havia acabat el termini per fer al·legacions...

J. M.: L'Ajuntament, quan ha tirat masies a terra, mai s'ha trobat amb una resposta organitzada com l'actual.

I des de la vostra plataforma, com us organitzeu, i quins passos seguïu?

A l'assemblea del primer dia va venir molta gent, molts curiosos, etcètera. Setanta persones van signar i ja l'endemà es va presentar una instància a l'Ajuntament perquè s'aturés el projecte, perquè es fes una rehabilitació que evités la degradació de L'Artesà, perquè s'obrís un procés participatiu sobre els tres punts bàsics. A partir d'aquí, la feuada ha sigut anar fent assemblees, organitzar-nos amb comissions, perquè havíem de fer front a un discurs tècnic quan moltes vegades no teníem la formació. Llavors fem una comissió tècnica, una comissió logística que organitza les assemblees, una comissió de relacions... Comencem a reunir-nos com a plataforma cap a l'octubre, quan comença tot l'enrenou. Aleshores es publiquen les primeres coses, es destapa l'informe amb els mitjans que tenim. Ens reunim amb Amics d'El Prat i es convoca una reunió amb l'Associació de Veïns, però res. Aleshores fem la primera assemblea oberta a les golfes de L'Artesà, aquesta on assisteixen setanta persones. Hi ve gent de l'Ateneu Santboià per explicar el seu procés, i allà es fa la primera estructuració de l'assemblea. Quotidianament, l'assemblea és

més reduïda. En les millors èpoques, hem comptat amb vint o vint-i-cinc persones. Hem combinat les assemblees obertes amb assemblees més tècniques, tancades. I amb l'objectiu de desmuntar el llenguatge propagandístic de l'Ajuntament, hem posat banderoles i paradetes informatives al carrer, hem recollit signatures, hem parlat amb institucions, hem demanat reunir-nos amb l'Ajuntament...

I. P.: I s'ha parlat amb els partits que tenen representació al consistori, com el PSC i ERC.

I s'han posicionat?

J. M.: Hi havia el tema següent: per no utilitzar políticament la plataforma, que és el que ells volien, aquesta té un funcionament assembleari, on tothom ve a títol individual. Pot venir gent del partit que sigui, però als partits els diem que es posicionin al ple del juliol, quan nosaltres presentem la moció.

I. P.: És un text molt argumentat. Des de l'Ajuntament no el poden respondre, i no el responen...

J. M.: El primer moment polític de ple institucional és aquesta manifestació que es fa a la plaça: fem una cassolada, entrem al ple, llegim aquella moció. L'equip de govern vota en contra de la moció que presentem, junt amb el PP. La resta de l'oposició, Podemos i Ciutadans, s'abstenen, hi ha dos regidors no adscrits que representen a diverses formacions i voten a favor nostre. Guanyem, Esquerra i Convergència també voten a favor nostre. Això els servirà a ells per alimentar el debat segons el qual nosaltres defensem un interès partidista dels partits que han votat a favor. I hi ha un segon punt: les al·legacions del model volumètric.

I. P.: Com la normativa no permet el que faran, han hagut de fer un Pla Especial.

Quines modificacions s'hi han introduït?

L. D.: La caixa escènica és de vint-i-un metres d'alçada. Normalment són dotze, ¿oi?

A. P.: I estem parlant d'un teixit urbà, de carrers estrets i que no són rectes. Posar un monstre d'aquestes dimensions, amb tot el flux de gent movent-s'hi, quant a transport, de mobilitat...

I. P.: Els veïns van comentar que El Prat va molt just en matèria d'aparcaments: fins fa poc era impossible i caríssim foradar el terra, perquè hi havia aigua. I si a més ve la gent de fora en aquest context de falta de places? La resposta de la regidora va ser que la gent vindria en metro o en bicicleta.

J. M.: Nosaltres presentem al·legacions a aquest pla volumètric el 12 de maig d'enguany. Fins finals de setembre no hem obtingut resposta. Al maig vam anar a preguntar als veïns si tenien idea que això s'estava fent, i com els afectava. Totes aquelles banderoles que veus allà [penjades als balcons del Prat, part d'una campanya reivindicativa de la plataforma Aturem l'Enderroc, Salvem L'Artesà] surten perquè el 99% dels veïns no en tenen ni idea. Al setembre des de l'Ajuntament responen al ple que ells van informar, i els

veïns no van presentar al·legacions. Van ajuntar els veïns per carrers separats, en comptes de tots els afectats junts. Un dia deu d'aquí, un altre dia deu d'allà... A més, aquestes reunions es fan quan ja ha finalitzat el període d'al·legacions. És una mentida rere l'altra. I quan s'aprova el pla volumètric, l'equip de govern es queda sol. PSC i Iniciativa. Tota la resta o s'abstenen o els hi voten en contra. Estan aïllats, però tenen majoria i tiren endavant.

Tot i que vosaltres aporteu 3.300 signatures contràries...

J. M.: Sí, és insòlit en un projecte d'aquesta mena, al Prat mai s'havia aconseguit això. I la regidora diu que són gent que està mal informada o que no som gent del Prat. Com si l'arquitecte ho fos! Això no és un argument. I als mitjans sempre utilitzen la politització de l'assemblea, en comptes de parlar d'arguments. El nostre argument és: si hi ha tantes visions de L'Artesà, tan contradictòries, l'única solució que se'ns acut per això és fer un veritable procés participatiu on tinguin veu totes aquestes visions: la històrica, l'arquitectònica, la social, la veïnal, la política, la dels usos, la de la gestió de l'equipament... L'equip de govern, en canvi, ha tirat endavant. Per això hem convocat l'assemblea el dia 27 d'octubre [del 2016] a l'Hotel d'Entitats, perquè vingui el màxim de gent per aturar l'enderroc. Fins al dia en què aquí hi hagi una màquina... i fins i tot quan n'hi hagi, nosaltres intentarem evitar l'enderroc.

I quan començarien les obres previstes? Perquè els arquitectes ja estan preparant el projecte executiu...

J. M.: El presentaran cap a finals d'any. I pretenen començar a fer obres el març de l'any vinent. Vam demanar que ens donessin tota la informació i no ho fan, però el projecte executiu l'han de passar pel ple i ens n'assabentarem. Perquè això sí que ho han d'aprovar.

Entre la gent la idea habitual, crec que sol ser el veure amb bons ulls que el vell es canviï pel nou. Existeix ben assentada certa idea, mal entesa, de progrés.

I. P.: Aquí topem amb la manca de sensibilitat patrimonial. A l'Ajuntament hi ha molts arquitectes i no han mostrat una mínima sensibilitat pel patrimoni històric, que no artístic. No els importa. Només volen posar-se medalles en temes de disseny, etcètera. Potser caldria que el patrimoni fos una assignatura a la carrera d'arquitectura.

J. M.: Tot el patrimoni antic del Prat ha desaparegut. Al seu parer, El Prat comença quan comencen ells a governar a l'Ajuntament. Ha desaparegut el patrimoni agrícola, l'industrial, i el que està protegit té previst un nivell de protecció tan baix que podria anar a terra com L'Artesà.

Abans del conflicte de L'Artesà, quins assenyalaríeu com antecedents recents i destacables d'eliminació de patrimoni?

J. M.: Fa tres anys es van carregar arbitràriament les masies de Cal Pau Pi i Can Costelleta, per fer una Àrea Residencial Estratègica. Ara n'hi ha una altra amenaçada, Cal Peret d'El Serra. Fa tres anys van tirar dues masies centenàries sense que fos necessari, simplement perquè teòricament per allà havia de passar un carrer. Ens n'assabentem quan ja és tard, quan ja s'ha esfondrat. Potser això de L'Artesà serveix per suscitar una reacció en l'àmbit patrimonial.

I. P.: Tots tenim tiets o avis que havien treballat en aquestes masies. I ara no quedarà res pels nostres nets. Només podem explicar-ho i ensenyar-los una foto.

J. M.: Com ha descrit el Jordi Ramos, que ha estudiat meticulosament les masies del Prat, durant el govern de l'alcalde Tejedor s'han enderrocat més masies que durant tot el franquisme. És una xifra molt gran: trenta-sis. I si abans s'enderrocaven perquè la ciutat creixés, ara s'enderroquen d'una manera absolutament gratuïta.

A. P.: Crec que el valor patrimonial que li donen molts pratencs a "les pedres" és pràcticament zero. Quan parlo amb altra gent que no és del nucli antic sobre el tema de L'Artesà, el que sento és: "*Bueno, si lo tiran es porque es viejo, que hagan algo nuevo*". Només trobo un punt de queixa quan explico que es gastaran 20 milions d'euros en fer un tros de teatre. La pela sí que els pica, però no la pedra. També connecten amb la idea que l'Ajuntament ha d'escoltar la gent que pensem diferent. Noto que se simpatitza amb la idea de passar de la democràcia representativa a la participativa. Alguns votants de l'equip de govern els hi discuteixen les formes.

I. P.: Puc entendre que la majoria de gent sigui inculta respecte al patrimoni, perquè no hi ha una educació al respecte. Però justament l'administració hauria de tirar del carro i donar exemple.

J. M.: Quin expert en patrimoni hi havia al jurat? Aquest vessant ni el contempen. És molt difícil que la gent empatitzi amb un edifici que s'ha tancat el 1988, sobretot les generacions joves. És difícil, quan la institució defensa que això és una cosa d'una sèrie de gent burgesa. I aquest discurs l'han fet servir contínuament.

P. E.: Tots són d'una generació que no s'ha criat al Prat. Però la culpa la tenim també nosaltres, perquè la història del Prat demostra que si han guanyat els que sempre guanyen és perquè aquest és un poble d'ignorants. No hi ha ni una biblioteca important. I fa setanta anys hi havia només quatre persones que tenien estudis universitaris. Aquesta gent, que ara són rics o classe mitjana, no tenen inquietuds intel·lectuals. Per què li hauria d'importar el patrimoni històric a un senyor que no té inquietuds i que no ho ha mamat des de petit? I la gent que hauria de tenir inquietuds intel·lectuals... Tothom que guanya més de tres mil euros al mes està pensant a tocar el dos d'aquí, perquè no és un poble on pugui viure una persona

de classe mitjana. I els antics, que són els econòmicament més forts, són gent de classe mitjana-baixa, que tenen propietats. No hi ha una zona residencial estable. No hi ha rics, aquí. I als que venen no els podem donar la culpa, perquè no ho han conegut. I els que governen eren uns exclosos fins que van guanyar, però després s'han sentit els amos. El Prat té una vida molt peculiar, és un poble apassionant. L'historiador Jaume Codina deia que els seus primers habitants eren malfactors o pròfugs de la justícia. Qui havia de viure en un poble ple de mosquits? I un altre historiador més jove i membre de la plataforma, en Jordi Ramos, deia que els pirates també venien aquí.

J. M.: El poble s'origina al segle IX o X, quan depèn de Sant Boi. I s'independitza el 1700. Tot són masos, descampats, aiguamolls... El segle XV es comença a muntar la plaça de la vila. S'hi amaguen bandolers, pirates, hi ha morts perquè et cremen un paller...

P. E.: És que aquí no hi ha intel·lectuals, només quatre gats que són joves. Jo crec que El Prat és incomparable: tenim un aeroport, un port, un delta que hi desemboca... Dignes-me un poble a Europa que pugui ser així, i que tingui 60.000 habitants.

I. P.: Amb un Ajuntament amb una economia molt sanejada...

Això potser és un problema, perquè potser el municipi aniria amb més cura amb conservar i rehabilitar el patrimoni, si els seus pressupostos no fossin tan espectaculars, i no tingués plans successius de creixement. Per exemple, com expliquen la poca afecció i el poc manteniment de les masies?

J. M.: Les masies les han tirat perquè la gent ja no es dedica a l'agricultura. A les últimes que van enderrocar no hi vivia ningú. És molt més fàcil tirar una masia que és només un espai on guardes eines del camp, que no són teves sinó dels masovers. Als propietaris ja els va bé que els paguin una pasta. La dona de les dues últimes masies que han tirat vivia a Andorra. Vaig parlar amb ella, i em va dir que fa molts anys li van donar molts diners. Ara està amenaçada Cal Peret del Serra, i allà sí que hi viu gent que no vol marxar. Però l'Ajuntament disposa de diners i de la llei que els permet expropiar.

I aquestes masies no estan catalogades?

J. M.: Sí, però amb el nivell de protecció que et comentava. Cal Monjo, la més antiga, està protegida però cau a trossos i el nivell de catalogació permet enderrocar. Les eines de catalogació les determina l'Ajuntament. Fa un registre, el presenta a la Generalitat i la Generalitat ho aprova. Si un Ajuntament no vol protegir res, no demana res, i per tant no hi ha protecció. A més, s'ha perdut molt camp conreable, que és el que fomenta les masies. Abans del Pla Delta [seguit d'actuacions territorials i d'infraestructures, acordades el 1994 i implementades entre 1999 i 2005, majoritàriament. Inclou el desviament del riu Llobregat] hi havia 1.000 hectàrees de camp, ara n'hi ha 100 [al terme del Prat]. Desapareix el camp, però per altra banda et fan la promoció del *slow food*, dels aliments quilòmetre zero i d'un parc agrari... El Pla

Delta es va signar el 1994, però quan van començar a fer les obres bé era ja l'any 2000: ampliació de l'aeroport, tercera pista... Es van carregar un 90% d'hectàrees i ho compensen amb quatre coses promocionals...

El projecte d'Eurovegas sí que va generar un moviment de protesta.

J. M.: Sí, aquí l'Ajuntament va quedar bé, com si fos el protector del delta, perquè era l'únic que s'hi oposava. Tot i que Eurovegas és una barbaritat, els Ajuntaments de Cornellà, Viladecans i altres es van posicionar a favor. Iniciativa per Catalunya del Prat ho tenia més fàcil perquè el projecte els agafava de cantó, només Cal Monjo i aquella zona. Però ells són el partit que més s'ha carregat el delta.

Marta Morató: El discurs municipal en contra d'Eurovegas s'explica perquè ja hi havia un projecte d'ampliació urbana pel nord [Prat Nord] que està aturada per manca de diners, però continua hivernant.

J. M.: El més fort és que van tancar i van enderrocar les fàbriques de La Papelera i La Seda quan les van comprar unes immobiliàries, perquè el rendible era fer-hi pisos. Es va aturar tot perquè la bombolla immobiliària va petar. Tot plegat és un projecte urbanístic amb una previsió d'habitatges molt gran, que té en compte la presència de l'AVE, etcètera.

Però potser s'acabarà fent, a mitjà termini, perquè una àrea tan propera a Barcelona ...

J. M.: Sí, i Eurovegas també s'acabarà fent. Amb el Pla Director Urbanístic Metropolità de la Gran Via estan requalificant terrenys agrícoles perquè puguin ser terrenys industrials, centres comercials: un Eurovegas en petit. Com els ajuntaments han vist que ja no venia la gran guardiola, han decidit requalificar terrenys. En aquest Parc Agrari, les terres tenen la mateixa protecció que ofereix el catàleg de patrimoni del Prat. El dia que vingui un Eurovegas no hi haurà protecció. I pel que fa al Prat Nord, estan esperant. Quan torni a haver-hi economia immobiliària, començaran a fer-hi pisos.

M. M.: El Prat Nord és l'últim reducte per fer una macro-edificació a l'àrea metropolitana. Hi deu haver molta pressió per part de Barcelona.

Com a grans àrees lliures de l'àrea metropolitana, queden bàsicament aquesta i les Tres Xemeneies de Sant Adrià.

M. M.: A més, això connecta l'aeroport amb la Gran Via, que és el carrer més llarg de tota Europa... És clar, no pot ser que passis per un carrer que sigui un descampat a banda i banda.

I. P.: I hi ha la projecció de l'estació de metro, també.

I el nou edifici logístic d'Amazon també és al Prat?

I. P.: Sí, és una zona on hi havia masies que es va convertir en zona industrial: el Mas Blau. Té aquest nom

perquè hi havia una casa de pagès preciosa, que era blava. L'únic que manté és el nom. Ara hi ha un solar molt gran El caramellet és que l'alcalde ha aconseguit treure un compromís a Amazon: que contractarà gent del poble. Van dir que serien 2.000 places o no sé quantes, el centre més gran d'Europa... És un flux diari de gent preguntant per Amazon.

J. M.: Tot això va per fases... Es va fer l'ampliació de l'aeroport i del port, i d'aquí a vint anys diran que encara s'han d'ampliar més. Això es convertirà en un complex urbà on quedarà el parc agrari, on posaran una carxofa, faran una fira i diran: "Ostres, és fantàstic!". El govern és el mateix des de fa trenta-cinc anys i té un projecte molt clar.

I aquest projecte no es rebut o es contraposa, de forma efectiva...

P. E.: A l'administració ja comencen a aparèixer els fills dels qui governaven: un recanvi generacional. Mai han tingut una oposició organitzada. Tenen quinze regidors, però els altres deu no s'han posat d'acord. No hem sabut organitzar l'oposició, que està atomitzada. L'única pressió que tenen és la plataforma Aturem l'enderroc...

I. P.: El consistori sempre ha estat majoria d'Iniciativa amb pactes amb el PSC. Després hi havia un o dos representants de Convergència, un parell del PP i en un moment donat ERC surt amb un. En aquestes últimes eleccions hi han tingut representació també Podemos i Guanyem, dividits, i Ciutadans. I tots s'han separat. Ha aparegut una diversitat a la qual no s'estava acostumat. Realment no són oposició, perquè estan disgregats i no tenen força, però hi ha moltes mocions que es presenten. Després s'empenyen i es cansen. Això és la societat.

Si hi ha mocions però no dificulten els plans de l'equip de govern...

I. P.: Sí, poden tirar endavant perquè ells són majoria, però perden temps i això els fa molta ràbia. En lloc de sortir a les vuit dels plens, surten a les onze. Amb aquestes coses petites demostren que no han tingut oposició.

P. E.: No estan entrenats a discutir seriosament. L'única plataforma que els planta cara seriosament és aquesta, i van a la desqualificació. No és que parlem del règim franquista, però al Prat s'ha format un altre règim. L'equip de govern està infiltrat a totes les entitats, les subvencions arriben a tot arreu, a totes les cases regionals... En aquest poble es veu que tot és gratis. Tot i que cada quatre anys renovem aquest règim, aquest alcalde és un artista en pressionar l'oposició.

I la crisi de L'Artesà potser seria una oportunitat per visualitzar tot això, no?

I. P.: Sí, però la gent tampoc no ho vol veure, perquè això implicaria pensar i qüestionar-se moltes coses. I molta gent no en té ganes, prefereix mirar cap a una altra banda i anar fent. És la condició humana...

Jordi Ramos

Arqueòleg i historiador. Autor de la recerca *Història i curiositats de les masies del Prat* (2014). Membre de la plataforma Aturem l'Enderroc- Salvem L'Artesà.

Entrevista realitzada el 10 de febrer del 2017 al Cèntric – Centre Cultural del Prat de Llobregat.

Quin va ser el primer informe que l'Ajuntament del Prat encarregà sobre L'Artesà?

Va encarregar un informe als arquitectes Manel Bosch, Montserrat Nogués i Fernando Domínguez l'any 1989. L'informe inicial és de poques pàgines, planteja que cal tancar l'espai i ja fa la proposta de crear un nou teatre.

Però aquests arquitectes eleven aquesta proposta amb un esbós, sense arribar a fer un projecte, ¿oi?

Exacte: era un dibuix i quatre dades, res. També sobta que després un d'aquests arquitectes treballi d'arquitecte municipal aquí [Fernando Domínguez]. Però ara passem al 2014. L'arquitecte de l'informe va guanyar el concurs del nou Artesà, suposo que legalment... o il·legalment. Sobta molt que la mateixa persona que el 1989 ja va treballar en això, sigui escollit dècades després [Manel Bosch, guanyador amb Joan Forgas]. I un dels que havia treballat en aquell informe i primera proposta és, després, l'arquitecte en cap que ha de seleccionar-los. Clar, això sobta moltíssim, sembla que hi ha una cosa pactada, de fa anys. També hi ha altres coses que sorprenen, com declaracions a la ràdio de regidors que diuen una cosa i l'altra. El regidor de Cultura actual [David Vicioso] va dir: "Nosaltres teniem molt clar el que havíem de fer, i per això vam anar a veure diferents teatres". Entre ells, estava el Teatre Kursaal de Manresa. I qui l'ha fet?

El projecte de reforma és de Joan Forgas. Qui també ha fet l'ampliació de l'ajuntament del Prat...

Sí, també. Ara es tornarà a ampliar, no saben com, perquè l'Ajuntament vol que es posin coses telemàtiques i recursos que estan de moda. I clar, hi ha molts arquitectes que treballaven a l'administració, després s'han desvinculat... però continuen treballant-hi. I tothom parla molt bé de l'Ajuntament del Prat pel que fa a l'arquitectura, perquè suposo que paga bé les coses...

L'Artesà es construeix amb el Pla d'eixample de 1916, que és obra d'Antoni Pascual. El teatre n'era una peça i equipament central, i per tant es pot considerar una peça clau del centre històric de la localitat. Es pot afirmar que tenia i té importància no solament com a edifici, sinó com a node urbà.

Sí. Abans d'aquest pla, el Prat funcionava per ravals. Del raval de dalt només queda el carrer del Sac i alguna casa. És d'un raval del segle XVIII. I l'únic que es conserva és la trama del carrer i una barraca, que està tal com era al segle XVIII. La teulada no hi és, per això. Després hi ha el raval de baix, una mica més avall, i després les Cases d'en Puig i altres. Amb el pla aquell de l'Eixample del 1916 fan tota l'ampliació del carrer Sant Pere i altres, és un pla molt estratègic.

El projecte amplia i trava tot el casc, però amb els anys el Prat va creixent i un municipi que era peculiar es va convertint en una ciutat més homologable o homologada. Després, la pressió urbanística de Barcelona l'assimila, o ho intenta, pel nord, i per la part sud hi ha l'aeroport, el Pla

Delta dels anys setanta, el port... El final de tots aquests esdeveniments que al Prat comencen el 1916 amb l'eixample sembla que sigui l'assimilació progressiva per part de Barcelona, tal com passà amb les viles de Gràcia i de Sants?

Entre finals del segle XIX i el XX, l'Ajuntament de Barcelona va comprant pobles. L'Hospitalet estava a punt de ser comprat, però al final es van tirar enrere. I a l'Arxiu municipal del Prat encara es conserva una petita petició de Barcelona per comprar El Prat. Això ja era inviable perquè l'Hospitalet no hi accedia, però hi havia l'opció de poder agregar El Prat a Barcelona. Al meu llibre *Estudi evolutiu de la xarxa viària del Prat* [Beca Jaume Codina de Recerca d'història Local. Editat per Rúbrica, l'any 2013] hi ha alguna indicació. Allà feien la petició al Prat, l'Hospitalet i diferents nuclis, i, per tant, travessaven el riu. L'Hospitalet es va negar, i per part del Prat jo crec que ja ni hi va haver resposta.

Vaig trobar uns dibuixos molt interessants de Rubió i Tudurí d'una Gran Via amb gratacels futuristes. Es relacionava el projecte de l'Exposició Internacional de Barcelona celebrada el 1929 amb el creixement de la ciutat per aquesta banda: l'Exposició Universal havia de ser a Montjuïc perquè els plans de Barcelona eren créixer per aquesta banda. Quan vaig veure per primer cop els dibuixos de la plaça Cerdà, a Barcelona, vaig pensar que hi havia una correspondència molt clara entre aquells dibuixos i els nous edificis. De fet, els plans s'han anat materialitzant...

Sí. I també si mires la plaça Europa de l'Hospitalet. El Prat Nord [projecte urbanístic de creixement del Prat, encara no realitzat] està pensat per ser la continuació de la Gran Via.

A la dècada de 1970 hi va haver un gran moviment veïnal contra el Pla Delta. Després, als noranta, el desviament del riu tirà endavant amb l'Ajuntament ja conforme. Hi tornà a haver moviment veïnal quan es va desviar el riu?

Sí, va haver-hi protesta, però protesten els de sempre. La plataforma Salvem el Delta va exercir molta pressió, incloïa molts ecologistes i molta més gent. Quan les màquines desfeien el riu hi va haver gent protestant, però no va sortir a la premsa. Es va fer molta feina, però no va tenir tant ressò com qualsevol cosa que puguis fer ara. Hi ha un article molt bo del Joan Montblanc a *La riuada*, on fa el recorregut de tota la lluita pel delta.

Aquesta plataforma pel Delta devia coincidir amb tots els moviments veïnals dels anys seixanta i setanta, que reivindicaven equipaments i defensaven el patrimoni...

Sí, aquesta és la línia de lluita als temps de les primeres eleccions democràtiques del 1979. Les barraques de Sant Cosme, Sant Jordi que està creixent... El problema del Prat als setanta és el gran moviment demogràfic que ve. Als seixanta sobre tot, però als setanta també, hi ha una expansió molt bèstia. Això dura

fins al 1982. I el teixit associatiu és limitat. Als vuitanta és quan comencen amb la democràcia, les associacions de veïns... La de Sant Cosme ja funcionava una miqueta, però era l'única. Les altres neixen en la democràcia i són associacions que vénen pràcticament de l'ajuntament, que no tenen una tradició com les del Carmel o Nou Barris. No vénen de la lluita en el franquisme. Només en provenen Sant Cosme i Sant Damià, que tenen una lluita veïnal molt maca però que queda aparcada perquè al centre no hi va haver res. I tu vas a moltes d'aquestes associacions de veïns i veus que són de diferents colors polítics.

Estàs d'acord amb el que deia un veí del Prat, Pedro Ezcurra, que em va comentar que hi havia algun tema de venjança històrica amb l'assumpte de l'enderroc de L'Artesà, perquè històricament havia estat una entitat de les dretes, i els que gestionen aquest tema des de l'Ajuntament són d'Iniciativa per Catalunya?

Sí, hi estic d'acord per diferents al·lusions que han fet l'alcalde i diferents regidors. Als membres de la Plataforma Aturem l'Enderroc, Salvem L'Artesà ens van acusar, a escala personal, de ser gent anarquista que està defensant interessos burgesos. S'ha usat que la burgesia tenia llotja, per dir que el teatre era un tema de la gent benestant. A la ràdio se li ha escapat a algun regidor, jo ho he escoltat moltíssim a diferents regidors. És una constant: des dels anys noranta fins ara sempre han tingut clar que L'Artesà era una cosa de la burgesia, patrimoni burgès. Crec que al principi era una idea que anaven repetint, i jo crec que ara cap persona et defensarà aquest argument. Crec, vaja, perquè si no serien molt ximplers.

I això ho diu gent que no ho ha viscut directament, perquè aquest funcionament de la burgesia al teatre és de fa vuitanta anys.

En tenir la junta de propietaris, i en estar-hi segons quines persones dins, diuen que no deixen de ser els burgesos. És cert, però no tirarem a terra el Liceu ni els palaus, per aquest mateix motiu. És veritat que la gent gran, quan anava a L'Artesà, veia que diferents capitosts tenien el seu seient. Però burgesos al Prat no n'hi ha hagut, històricament. Sí que eren dretans, conservadors. Hi havia els dos, tres o quatre propietaris de terra i constructors, però ja està. El Bertrand, el Milà, aquests sí que són burgesos... i són gent a qui El Prat no els importa gens. El clar exemple és la família Bertrand. La torre de La Ricarda, la que queda a l'estany, no la casa moderna de l'arquitecte Bonet, sinó la granja, forma part d'una fundació que es diu EBIS. Eusebi Bertrand i Serra. Són els seus néts els que tenen tot el seu patrimoni, i allò està registrat com una fundació. Aquests són els burgesos.

L'Artesà era una entitat fundada i gestionada per gent de dretes i conservadora, però en etapes posteriors va ser també un lloc més transversal?

Qui podia accedir al teatre de L'Artesà? Bé, depèn de l'acte. Normalment era gent molt benestant. Però als anys vuitanta a la celebració dels Reis Mags, que promovia l'empresa La Seda, hi anava molta gent.

Passava el mateix quan l'Ajuntament el va llogar i hi va començar a fer coses... Aleshores allò no tenia res, de dretes. Durant el franquisme, fins als setanta, és clar que sí. L'últim any, quan hi havia allò de L'Artesà de Tots, és quan l'Amparo Moreno diu que cau un tros de sostre [en una actuació al teatre, prèvia al precinte per part de l'Ajuntament] i es decideix tancar L'Artesà.

I en la primera etapa, la gent d'esquerres estava al Cafè d'En Bou. Després ja no van tenir un local propi?

No. La de la Sala d'En Bou és una història curiosa. Als anys seixanta crec que ho va comprar La Caixa, però em sembla que al principi el propietari era el Banco Bilbao Vizcaya. Ho va comprar una entitat financera. Darrere de la Sala d'En Bou hi havia Cal Cinto de la Remei, on avui hi ha tres cases, i entre la Sala d'En Bou i Cal Cinto de la Remei hi havia una sala. Qualsevol persona que hagi viscut al Prat als anys seixanta sabrà que allà era un lloc molt emblemàtic, perquè hi feien una mica de teatre pels nens. També hi havia una sala on hi feien coses, però no formava ja part de la Sala d'En Bou. El problema és que no et deixaven entrar si no anaves a missa. Els de la família Ribes són molt bona gent, però estan vinculats a CiU.

Al teu estudi *Història i curiositats de les masies del Prat* [Editorial Rúbrica, 2014] parles de la desaparició de les masies com si s'hagués accelerat en els últims 30 anys. Quin tant per cent creus que es conserva, de les que van començar a formar El Prat com a poble?

Quan es forma el poble el componen 40 cases. Cases, eh? Masies no hi entren, estan a Sant Boi i a l'Hospitalet. Moltes d'elles van ser enderrocades durant la Guerra del Francès. I les que quedaven, no més d'una cinquantena, s'han anat enderrocant, també. Pel tema de la colonització, a la part de la ribera, la part alta, sí que hi ha les masies més antigues. I ja quan arribem més cap al mar, les masies van ser enderrocades quan es va ampliar l'aeroport. A l'Albufera van quedar en res ja l'any 1965. I amb l'ampliació de la tercera pista el 2001 es va accelerar la demolició de les masies al voltant de l'aeroport. La Bunyola sempre ha estat una zona que queda allà... El desviament del riu també va accelerar això, i el pla Delta. A la Ribera hi havia les masies més antigues, però moltes també han passat a millor vida.

Encara en queden?

Sí. Cal Monjo, la més antiga, encara hi és. Si hi vas ara, com a arquitecte et farà plorar. No té teulada, hi ha un mur de tàpia que ha caigut, té una planta basilical molt maca. És privada, i l'Ajuntament en volia fer alguna cosa, però no s'han posat d'acord amb el propietari. El problema és que és la més antiga, i l'estan deixant caure. Està documentada del segle XV. A sota de Cal Monjo hi ha una masia que toca gairebé a la rotonda d'accés a l'entrada: Cal Misses. A principis del segle XX havia sigut d'una família que tenia la patent per vendre tota la ceràmica Pickman, de la Cartuja de Sevilla. I n'eren com la sucursal a Barcelona.

Els lavabos i tot estaven coberts amb ceràmica Pickman, molt vistosa. Actualment pertany a un gran propietari immobiliari que la va comprar com a segona residència pels caps de setmana. Va fer la reforma i es va carregar tot això. Era un edifici a protegir però ningú li va dir res, ni tan sols l'Ajuntament...

Una altra cosa que m'ha sobtat del teu llibre sobre les masies pratenques és quan expliques els conflictes entre els ramaders de Barcelona i els pagesos d'aquí. Sembla l'inici de la pressió que continua exercint fins avui la metròpoli. Escrius que El Prat aleshores es converteix en un conjunt de tancats. I això, després, es convertirà en pressió urbanística.

Això ho pateixen molt els de l'Hospitalet. La gent de Sants i de tota la Marina hospitalenca, de la Zona Franca i tot això, ho va patir primer. Perquè Jaume I atorga tot això com a zona de *realengo* [jurisdicció de patrimoni reial], amb la qual cosa fins al Garraf poden pasturar. Així que el bestiar i els pagesos de Barcelona, de Montjuïc, comencen a venir aquí. Les coses van sempre en aquesta línia, també en l'àmbit agrícola, per un tema de canals. I clar, els pagesos entren en conflicte i fan tanques. Els petits vials que hi ha en aquesta direcció són d'aquesta època. Nosaltres tenim una paranoia al·lucinant, però s'explica amb la història. El camí reial de València ningú el pot tocar, i en principi està fins a Viladecans, però quan entra al Prat ja no és reial, és Can Pixa.

També hi ha el tema del Mas Blau: l'àrea d'una masia desapareguda, que ara dóna nom a un polígon industrial...

El Mas Blau havia sigut del pare de la Mercedes Milà, que encara és viu i és comte de no sé què. Aquella propietat és de la família Milà, el Mas Blau és una concessió. Això va ser un merder. Quan hi havia la part opositora de l'Ajuntament l'any 1973, encara en dictadura, van concedir el permís per construir el polígon i enderrocar la masia del Mas Blau, però ja hi havia tripijocs entre propietaris. Des de Barcelona veien que Madrid estava creant polígons industrials fora de la ciutat, com tota la zona de Tres Cantos. I aquí van fer aquesta zona que s'ha expandit al Mas Blau 2 i que encara continuarà, perquè la seu d'Amazon es farà a l'altre costat. El Mas Blau està molt en els límits, però la zona d'influència de l'aeroport era de l'INCASOL de la Generalitat, que el va posar en venda. És la Generalitat qui ha concedit el permís, perquè és estratègic. L'Ajuntament no hi té res a dir ni a guanyar. És un espai dins de la zona aeroportuària, una cosa rara. Si no fos així, no ho haguessin pogut fer, ja que és una cosa molt gran. Quedaria com una zona que a la llarga seria el Mas Blau, perquè la parada de metro, que encara no està oberta però ja està feta, està al costat. Van enderrocar el Mas Blau els anys setanta, just on està la plaça Volateria, on hi ha la rotonda al costat. Era una masia molt coneguda, com l'única masia modernista, sempre s'ha dit això.

Tens oberts altres temes, pel que fa a la conservació o reclamació de la protecció del patrimoni al Prat?

Mira, ara hi ha un conflicte que encara no he mogut, perquè jo sempre vaig de bona fe, però si et xulegen... La fàbrica de la cervesera Damm actualment té a dins una font que és obra del Carles Buïgas. Crec que hi ha una modificació al polígon, i la mateixa empresa ha demanat a l'Ajuntament que facin alguna cosa, que si se la vol emportar que se l'emporti. I l'ajuntament li ha dit que no. Això m'ho ha filtrat gent sensible, de la Damm. He preguntat a una persona de l'Ajuntament i diu que no en sap res. A la Damm em responen que ells no faran res, però quan parlo amb altres persones, aquestes em diuen: "Sí, aquesta font va fora. Si l'Ajuntament no la vol, va fora".

A un blog teu hi ha molta informació sobre els edificis industrials més vells que s'enderrocaren, de La Seda, La Papelera, etcètera. No en queda pràcticament, res de tot aquell gran complex industrial que hi havia a la part nord del municipi, a tocar de la carretera?

Només queda l'escola i les oficines. I fa temps que està tot tancat. Els edificis són molt macos, però l'escola la van tapiar per por que fos ocupada, i les oficines les va tapiar l'empresa perquè no s'hi colés ningú. I els edificis són molt macos, molt. És privat, és de l'empresa que va marxar. Eren italians. I ara potser ha passat a algú altre. En principi estan protegides per l'Ajuntament. És on comença el Prat Nord, hi queda dins...

Però això forma part d'un complex molt més gran, i els altres pavellons també tenien interès...

Sí, però ho van enderrocar tot.

I vaig llegir que abans hi havia hagut l'antic escorxador municipal, allà a la zona. I que la indústria ja el va enderrocar, quan van construir-hi la primera seu.

A finals del segle XIX van situar l'escorxador a la carretera principal, a la part de dalt, tocant gairebé a la Gran Via, perquè era una zona de pas. Però La Papelera va eliminar-lo ràpidament. Després el van construir aquí, on som ara [equipament Cèntric].

L'arquitecte del segon escorxador va ser el mateix que el de L'Artesà, i de l'eixample, Antoni Pascual. El projecte i l'edifici eren força interessants, amb aquelles voltes...

Hi ha dues coses que li he demanat moltes vegades al Felip Neri Gordi [arquitecte, membre d'Amics del Prat] perquè grinyolen molt: aquí hi ha molta documentació que ha desaparegut, molta. Hi ha dues notícies molt importants que no estan a l'arxiu. La de l'autoria de la granja La Ricarda i la de l'edifici de la Telegrafia Marconi, que no se sabia que havia estat projectada per Puig i Cadafalch. La primera persona

que en va informar va ser Neri. Sempre he considerat que ell té alguna còpia dels plànols d'algunes construccions, en algun lloc.

Quan es va decidir enderrocar l'escorxador [per construir el Cèntric, inaugurat el 2010] hi va haver una campanya veïnal en defensa del patrimoni?

No. Som només els dos ximplers que diem quatre coses. Jo tinc més de trenta instàncies presentades sense contestar pel tema patrimonial al Prat. Amb alguna fins i tot em deien: “No te la contestarem, gràcies”. Aquí la gent s’ha anat acostumant a l’enderroc. Una masia menys, i la gent diu: “Joder, se lo cargan todo!”, però les queixes es queden aquí. I L’Artesà ha estat la gota que fa vessar el got. Perquè l’escorxador va passar a millor vida sense que ningú digués res, a banda de quatre crits i quatre instàncies presentades. I mira que podrien haver fet alguna cosa maca amb el complex, podien haver integrat els edificis. A més, sempre s’ha pensat una cosa que la primera vegada que la vaig sentir va ser dita per Neri: l’arquitecte va experimentar amb les voltes a l’escorxador del Prat, per després projectar la Masia Freixa. I és veritat, l’escorxador aquest era una prova, una mica més barroera, d’aquesta masia modernista, molt bonica, de l’Antoni Pascual Carretero, que a Terrassa és molt conegut perquè hi té moltes obres. L’Auditori, la Masia Freixa, juguen molt amb les voltes i amb les obertures. I la façana del Mercat de la Independència a Terrassa també és molt semblant a L’Artesà.

També em va sobtar molt aquell projecte que va traslladar La Ricarda de lloc. Allò ara quedaria a l’extrem del Prat Sud.

Jo vaig demanar tota la informació de l’aeroport a l’ajuntament i me la van passar. Aquest projecte era nefast. Podien haver conservat La Ricarda? Potser. Quedava just en la zona de la rotonda, i per seguretat viària potser era millor que no. El cas és que van demanar el seu trasllat. La idea, i això està més que documentat i signat, era una desconstrucció i reconstrucció amb els mateixos materials. Si tu consultes la memòria de l’arquitecte Domènech Girbau, el nét del Domènech i Montaner, que treballa molt al Prat, diu: “Sí, hem agafat aquests materials i els hem posat aquí”. En realitat, tots els materials són nous. A la memòria diuen que són reaprofitats, però és mentida. I l’Ajuntament diu que així surt més barat, però no són els mateixos materials. L’autor de l’original, Francisco Bastos, va projectar tres cossos en una forma invertida en E. Però el cos últim finalment no el va fer, perquè hi havia el camí antic de la platja, per on passava tothom. El que s’ha reconstruït és el projecte original, no el que hi havia allà, perquè ara hi ha un cos més [la E completa]. Però des d’aleshores està tancat, i no queda resolt el tema del manteniment. Va ser un mal pacte: la reconstrucció ja estava assignada, però quan AENA va entregar les claus, els serveis de llum i d’aigua no estaven fets, perquè això no ho havien pactat. AENA va reconstruir el cos en una altra banda, i prou. Els serveis els van anar fent després.

Però els van fer sense tenir un projecte d'ús?

Això ha passat per tres usos previstos diferents... El tripartit, amb l'alcalde Luís Tejedor, van signar que seria el museu del canvi climàtic. I clar, el Tripartit se'n va anar en orris. Després es va parlar d'un centre de medi ambient, i ara del que es parla, que sembla que sí que s'obrirà aviat, és d'un espai polivalent. Que hi hagi involucrades entitats diferents, i que sigui la porta del delta. La porta del delta ara és aquesta oficina de darrere [a l'equipament Cèntric], i en principi aniria a parar allà.

Tornant al tema de la protecció patrimonial de les masies: crec que això pot tenir certa relació amb altres campanyes per conservar patrimoni popular. Per exemple, el que va passar amb els teatres del Paral·lel. Ara pràcticament no en queda cap, dels originals, només l'Arnau. Eren construccions barates, aquells teatres originals. Quan els van construir ja eren construccions modestes.

Exacte. Si tu agafes les masies d'una a una, pots fins i tot justificar l'enderroc, dient: "Bé, és que no era tan important, i mira, en tenim més". Però hi ha un moment en què això passa amb tantes, que quasi no en queden i aleshores qualsevol cosa s'ha de protegir. Per exemple: aquí al Prat hi va haver una altra intervenció que molts arquitectes, i fins i tot de l'ajuntament, han criticat. Quan van fer la reforma de les Cases d'en Puig, només hi van deixar la cantonada. El que hi havia construït era una mica més gran, hi havia el complex sencer i estava bé. El que van fer va ser enderrocar-ne una part, murs sencers... I això no li agrada a ningú. Han fotut allà unes entitats, però no hi ha vida.

I l'estructura de dins tampoc no l'han respectada?

No. Eren cases de jornalers, que eren independents, i ara està tot junt. La reforma no li agrada a ningú, ni a l'Ajuntament mateix. Originalment, eren quatre cases. L'última era la d'en Pere Puig, i hi havia un pou, un forn de pa... Ho van eliminar tot.

També parles al teu llibre de Can Peixo Vell, d'on únicament es conserven els finestrals, perquè la construcció la van eliminar fa més temps...

Sí, l'any 1953.

Per alguna raó en concret?

Allà Renfe fa uns dipòsits que queden al costat de l'estació, fan diverses vies per entrar-hi materials i vagons diferents. I allà, al mig del carrer Pirineu, posaven vies de tren, que encara hi són. Justament van enderrocar la masia, una de les més antigues, amb finestrals gòtics. Els propietaris van marxar l'any 1950 i s'hi van posar gitanos, hi havia moltes barraques. La van destruir amb aquesta excusa, perquè la podien haver respectat. Si s'excavés, es trobarien els fonaments i tota l'estructura, perquè la van arrasar a peu pla.

Parlant d'un altre espai del Prat, on es feien i fan actes culturals: ¿encara escenifiquen obres de teatre, a la Torre Muntadas?

Sí, il·legalment. Aquest cap de setmana en fan, per exemple. El director s'havia presentat per la candidatura d'Iniciativa, i està en contra nostra. Ells volen enderrocar L'Artesà, i ho han dit públicament.

Els de la companyia Teatre Kaddish?

Dins del Kaddish hi ha molta gent, molts a favor i molts en contra de l'enderroc de L'Artesà. Però aquests que et dic són d'Iniciativa i volen enderrocar-lo. Justament ara hi ha programada a la Torre Muntadas una obra de Bertolt Brecht, no en recordo el títol. És a les golfes i l'aforament és de trenta persones. No compleix les mesures de seguretat.

I llibre *L'abans del Prat de Llobregat. Recull gràfic 1894-1965*, de Joan Montblanc, es recullen unes fotos on es veu que als anys cinquanta, a les golfes de la Torre Muntadas, s'hi feien tertúlies. Al local aleshores li deien La Masia.

Sí. La Torre Muntadas no deixa de ser una residència de la família que va negociar amb els terrenys de l'ampliació de l'aeroport. Els Muntadas agafen molt terreny, són gent vinculada a l'alta burgesia, a Saragossa, a Barcelona... Fins i tot una part del Mas Blau era seva. Aquests sí que eren burgesos! Aquella casa va ser una residència seva. Durant la guerra civil havia estat en mans del PSUC. Després, s'hi van situar allà les JONS i la Falange. La van utilitzar com a presó. Posteriorment, van situar al costat l'antiga comissaria. I amb la democràcia hi van posar la primera biblioteca pública. Després ha sigut una cosa molt cultural, amb tertúlies i altres coses, amb el teatre a dalt i una sala d'exposicions a baix.

És pública, doncs.

Sí. No hi entra ningú, però és pública.

I a les golfes de la Torre, on es fa teatre, hi has anat alguna vegada? És un espai interessant?

No deixen de ser unes golfes. No hi ha escenari, és tot pla i de fusta. En un cantó posen les taules, a vegades posen una tarima perquè es vegi millor. Jo ho considero maco, però només disposa d'una escala. Si algun dia hi passa alguna cosa, serà un problema. Potser serveix per fer un microteatre molt concret, sí, però no ho veig per posar-hi cinquanta persones. On sí que fan molt teatre i microescena és al Centre Cívic Ribera Baixa. Al Prat han donat sempre una temàtica a cada centre cívic. Jardins de la Pau sempre ha sigut més fotogràfic. I Ribera Baixa ha agafat el pes dels petits tallers teatrals. Ara gent com l'Ángel Roldán, el Lolo Herrero o la Maria Donoso hi fan classes sobre el món teatral, i disposen de sales petites on practiquen. També tenen un petit auditori on representar. La Maria Donoso ha estat fent un treball molt

interessant amb gent vinculada amb Sant Cosme, i és molt crítica amb tot. És molt jove, i ho veu molt clar. Ella està a favor nostre però, bé, està al Kaddish, amb gent com l'Àngel o el Lolo, que són molt propers a Iniciativa i han manifestat que volen el teatre nou.

Algú va dir en alguna de les assemblees d'Aturem l'Enderroc-Salvem L'Artesà que havien promès al Teatre Kaddish que s'encarregarien de la part artística del nou Artesà.

Sí. El director actual és l'Arnau Puig, una persona de família molt vinculada al Prat. Està a favor que no l'enderroquin. Però com a Teatre Kaddish han decidit no manifestar-se. Al cap i a la fi, també hi és el Fernando Domínguez, l'arquitecte municipal. A la revista *La Riuada*, el gener o febrer de 2015, es va publicar un article sobre el Josep Costa, fundador del Kaddish. Ell viu a Barcelona, però és molt partidari de l'enderroc. Diu que L'Artesà no té interès...

“Abaix lo existent”.
La recuperació de la Lleialtat Santsenca

Agustí Giralt

Historiador. Coordinador de la Lleialtat Santsenca.

Entrevista realitzada via qüestionari escrit, completat amb una xerrada presencial, el 21 de març del 2018 a la Lleialtat Santsenca.

Ens pots comentar quines eren les entitats històriques principals que tradicionalment s'han ocupat de la cultura i l'associacionisme al barri de Sants? I quines són, juntament amb la Lleialtat Santsenca, les que se n'ocupen ara?

Sants, Hostafrancs i La Bordeta són tres barris amb un fort teixit associatiu. El fet de tractar-se d'un antic poble que va créixer enormement a mitjan segle XIX, amb l'arribada de les fàbriques, sense que hi hagués equipaments de cap mena, va facilitar un alt nivell d'autoorganització. A finals del segle XIX i principis del XX van aparèixer gran quantitat d'entitats. L'Ateneu de Sants, posteriorment reconvertit en el Foment Republicà de Sants, o l'Ateneu Enciclopèdic Sempre Avant van aportar cultura al barri. Les cooperatives que van plantejar alternatives econòmiques alhora també feien cultura, com La Lleialtat Santsenca, L'Empar de l'Obrer o La Model del Segle XX, entre d'altres. També hi havia entitats centrades en la música, com l'Orfeó de Sants o la Coral La Floresta; entitats vinculades a l'església, com el Centre Catòlic de Sants; entitats esportives o recreatives, com la Unió Esportiva de Sants, el Club Esportiu Mediterrani o la Unió Excursionista de Sants... I també associacions de caràcter més elitista, com el Círcol de Sants. A més, s'haurien de citar les xarxes creades per veïns i veïnes i que estaven vinculades a comissions sobre festes majors.

La dictadura va significar el final per a la majoria de projectes d'emancipació proletària, com els ateneus o les cooperatives, i uns anys d'activitats de mínims per les entitats més associatives. A la dècada dels seixanta, les parròquies, com Sant Medir, Santa Maria de Sants o la Parròquia dels Dolors es converteixen en els espais que acullen les activitats culturals i socials. És especialment significativa la parròquia de Sant Medir, la qual, a banda de ser un espai teatral, esdevindria un dels escenaris de la lluita antifranquista.

En els darrers anys de la dictadura cal citar dues iniciatives que han marcat la història del teixit associatiu i cultural de Sants. L'any 1971 es va crear el Centre Social de Sants, l'entitat que va encapçalar les lluites urbanístiques del barri. L'any 1976, a partir del Congrés de Cultura Catalana, arrenca el Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i La Bordeta, una entitat de segon grau que ha anat aglutinant totes les entitats dels barris i que hi ha impulsat gran part de les activitats culturals, com el Carnaval o la Marató de Cinema Fantàstic i de Terror de Sants, entre moltes altres iniciatives. A partir dels anys noranta, han tingut molta importància algunes iniciatives d'autoorganització sorgides des de la base, com el moviment okupa, que ha gestionat espais com Cros 10, Hamsa o Can Vies. Totes unides conformen un flux d'iniciatives que han servit d'escola d'organització per a molts. Han estat precedents de projectes posteriors com Can Batlló, on s'han lligat projectes i persones de diverses procedències.

Com va començar la reivindicació de recuperar la Lleialtat? Com es va posar en marxa i com va seguir tot el procés a partir d'aquell moment?

La reivindicació va començar entre els anys 2008 i 2009. Aleshores va començar una campanya per reivindicar la recuperació de l'edifici per al barri per a usos culturals, de veïnatge i cooperatius, sempre fent memòria de l'antiga cooperativa obrera. En aquells anys, es van anar afegint veïns i veïnes i entitats a la plataforma, entre les quals el col·lectiu d'arquitectes LaCol, que van ajudar en el procés participatiu i en la definició d'espais que hauria de contemplar el futur equipament.

En què consistia el procés participatiu, qui hi participava i com va anar organitzant-se i desenvolupant-se?

Es va dur a terme una enquesta per detectar les necessitats del veïnat i les entitats. També es van organitzar diversos tallers per definir l'espai de manera participativa. Amb els materials resultants es va realitzar un projecte arquitectònic, que va servir de base per a la reivindicació amb l'Ajuntament. El 3 de març de 2011, el darrer Ple de Districte de la legislatura va decidir de manera unànime aprovar una Declaració Institucional a favor de recuperar l'edifici i de crear una Comissió de Seguiment amb les entitats veïnals que es va reunir per primer cop el 3 de maig. Posteriorment es va convocar el concurs per decidir el projecte arquitectònic que, segons el pla d'usos decidit participativament pel veïnat, reformaria l'edifici. Harquitectes va guanyar el concurs. L'obra, però, va quedar aturada per problemes de les constructores i es va haver de realitzar un nou projecte que va ajornar la inauguració de la nova Lleialtat. El retard de les obres va perjudicar el projecte, perquè molta gent va abandonar la Plataforma. No va ser fins al 2015 quan, entitats i veïns de Sants amb el suport del Centre Social i el Secretariat d'Entitats, entre d'altres, van reprendre les tasques per concretar el projecte de gestió comunitària de l'espai. Per fer-ho es va crear la Coordinadora d'Entitats per la Lleialtat Santsenca (CELS).

Teníeu al cap algun equipament pel que fa a la gestió i els espais del que seria la futura Lleialtat, o es va inventar un nou model segons les necessitats concretes dels participants en aquell moment?

Per crear el projecte de gestió de l'equipament s'ha tingut en compte tota la tasca prèvia que s'havia anat fent, per tal de detectar les necessitats dels veïns i les veïnes de Sants i per definir els usos dels espais. A partir d'aquí, s'han tingut molt en compte espais similars al nostre com l'Ateneu l'Harmonia o la Casa Orlandai. Ens hem inspirat en aquests dos espais pel que fa a l'organització interna de les comissions, per la definició de l'equip tècnic... D'Orlandai concretament hem copiat el model dels socis allotjats, per facilitar la gestió dels espais i que hi hagi una rotació d'usos que permeti optimitzar els espais d'una manera beneficiosa per a tothom. També hem agafat idees d'espais del nostre entorn com Cotxeres de Sants, un centre cívic que funciona per una cogestió entre el Districte de Sants-Montjuïc i el Secretariat d'Entitats de Sants, Hostafrancs i La Bordeta.

Ens pots comentar a grans trets com funciona l'equipament de la Lleialtat Santsenca? Com s'organitza pel que fa als horaris i espais dels col·lectius que hi treballen?

La Lleialtat treballa en tres àmbits que recuperen la idea original de les antigues cooperatives obreres: veïnatge, cultura i cooperació. L'òrgan sobirà és l'Assemblea, que es reuneix els dimarts.

Després, treballem a través de diverses comissions. La d'Acció comunitària promou l'enfortiment de la xarxa comunitària, vetlla pel correcte funcionament dels mecanismes de participació, treballa per l'apoderament i la corresponsabilitat de la comunitat i vetlla per garantir la inclusió, la convivència i l'equitat de gènere. Comunicació dissenya i desenvolupa el Pla de Comunicació de la CELS, de forma coherent amb els seus principis i valors de l'espai. És l'encarregada de decidir les estratègies, els formats i mitjans per donar a conèixer els projectes i les activitats de l'equipament i de l'entitat. Programació és la comissió que recull propostes i dissenya les grans línies de la programació sociocultural de l'equipament, a la cerca de vetllar per les línies programàtiques i de cercar l'equilibri entre les diferents propostes. La comissió econòmica treballa en la confecció dels pressupostos, revisa la comptabilitat i vetlla per la seva transparència, pensa estratègies d'autofinançament, cerca recursos per les activitats a través de la gestió i seguiment de subvencions, premis, concursos i patrocinis, i proposa criteris de gestió econòmica social i solidària. I Lleialtec, la comissió tecnològica, neix amb l'objectiu de vetllar per l'apoderament digital de les persones i col·lectius del barri. Per fer-ho, proposa i capacita als socis i sòcies de la CELS en l'ús d'eines tecnològiques lliures i ètiques per tal de gestionar l'equipament, facilitar la comunicació, crear contingut, emmagatzemar dades, etcètera.

Quines sinergies hi ha amb el barri, amb els seus veïns i altres entitats i col·lectius com La Troca, Can Batlló, les Cotxeres de Sants?

Les sinergies amb altres espais i projectes del barri són totals. De fet ens plantegem la Lleialtat com un espai de gestió comunitària que, per exemple, programi a escala de barri, tenint en compte les activitats que ja es fan en altres espais. La idea és ser complementari i crear xarxa amb tot allò que ja passa al barri. Creiem que la Lleialtat ha de ser un catalitzador de moltes d'aquestes coses que ja hi eren o començaven a caminar. L'escola comunitària d'adults La Troca, per exemple, és una necessitat que a Sants no estava coberta, que no disposava d'un espai i que per filosofia està totalment alineada amb la Lleialtat. Així que ens hi hem lligat. Com a CELS som socis del Secretariat d'Entitats de Sants i ja hem compartit exposicions i altres activitats amb Cotxeres. Ara també estem impulsant un projecte de vermicompostatge que lligarà diversos agents del territori, com les escoles, els grups de consum crític del barri i els horts comunitaris de Sants. Aquests són només alguns dels projectes en marxa. En tractar-se d'una entitat formada per entitats i col·lectius del barri, els lligams ja formen part de l'ADN de la CELS.

Ens pots comentar sobre les diferències entre el projecte arquitectònic del concurs i l'edifici finalment construït? Com a gestor i usuari, quin dels espais o possibilitats de l'edifici reformat destacaries?

Més que entre el projecte i la construcció final, hi ha algunes diferències entre el pla d'usos original i el projecte. Com la reivindicació ha durat quasi una dècada i les obres també s'han allargat més del previst, el teixit associatiu del barri i els seus espais de relació han evolucionat. L'entrada de Can Batlló al veïnat l'any 2011 va obrir tot un espai nou que cobria algunes de les necessitats plantejades per la Plataforma. En paral·lel a l'obertura de la Lleialtat, a més, el jovent de Sants també han aconseguit d'un equipament llargament reclamat com és el Casal de Joves de Sants.

Al llarg de les obres, la CELS i el Districte han participat en la redefinició d'alguns espais. La Sala A2, prevista inicialment com a magatzem, finalment s'ha convertit en una aula més polivalent. La terrassa i la Sala 11, que estaven pensades com un espai únic, s'han separat perquè els dos espais es puguin fer servir de forma autònoma. També es va decidir equipar la Sala 21 amb terra de parquet, un fet que ha permès fer residències artístiques i ha enriquit molt la programació professional de la Lleialtat. De l'edifici jo també en destacaria principalment els espais comuns, que permeten un anar i venir de gent amb molta llum i una sensació molt agradable. I també l'auditori, la mida del qual el fa molt acollidor i especial.

Carles Baiges

Arquitecte. Membre de la cooperativa d'arquitectes Lacol. Coordinador del procés participatiu per a la recuperació de la Lleialtat Santsenca.

Entrevista realitzada el 21 de juliol del 2016 al local de Lacol a Sants (Barcelona).

Em pots explicar com i quan neix la cooperativa d'arquitectes LaCol i amb quins objectius ho fa?

Neix l'any 2009 quan ens ajuntem un grup d'amics de la universitat. Ja teníem un local al Poble-sec i en buscàvem un altre. Teníem la necessitat de trobar un espai per desenvolupar els nostres projectes. Era una necessitat que la universitat no ens podia cobrir i per aquest motiu vam decidir llogar un local entre tots. Aleshores ens vam trobar col·laborant molt entre nosaltres i ens vam començar a implicar en el barri, en lluites veïnals, etcètera. Vam veure que ens agradava molt treballar junts, que teníem un punt de vista comú pel que feia a l'arquitectura i vam veure que podíem crear una empresa. Vam trobar adequat crear una cooperativa. Ara som catorze socis, dels quals en treballen tretze. Tots som arquitectes, però després ens hem format en alguna cosa més: en soldadura, en estructures... Una companya està acabant escenografia, un altre estudia il·lustració a l'Escola Massana, jo vaig fer sociologia... També col·laborem amb altra gent.

Quines línies de projectes teniu?

Bàsicament fem reformes i obres noves com a arquitectes, però també treballem en l'àmbit de l'urbanisme, de gestió d'espais buits, de nous models d'habitatge, de la participació en l'arquitectura i l'urbanisme....

I com us organitzeu en els diferents àmbits i en els projectes concrets?

Cada dilluns fem una reunió setmanal on ens posem al dia dels projectes. Quan en sorgeix un de nou normalment es reparteix entre dues o tres persones, tenint en compte la disponibilitat i les especialitzacions de cadascú. Quan arriba la fi de mes tots som iguals i cobrem el mateix. A més, cadascú també té feines internes a fer: economia, comunicació, manteniment, etcètera. Intentem que tot sigui el més horitzontal possible. Als projectes més grans, encara que els estiguin duent dues o tres persones, fem tallers interns amb moments de correcció i creació col·lectiva, de pluja d'idees, per ajudar-nos mútuament i perquè els projectes ens representin a tots. Al cap i a la fi, no duen la signatura d'un individu, així que cal que tots se sentin representats en els projectes. Entre les reunions setmanals i els tallers, intentem que tothom se senti còmode amb el que s'està fent i pugui aportar-hi coses...

Un dels vostres projectes més grans fins ara és el de Can Batlló.

Des de l'inici hi hem estat vinculats com a veïns, com uns veïns més, amb la feina voluntària. El projecte més gran que tenim entre mans és la cooperativa d'habitatges que s'està fent a Can Batlló, que sí que és una feina remunerada [La Borda, cooperativa d'habitatges en cessió d'ús]. És una autopromoció que ha encarregat a LaCol de fer el projecte. Serà la construcció més gran que hem afrontat fins ara: vint-i-vuit habitatges.

Quines diries que són els vostres col·lectius de referència, per la seva orientació i organització, o els autors-arquitectes que us han influït, per la seva metodologia o els resultats formals?

Pel que fa a la forma de funcionar, diria que ens hem inspirat menys en els arquitectes i més en els moviments socials i associatius de llocs com el mateix barri de Sants. El fet de fer una reunió cada dilluns i que sigui efectiva... això ho hem après amb els veïns. Sí que cadascú té els seus referents per la seva visió de l'arquitectura. Per exemple, els arquitectes holandesos dels 60 i els 70, el Team X, Lina Bo Bardi... O el duet Lacaton & Vassal i altres propostes més radicals... La nostra base comuna són els arquitectes que es van anar acostant a la societat. Un dels referents més clars que ha obert camí aquí a Espanya és Santiago Cirugeda, de Recetas Urbanas. Ara treballem conjuntament amb ell, en algunes coses.

I teniu alguna relació o col·laboració amb altres grups de la xarxa Arquitecturas Colectivas, com ara La Volta o Idensitat?

Intentem col·laborar al màxim possible amb cooperatives, com Raons Públiques, Celobert, Straddle3... Nosaltres formem part d'Arquitecturas Colectivas i tenim relació amb altres col·lectius de l'Estat, ens veiem un cop a l'any com a mínim. Vam organitzar la trobada de Barcelona fa dos anys, que va servir com a aglutinador i per entrar en contacte amb grups que encara no coneixíem.

Els processos participatius empresos en diferents llocs i projectes segueixen la mateixa mecànica que a Can Batlló o tenen les seves particularitats? Ho dic pensant especialment en la reforma de la Lleialtat Santsenca...

Per a nosaltres, el projecte de la Lleialtat va ser molt iniciàtic. Era el meu projecte de final de carrera i era la primera vegada que treballàvem amb participació. El vaig fer molt sol, només em van ajudar els meus companys en l'etapa final, i vaig anar pel mètode de prova-error... Si ho analitzéssim ara, potser no seria del tot correcte, però sí que ho era pel poc coneixement que tenia aleshores. Ara intentem pautar més els processos. També va ser una mecànica diferent perquè normalment les institucions, l'Ajuntament, et dirigeixen molt i et marquen uns límits i unes direccions molt concretes. El projecte de la Lleialtat, en canvi, venia des de les necessitats de la gent, era molt obert i el duia la mateixa ciutadania. Això crec que té molts punts a favor, però també en contra. Per exemple, no sabíem si s'arribaria a fer o no perquè l'Ajuntament no havia dit res. Per altra banda, la gent que participava tenia el control total, mentre que en altres casos això està molt més limitat.

En el cas del procés "Despertem Cal Badia", a Igualada, us contacten a vosaltres i després us presenten les associacions de veïns?

Normalment hi ha un treball amb l'Ajuntament de buscar els actors del procés, ja que ells ja tenen la gent identificada. El d'Igualada era un projecte d'espai juvenil obert a joves del municipi. Hi havia una mica de conflicte, perquè uns havien estat reclamant l'espai, no se'ls va donar resposta i van acabar ocupant-ne un

local. Quan l'Ajuntament va proposar recuperar el primer espai, els joves ja disposaven d'un altre lloc i no volien participar-hi. De manera que es va fer una campanya oberta i va formar-ne part qui va voler.

En aquest tipus de processos oberts, no se sap exactament com seran els resultats. Fins a quin punt diries que són imprevisibles?

No crec que hi hagi cap diferència amb un procés tradicional, l'única diferència real és qui pren les decisions. Amb la Llei Santsenca, si ens haguessin encarregat fer el pla funcional al despatx, hauríem començat i acabat igual: explorant els equipaments culturals, descartant coses, quedant-nos amb una idea... L'única diferència està entre que ho decideixi jo, que potser ni en faré ús, o que ho decideixi la gent que sí que en farà ús. Una cosa que ha d'estar clara des de l'inici en un procés de participació és de què parlarem i quines coses ja estan decidides, sigui perquè les marca una instància superior, per la mateixa normativa o per limitacions de diners.

De la mateixa manera que amb els processos de participació heu anat definint les bases, creus que cada vegada heu anat agafant un procediment establert, amb formes, materials i estratègies més pautades i concretes pel que fa a la forma de projectar? Penseu en l'ús de la fusta, dels materials crus o sense gaires capes, en una estàtica lleugera, en certa estètica del bricolatge...

No ens hem assegut a parlar-ho, no tenim un discurs uniforme. És més aviat un *learning by doing*. Ens hem trobat que els nostres clients són igual de precaris que nosaltres i això ja condiciona algunes coses. Treballem molt amb fusta i amb ferro perquè tenim una fustera i un forjador. Emprem molt la fusta perquè és un material càlid, fàcil de treballar... Intentem ser honestos, incorporar coses autèntiques, tal com són, com paviments continus de formigó, o fusta i ferro... Són les coses més mínimes que trobem, que compleixen els nostres requisits com a arquitectes. En darrer terme, no som decoradors ni paletes.

Pel que fa a forma de projectar, tenim una idea incorporada de reversibilitat, de veure com les coses poden canviar amb el temps. Estem oberts a fer un projecte per fases: si veiem que el client no té els mitjans per fer-ho tot, intentem dividir-ho de manera que es pot anar construint tot a mesura que hi hagi diners. I a La Borda estem permetent molta intervenció de l'usuari. Partim una mica de la idea de John Habraken, de la teoria de suports: projectar el mínim i que després l'usuari pugui acabar-se l'habitatge a la seva manera. A La Borda potser ho hem pogut reflexionar més perquè era un projecte que naixia des de zero. Allà hem pogut aplicar més conscientment els criteris de sostenibilitat, ja que també treballem amb una constructora ambiental. Vint-i-vuit habitatges consumiran com una casa de dos-cents metres quadrats...

Pel que fa a la Lleialtat Santsenca, com vas descobrir l'edifici?

Quan havíem de fer el projecte final de carrera, onze de nosaltres vam decidir anar per lliure. Quedàvem cada dilluns aquí i ens corregíem entre nosaltres, fins i tot convidant gent de fora. Com que acabàvem d'arribar a Sants, vam fer una mena de *workshop* intern en què cadascú havia de treballar alguna cosa del barri i explicar-la als altres. Uns van treballar les cases okupes, altres les fàbriques... Durant aquest procés, vam descobrir Can Batlló i l'associació de veïns que estava lluitant per la seva transformació urbanística. Vam començar a implicar-nos i, quan vam escollir el projecte final, vam decidir que tots treballàrem en rehabilitacions d'espais. En aquell moment no era una cosa que estigués gaire ben vista, però ens va semblar més realista pel nostre futur professional.

Quatre de nosaltres vam decidir explorar Can Batlló com a tema. Quan començàvem a investigar sobre el lloc, dos veïns ens van demanar ajuda sobre l'edifici de l'antiga cooperativa de la Lleialtat. Aquella mateixa tarda vam començar a mirar-ho amb ells. Vaig veure que havia estat comprat per l'Ajuntament, que estava protegit, que estava catalogat com a equipament i sense definir... I vam decidir parlar amb les entitats del barri, i vam veure que hi havia un interès. Les entitats lligades amb el cooperativisme volien recuperar un símbol de les poques cooperatives del barri que havien quedat dempeus, ja que al barri n'hi havia hagut una quarantena. I altres entitats s'hi acostaven perquè tenien necessitats d'espai que no estaven resoltes. Amb aquestes dues portes vam crear una plataforma que reclamava que l'espai s'obris al barri per les entitats i que recuperés la memòria històrica cooperativa. Vaig dedicar el treball final de carrera a això, en paral·lel al desplegament de la plataforma. Vam poder fer una part de recuperació de memòria històrica, a través de la cerca dels plànols originals. I alguns companys van poder recuperar fotos gràcies a la poca gent que vam trobar que hi tenien relació. Vam trobar cançons de la coral que tenia la cooperativa. Una dona gran recordava la melodia i la tenim gravada.

Jo vaig estar treballant la part programàtica de decidir què havíem de fer allà. Després vam concretar com havien de ser els espais, quants espais donàvem a cada activitat. Els últims mesos vaig dedicar-me al projecte de final de carrera. Això ja era una proposta concreta, que no era la de la plataforma sinó que era una cosa meva, acadèmica, imaginativa. Els ritmes acadèmics em van impedir de fer-ho col·lectivament: em vaig tancar a produir i punt... Tot i això, un parell de veïns van venir a la presentació del projecte universitari. I això també va servir per donar ales a la plataforma, perquè l'Ajuntament seguia sense saber què fer amb l'edifici i vam plantar-li un document amb la recerca històrica, el programa i uns plànols, que no es corresponien a la realitat perquè estaven fets a partir d'arxiu, ja que no ens havien deixat ni tan sols entrar a l'edifici. El consistori anava marejant una mica la perdiu: deia que sí, però mentrestant anava sondejant altres actors als quals els podia interessar quedar-se l'edifici. Per sort aquí estem tots connectats i les altres entitats que consultaven, més reconegudes, deien: si això ho estan reclamant aquests, doneu-los-el...

Diries que l'Ajuntament tenia poc interès pel projecte, tot i haver comprat l'edifici?

Jo crec que es barrejava un tema de diners. Fas un desemborsament per comprar un edifici, després necessites més capital per rehabilitar-lo... i sovint surt més cara la rehabilitació que la compra. O són dues inversions molt grans, una rere l'altra. Jo crec que a vegades els problemes se salven per pressió veïnal, però sense saber què es farà a continuació. Aquí va ser un canvi de cromos clàssic: un hotel del carrer Numància volia créixer amb més plantes i va comprar això per negociar amb l'Ajuntament. Tot era una estratègia negociadora de la immobiliària, perquè a ells els interessava més créixer al Carrer Numància. La regidora *xulejava* molt, però jo crec que tot va acabar en mans municipals més per una carambola d'interessos de la immobiliària. Que jo recordi, l'Ajuntament no va haver de pagar sinó que va ser un intercanvi.

La Bordeta va ser un dels barris en tenir un pla de barris amb la Llei de barris. Estava previst que l'edifici es rehabilités com a centre per a gent gran, però finalment això va anar a les Cotxeres de Sants. Jo diria que l'edifici estava una mica fora d'escala per a aquell ús. Era una llàstima que un edifici tan emblemàtic tingués una funció per a un col·lectiu tan concret. Crec que té més sentit que qualsevol veí hi pugui anar.

I en aquella etapa de reivindicació veïnal, entre el 2009 i el 2012, es van fer actes i activitats per cridar l'atenció i recollir suports?

Inicialment, sí. Es van fer tallers per decidir com havia de ser l'edifici. També vam pintar dues vegades la façana... i ens la van tapar les dues. Vam tapar un grafiti que posava Bahia, que era la sala de ball que hi havia abans, per posar-hi Lleialtat Santsenca i recuperar el nom original... però va durar una setmana. També vam fer un mural i algunes intervencions de la colla de Diables al carrer del davant. Teníem plantejades accions més fortes, però vam aconseguir el nostre objectiu més ràpidament del que creïem i no va ser necessari activar cap mecanisme de pressió. El procés veïnal va començar abans de tenir el vistiplau de l'Ajuntament. Des del primer moment, quan van venir a veure'ns aquells dos veïns, vam començar a fer trobades i reunions obertes. Al principi ens reuníem al Centre Social de Sants, una associació de veïns just al davant de la Lleialtat, i després al Casal independentista de Sants, davant de l'Espanya Industrial. A partir del 2011, vam reunir-nos a Can Batlló.

Fins que l'Ajuntament accepta la idea de l'equipament i després es convoca el concurs d'arquitectura...

Finalment van "comprar" la idea i ens van encarregar fer l'estudi de l'edifici. Ens van deixar escollir entre fer les bases del concurs i ser al jurat, o participar com un membre més. Vam valorar que era més útil per als veïns que nosaltres poguéssim estar al jurat. Es van presentar una vuitantena de propostes i algunes eren bogeries increïbles, que no complien les funcions que requeríem per al barri. Com a concurs d'arquitectura, estava bastant concretat i delimitat. La guanyadora va ser la proposta de l'estudi Harquitectes...

A les bases del concurs oferíeu dues propostes respecte al tractament patrimonial de l'edifici: una en què es conservava més i una altra en què s'enderrocava molt...

Vam fer dues propostes d'intervenció. Una que mantenia una part, i una altra que s'ho carregava tot i només deixava l'exterior. El catàleg només protegia la façana, bastant absurda i neoclàssica, així que havíem de deixar les dues opcions obertes. Tot i això, vam poder tenir prou incidència en el jurat per donar menys importància a aquelles propostes que s'ho carregaven tot. Nosaltres consideràvem que l'interior era el més interessant. Pensàvem que les bigues de fusta de les cobertes estarien molt *fetes caldo*, però estaven molt millor que no esperàvem. L'estructura metàl·lica era molt interessant: és tot un document de com als anys vint no sabien construir en ferro, perquè algunes coses estan de l'inrevés. I els espais originals eren molt interessants, tot i que estaven molt quartejats.

O sigui que l'estat constructiu i material en què l'edifici encara la reforma no era tan dolent? Alguns edificis d'entitats històriques, en ser vells i no haver-se mantingut al llarg dels anys, estan molt deteriorats...

Vaig investigar, i vaig trobar que els de la cooperativa havien estat molts anys estalviant i havien encarregat el projecte a l'arquitecte d'El Molino... No constava que hagués estat construït pels mateixos socis. Quan vam entrar-hi no portava buit tants anys, perquè havia estat uns anys okupada, després que tanqués la fàbrica de torrons. Hi havia hagut vida i això sempre ajuda al manteniment. En el procés d'obra de la reforma, la constructora es va enganxar els dits amb els fonaments...

I els projectes dels arquitectes que es van presentar al concurs els va valorar vosaltres?

Al jurat del concurs hi anava un de nosaltres [LaCol] com a representació veïnal, un fet inusual, que va costar molt d'aconseguir. Jo no vaig poder anar-hi per problemes de calendari, així que se'n va encarregar un company meu, Pol Massoni. Com a LaCol vam avaluar cada projecte i ho vam compartir una mica amb la resta de veïns, però ells ho van deixar en les nostres mans. Al jurat també hi havia el cap de llicències del districte, el gerent, un representant del Col·legi d'Arquitectes, el representant de Barcelona d'Infraestructures Municipals, etcètera. Alguns dels projectes que van arribar a la fase final haurien estat un desastre... Va haver-hi força negociació, però al final va sorgir força consens. A LaCol ens agradaven tres o quatre projectes que eren molt bons. El definitiu potser no era la nostra primera opció, ara no ho recordo bé, però el segon segur que sí, que ho era. Ens agradaven tots aquells que prioritzaven la conservació, però hi havia opcions força diverses... Jo crec que al document del concurs vam saber expressar molt bé que l'espai era molt maco i que calia conservar-lo, per això molts projectes ho van tenir en compte.

Xavier Ros

Arquitecte, membre del despatx Harquitectes. Resonsable del projecte de reforma de la Lleialtat Santsenca.

Entrevista realitzada el 18 de desembre del 2015 a les obres de la Lleialtat Santsenca (Barcelona).

Ens pots fer cinc cèntims sobre el que coneixeu de la història de la Lleialtat Santsenca?

L'entitat és bastant interessant, sobretot com a aglutinació d'entitats del barri. L'edifici va tenir uns usos de cooperativa que van durar molt poc, després es va reconvertir en una fàbrica de torrons a la planta baixa i en una sala de festes a la planta de dalt, que va acabar convertint-se en una discoteca. Cap a la dècada de 1990, tant la fàbrica com la discoteca van tancar. El casal va estar ocupat durant tres o quatre anys. I paral·lelament, hi havia la voluntat veïnal de recuperar l'edifici. Es va començar a generar una associació, amb cinquanta o seixanta entitats que van pressionar a l'Ajuntament, fins que es va convocar un concurs d'arquitectura. El meu despatx es va presentar i el vam guanyar.

Com us vau trobar l'edifici?

Aquest edifici té una cosa maca: que neix de la voluntat veïnal i no és un invent de l'Ajuntament. La façana era l'únic protegit. A l'interior hi podíem fer el que volguéssim: hi havia dues sales originals que volíem recuperar, la botiga en planta baixa i la sala de festes a dalt. La resta de parts no és que fossin irrellevants, però no tenien cap mena de significació i estaven en mal estat. La nostra proposta cercava recuperar les sales més emblemàtiques, que són les cantoneres i donen façana al carrer. I, a partir d'aquí, vam intentar buscar la manera de condicionar els espais insalubres, sense llum ni connexió, sense potencial i mal construïts, per convertir el conjunt en aquest nou equipament.

L'edifici original es va fer d'un sol cop o va anar creixent?

Es va construir cap als anys 1930 d'un sol cop, però es va fer com abans: amb un sol plànol, amb dues plantes, una secció i dos alçats. El que es va acabar construint ja no era el que hi havia projectat, hi havia unes certes variacions, perquè devien comprar la parcel·la que està al fons i que forma la L [l'angle al final de la planta]. A partir d'aquí, tot el que li va anar passant a l'edifici va ser una pèrdua respecte a l'original. Els responsables de la fàbrica de torrons [un dels usos successius que va anar tenint l'edifici] es van dedicar a afegir altells i a canviar el que els interessava. Van destrossar el que feia falta. I la discoteca va deixar només una sala a dalt. Durant les obres vam descobrir que hi havia hagut una tercera sala, la del bar, que estava totalment amagada. Així doncs, el que li havia anat passant a l'edifici des del primer dia era un constant deteriorament. A l'època okupa tampoc es van dedicar a restaurar res, només van condicionar els espais pels usos que necessitaven. Podríem dir que l'edifici estava en mal estat, però tenia un doble interès per nosaltres: hi havia el valor físic, d'aquelles parts que tenien vàlua; i el sentimental, de la part que estava oculta i perduda, i que vam considerar que era imprescindible perquè el projecte assolís una personalitat pròpia tot convivint amb la intervenció nova.

Creus que es podria sintetitzar d'alguna manera general l'acostament d'Harquitectes al patrimoni i al projecte d'arquitectura? Què és allò que valoreu més en els projectes, pel que fa a les intervencions?

Segur que hi ha constants, perquè el nostre equip és el mateix. La nostra manera de treballar creix i canvia, però té una manera de fer concreta. El que ens pot diferenciar de la praxi habitual són les estratègies que plantejem, que tenen en compte el consum energètic i l'eficiència dels recursos, com aprofitar un material per moltes coses, etcètera. Treballem de manera polièdrica. I creiem que, si no hi ha eficiència energètica, ni qualitat material, ni una bona proposta programàtica, el projecte no està bé.

Quan treballem en un edifici existent, l'actitud no canvia gaire. Tenim uns materials que estan allà, disposats d'una manera concreta, i que formen part d'una arquitectura determinada. Pel que fa a la Lleialtat, partim d'una arquitectura dels anys trenta que és prèvia al moviment modern, que reflecteix un moment concret de la història de l'arquitectura. També hi ha un altre valor que és físic: hi ha certs elements que ja hi són i no s'han de construir, nosaltres només els hem de millorar. I tu pots donar valor a un edifici que no en té. Per exemple, aquestes mitgeres són el reflex de l'edifici, una vegada enderrocat parcialment: si ho treballes bé, es converteix en una foto de la història de l'edifici. Intentem donar valor a la pàtina que el temps deixa en la matèria.

Vosaltres havíeu parlat d'una "estètica de la crisi", com quelcom amb uns certs valors ètics, que evita el malbaratament, etcètera. Aquesta estètica despullada, austera o econòmica, i la mateixa organització del despatx d'arquitectes, sembla que lliguen amb el projecte participatiu de recuperació de l'edifici de la Lleialtat Santsenca...

Respecte a l'estètica de la crisi, realment és una reflexió que sorgeix de la gent que s'ho mira i no tant de les nostres reflexions arquitectòniques. Sí que és veritat que els projectes han de costar la meitat i ens veiem obligats a despullar les cases i deixar-les als ossos. L'única opció és convertir la pèrdua en quelcom bo, convertint-ho en una oportunitat per a un cert aprofitament dels recursos. Per exemple, si el material del sostre serà ja l'acabat, serà el que contribuirà a donar-li una certa atmosfera a l'espai. En el nostre cas també el convertim en el generador d'espai: treballar amb murs de càrrega fa que treballem en una arquitectura concreta de successió de sales, que és el que hi havia quan només es treballava amb murs de càrrega fa cent anys i dos-cents i tres-cents.

El que ens ha passat a la gent de la nostra generació és que no hem viscut d'altra manera. Tot el que hem après a fer ens obliga a ser molt eficients en tot. Potser la gent més gran, que va viure en una bombolla, es podia permetre desviacions del 50% del pressupost. Si a la qüestió econòmica li afegeixes un tema d'escalfament global ja apareix l'eficiència, no solament econòmica sinó també l'energètica. Si es té en compte tot això, és normal que els edificis acabin sent com els nostres. O no, perquè hi ha moltes altres maneres de fer...

No és la conseqüència d'una recerca estètica, sinó d'uns processos que tenen unes condicions determinades. Jo crec que hi ha un cert component ètic, encara que els arquitectes s'enfadin una mica amb aquesta paraula, perquè ser eficient amb els recursos dels altres, ser considerat amb el medi ambient, és un comportament ètic que denota una certa responsabilitat.

Els materials locals tenen un valor relatiu, perquè és més aviat un tema de disponibilitat, del que tens a l'abast quan es construeix l'edifici. De vegades et pot venir una fusta francesa o austríaca i ser més eficient que un formigó fet aquí, al Garraf. Per tant, potser no és tant un tema de proximitat com un tema de les decisions estratègiques: perquè tries un material, com el fas servir...

Un equipament com aquest pertany a una entitat amb unes característiques molt determinades pel que fa al seu funcionament. Vosaltres proveu de dotar el projecte, l'edifici i l'entitat de més flexibilitat?

El projecte parteix d'un procés que va anar determinant les necessitats de les entitats veïnals. I això va ser molt bo. Ho van fer uns altres arquitectes, els de LaCol, que van traduir les voluntats populars en decisions arquitectòniques. Això ja era una molt bona base. La nostra proposta va ser molt sensible a aquesta voluntat: que l'edifici no era de ningú, però era per tothom. Amb disponibilitat absoluta de qualsevol entitat per usar qualsevol dels espais. Jo crec que el projecte reflecteix exactament això: el projecte és un carrer, rodejat de calaixos, amb potencial d'ús.

Per acarar el projecte, vau parlar de quatre necessitat bàsiques: l'aprofitament, la intervenció, la contextualització i la sostenibilitat. Ens pots comentar aquestes línies principals d'actuació? L'aprofitament es basa en analitzar què hi ha i decidir què s'aprofita i què no.

Hi ha una decisió clau: què deixem i què enderroquem. El projecte es basa en això. Només amb la documentació que ens proporcionava el concurs, sense haver visitat l'edifici, vam prendre decisions. Una d'obligada era que la façana es quedés. Una de nostra era conservar les dues sales originals. I una intuïció, que es va anar mantenint, és que no hi havia res més que tingués valor. Això suposava un enderroc important que obria aquest carrer, que en el fons estructura i dota de qualitat lumínica i d'aire a tot l'edifici. L'atri resultant uneix tres cossos anteriorment molt separats. Aprofitem allò que creiem que es pot aprofitar. El que afegim mai pot restar a l'original i ha de tenir en compte aquesta relació entre el que és nou i el que és vell, que suma, que crea una tensió. Tota la part nova, el cos final i part de l'intermedi, no es pot entendre si no es veu que la part preexistent està sempre allà. Apareix en moments concrets, amb més o menys força, però amb la presència suficient perquè l'edifici tingui aquesta pàtina d'antiguitat.

Referent a la intervenció i la contextualització: parleu de deixar la pàtina del temps a la façana.

En la proposta de concurs no dèiem res de la façana. Sabíem que calia conservar-la. En el moment de visitar l'edifici i afrontar aquesta qüestió, teníem clar que no ens interessava treballar de manera diferent a

fora i a dins. No ens ho imaginàvem d'altra manera: volíem donar aquest valor a la runa, encara que estigués fet pols. Qualsevol intervenció que pretengués recuperar el moment zero d'aquest edifici ens semblava equivocada. Tot i això, l'edifici estava molt deteriorat, i en aquest sentit teníem un objectiu, que estem treballant ara: aconseguir que aquest edifici torni a lluir, però no com en el moment zero, sinó cent anys després. No recuperar l'edifici original, sinó deixar-lo envellit. Ja veurem fins a quin punt durem això a terme, perquè cal negociar-ho amb Patrimoni. Totes les noves intervencions, com les fusteries noves i els treballs en les obertures existents, es fan per contrast: quan es vegi l'edifici acabat, quedarà clar que allò és nou.

Per la contextualització teníeu en compte els usuaris, que no són experts.

L'estratègia de sostenibilitat va lligada, des del primer moment, a l'estratègia que podríem anomenar més arquitectònica. L'atri o carrer, que permet obrir i connectar tot l'edifici, l'imaginem com una eina per donar confort, aire i llum a totes les peces que s'hi aboquen. Quan vam començar a veure que algunes parts que volíem deixar les hauríem de tirar, com tot el cos 3, comença a prendre força un element que acaba sent molt potent: la coberta de tot l'edifici. Aquesta coberta és molt sofisticada en comparació amb el treball que fem a la resta de l'edifici, tant en la preexistència com en els afegits, els murs de ceràmica i forjats de formigó. La coberta, en canvi, és un element molt lleuger, gairebé com un barret, que estenem per tot l'edifici i el superposem a les encavallades de fusta existent. Com la geometria de cada part de l'edifici és diversa, la coberta acaba sent molt diferent en cada punt. I les condicions solars també són molt diferents d'un punt a un altre. Conceptualment, el que busquem és il·luminar. L'objectiu és que mai hàgim de climatitzar aquest atri: la meitat dels metres cúbics d'aquest edifici estan bioclimatitzats, aprofitant recursos naturals de sol i llum, i aprofitant els sobrants d'aire climatitzat de la resta de l'edifici, que s'aboquen directament a l'atri. L'aire calent produït a l'hivern per a les sales es recicla i s'aboca a l'atri, per temperar i crear un coixí. A més, ja que és evident com usar el sol a l'hivern, el nostre repte és aconseguir que el sol sigui útil a l'estiu, quan sobreescalfa. El fem servir a través d'aquesta coberta. A la part alta hi ha uns finestrals que s'obren, amb sensors com els dels hivernacles, que creen una hiperventilació quan es necessita: i per tant ventilen tot aquest atri i les sales. Hi ha un moviment d'aire, amb certa protecció solar.

Fem un treball molt potent de robotització, però que també és molt senzill, del que l'usuari no n'és conscient. L'usuari no és expert, de fet a l'edifici no hi ha ni conserge, per tant l'edifici s'ha d'activar quan fa falta. Estem treballant amb tota una estratègia que faci que l'edifici no es refredi, i que alhora els espais només s'activin quan hi ha d'anar algú. Només estaran climatitzades algunes zones concretes en el moment en què es facin servir. Això ja ho estem duent a terme en altres edificis. No és fàcil, però és el futur.

I com funciona la coberta en relació amb les estructures preexistents?

En alguna part hem tret el sostre i hem exposat les encavallades, que ja eren allà i estaven en bon estat. Les reforcem amb una biga que genera una cambra d'aire de 60 centímetres, que servirà com a ventilació de l'atri al vessant sud. Al vessant nord canviem la inclinació de la coberta per buscar més alçada, ja que dos

metres més amunt del carener original tenim sol durant tot l'any. Allà és on voldríem posar les plaques fotovoltaïques, si ho permet la normativa. Aquest sol permanent ens serveix per reforçar la capacitat de ventilació per escalfament, és a dir, l'extracció d'aire que s'accelera quan la temperatura és superior. La coberta és de policarbonat i les bigues són metàl·liques. Les encavallades originals de fusta es reforcen amb platines i elements d'acer: en posem una altra de metàl·lica, després la subestructura de policarbonat i els panells de policarbonat cel·lular transparent. El que busquem és que l'element que tanca la sala, l'element opac, tingui màxima incidència de sol, per tal que l'aire estigui més calent i surti més ràpidament. Quan no hi ha policarbonat, hi posem xapa opaca. En altres projectes, com al centre de recerca ICTA-ICP de la UAB, hem fet servir el policarbonat com a recobriment integral de l'edifici. D'aquesta manera, tot l'edifici en un hivernacle.

L'atri, o carrer interior de l'edifici, estructura i connecta tot l'espai. Ho fa a la manera del Teatro Oficina de la Lina Bo Bardi que vosaltres posàveu com a referència...

La decisió de posar una bastida en aquest atri té dues raons. Per una banda, permet comunicar tots els elements de l'edifici i això provoca que l'usuari ja sàpiga per on ha d'anar quan entra, perquè pot veure les escales i els diferents nivells. Pedagògicament, aclareix molt l'edifici. Alhora, ens interessava recuperar el que va fer la Lina Bo Bardi al Teatro Oficina, que de fet és en un edifici existent, que va quedar en runes per un incendi. Hi va afegir aquesta mena de paràsit que reconvertia un espai inútil en un espai de teatre, amb diferents possibilitats. Creiem que aquest atri pot acabar esdevenint un espai d'activitat i que la bastida actuaria com a grada, o com a mirador, o com a suport per penjar-hi coses. Ens interessava també pel contrast, físic i psíquic de l'existent, entre els murs de càrrega, feixucs i pesats, en contraposició amb la bastida, que és un element molt lleuger, de muntatge collat, metàl·lic i de fusta. Aquest element ens permetia dimensionar el valor dels elements vells. Ens permetia solucionar moltes coses, amb una acció molt puntual. És cert que, quan veus el Teatro Oficina de la Lina Bo Bardi, allò és una bastida de debò. En canvi, si vols fer una bastida que serveixi per evacuar un edifici a Barcelona, hi ha uns requeriments de bombers i altres instàncies que fan que hagi de ser més gruixuda o resulti impossible d'executar. Aquest element, doncs, complirà les necessitats que teníem. I no deixarem de qüestionar-la a mesura que avanci l'obra, tal com fem sempre amb tot...

Associacions Culturals.
Els espais escènics del cicle *Bona gent*
de Roger Bernat

Roger Bernat

Dramaturg i director teatral. Cofundador de la Companyia General Elèctrica.

Entrevista realitzada el 20 de desembre del 2010 a casa de l'entrevistat, a Barcelona.

La primera obra que vas fer, *El desig de ser dona*, amb Tomàs Aragay, es va fer al Se7 i Se7, una galeria en un soterrani de la Ciutat Vella de Barcelona. Pots explicar-nos com era l'espai, i com es va disposar el públic a l'espectacle?

Això era el 1996. Són aquestes coses de quan comences a fer teatre: no hi ha cap teatre que et vulgui, i acabes fent-lo on pots. Vam arribar a l'espai, que era un bar amb un soterrani, tot ple de voltes i amb unes columnes enormes. La distància entre pilar i pilar era d'uns tres metres, no crec que fos més. I generava un passadís, d'uns deu metres de profunditat, que els del local usaven amb una petita grada, una mica d'estar per casa, i mitjançant un petit escenari de tres per tres metres al fons. Ens semblava que aquesta disposició feia perdre les possibilitats que tenia l'espai. Vam decidir posar el públic en dues fileres, una filera enfrontada a l'altra, a les parets del passadís, i actuàvem en aquest passadís, en aquest eix de deu metres de llarg. Allà no hi havia llum, o era molt precària. I vam inventar una cosa que ara porta l'Albert Pla al seu últim espectacle: una anella de metall al cap, amb una làmpada dicròica, que il·lumina directament la cara i darrere porta la bateria. Pràcticament l'única llum que hi havia a l'espectacle era aquesta que portàvem nosaltres. I ens engegava. Tinc ganes de tornar a muntar l'espectacle, perquè va funcionar molt bé i va suposar la nostra entrada al món teatral. Es va fer allà al llarg d'un mes, i el boca-orella va fer que s'exhaurissin les entrades. Era un aforament de quaranta persones, que ja era l'hòstia per nosaltres. Va ser això el que ens va permetre seguir treballant després amb la companyia General Elèctrica.

I els espectacles posteriors de General Elèctrica, com la *Trilogia 70* [composat per *Juventut europea* (1999); *Flors* (2000) i *Que algú em tapi la boca* (2001)], es feien amb una disposició espacial convencional?

Les estrenes dels tres espectacles van ser en tres espais diferents: al Mercat de les Flors, al Teatre Nacional de Catalunya i al Pati de les Dones del CCCB, tots ells amb públic i escenari acarats. Després vam fer tota la trilogia al Mercat de les Flors, i allà sí que vam fer una disposició una mica singular. A la grada gran, de set-centes localitats, la gent entrava per la part de dalt, on ara hi ha la sala C, i es trobava amb dues terceres parts de la grada ocupades amb un escenari. Eren uns *rosco*s que feien dos per deu metres, posats sobre les butaques, amb un petit teló de fons. Hi cabien dos-cents espectadors. Quan acabava aquesta primera part, la gent anava al bar. Quan tornaven, aquesta primera disposició ja havia desaparegut i havia estat substituïda per un altre escenari amb la mateixa disposició, però al primer terç de la grada. L'audiència seia i veia la segona part de la trilogia. Aleshores, quan aquesta acabava, el teló desapareixia i es veia que al final de tot hi havia una altra vegada un altre escenari de dos per deu metres, i tot de taules i cadires. La gent baixava, i es feia la tercera part. L'únic espectacle que vam representar en un espai no convencional va ser *Confort domèstic*, que vam fer a cases particulars. No teníem un lloc on actuar, així que l'anàvem fent cada diumenge a una casa diferent, en quatre o cinc capítols...

Ens pots parlar de les sis peces del cicle *Bona gent* dels anys 2002-2003? Com es van preparar, com es van produir, i com van funcionar?

Van funcionar molt bé. Crec que una de les raons és que estaven una mica fora de la cultura oficial. Tot i que era un projecte produït pel Mercat de les Flors, va tenir lloc en un teixit que s'autoproduïa, que tenia les seves pròpies xarxes de públic, de socis i d'amistat. Això va fer que les sis intervencions acabessin esgotant les localitats. El nostre compromís amb la gent dels espais era: "necessitem el teatre una setmana, vosaltres feu la vostra vida, nosaltres entrem un dilluns, fem actuacions de dijous a diumenge amb el que hi hagi, i marxem el diumenge al vespre". Eren espais on es feien classes, i on hi havia altres estrenes, abans o després, i per tant no tenien massa disponibilitat. En aquell moment jo tenia relació amb tots ells, era la família de l'*underground* de Barcelona i tot era molt fàcil. Es van fer tres peces en mesos correlatius, i més tard tres peces més. El que ens resultava interessant era arribar a establir un espectacle amb les mínimes eines possibles, tant econòmiques com temporals i tècniques. Per tant, es tractava d'arribar a l'espai i de muntar amb el que tinguéssim. Érem un equip molt petit: Juan Navarro, jo i la persona convidada. Les peces es preparaven en tres setmanes. La preparació es basava a parlar, parlar i parlar entre nosaltres. Quan arribàvem a l'espai, concretàvem per on entràvem, per on sortíem i què fèiem. El gruix de l'espectacle es decidia en una taula i normalment els convidats hi participaven poc. Arribaven cap al final de la preparació. Amb les dues o tres xerrades que havíem tingut amb ells integràvem part del seu univers i fèiem l'espectacle.

L'espectador havia d'accedir al teatre després de posar-se en contacte amb tu per reservar entrades...

També va ser una decisió nostra. Vam pensar: qui vulgui entrades, que em truqui a mi al mòbil. La gent feia la trucada, jo l'apuntava a la llista i, quan s'acabaven les entrades, gravava un missatge de veu per indicar que ja no en quedaven. Em passava tres o quatre dies sense mòbil, però tampoc era tan greu. Perquè el que no volia, precisament, era haver de passar pel Telentrada, perquè necessiten conèixer l'aforament tres mesos abans i nosaltres no ho podíem saber. Nosaltres arribàvem allà i posàvem el màxim de cadires que podíem. Sabíem el dia abans de l'estrena si serien cinquanta o seixanta. I això és el que tenen d'interessant aquests espais, la seva flexibilitat. Això és el que un espera d'un teatre, encara que no hi hagi manera que els arquitectes ho entenguin. En veure les reformes que es fan dels teatres, molt rarament es veu una reforma on la flexibilitat que demana una institució d'aquesta mena es reflecteix en la seva arquitectura.

El cicle *Bona gent* tenia lloc, com dius, en espais flexibles, que a més eren espais que havien estat reciclats, i eren nus, estaven en una situació provisional, eren mig clandestins...

Els teatres històricament havien estat al marge i aquesta era la seva raó de ser. Estar al marge també significa tenir més llibertat. Si estàs al marge i estàs lligat de peus i mans, quina és la gràcia? Jo sempre recordo una reforma exemplar, la Schauspielhaus de Zuric. Era un edifici industrial, com el Mercat de les Flors, fet pols, i no el van tocar. Al vestíbul hi van posar una espècie de restaurant envoltat de vidre, de

superluxe, però a les parets no t'hi podies recolzar perquè et queien a sobre. Havien comprat una grada retràctil desmuntable per la sala teatral, amb l'escenari amb una estructura a sobre i els focus. La resta era l'edifici original, sense tocar res. L'any passat, en canvi, vam estar amb un espectacle a l'ampliació del Jean Nouvel del Museo Reina Sofia, a Madrid. I no et deixaven clavar ni un clau a terra, no et deixaven fer res. Però nosaltres som una companyia de teatre, hem de fer alguna cosa! I et deien: "No, perquè això és una fusta caríssima". Aleshores, l'espai deixa de ser un teatre, oi? Potser per això vam decidir anar-nos-en d'aquest tipus d'espais, per la llibertat que no et donen...

Al Teatre Lliure de Gràcia va representar *Bones intencions*, amb alguns punts de partida que sorgien directament del Cicle *Bona gent*. La disposició era més de teatre a la italiana, amb alguns mobles esparsos a l'escenari, on també hi havia els actors. En un moment donat, una de les actrius marxava de l'escenari amb una càmera de vídeo, sortia de la sala i anava retransmetent imatges en directe. És a dir, aquesta era la manera de subvertir la relació espectador-escenari: amb un intent de fer una mena de via d'escapament del dispositiu teatral convencional...

Sí, anava amb una càmera al soterrani del teatre, perquè allà hi havia enterrats dos dels primers obrers que van treballar a La Lleiata [cooperativa que construí i usà l'edifici, abans del Teatre Lliure]. Un tècnic ens ho va ensenyar. Hi havia una pedra amb una inscripció amb els seus noms i els anys. I vam pensar que no podia ser que estiguéssim allà fent teatre sobre els cadàvers d'aquells dos senyors i no ho poguéssim compartir. Tot i això, crec que al teatre li han fet molt de mal les pantalles. El cinema i la televisió ens van alliberar d'haver d'explicar històries, i de fer el treball que fa la novel·la, però la irrupció del cinema i la televisió ha estat tan forta que el teatre s'ha intentat mantenir en un espai de pantalla i fer el mateix tipus de feina que fan aquestes noves disciplines.

Ara les pantalles han entrat al teatre...

Sí, i és totalment absurd, perquè el teatre a la italiana ja és una pantalla. Això és posar una altra pantalla darrere d'aquella pantalla. Portem gairebé cent anys intentant trencar amb aquesta relació tan encarcerada. S'ha provat de moltes maneres. La disposició del públic no només fa diferent l'espectacle, sinó que fins i tot canvia el sentit dramàtic mateix. Si joestic veient un espectacle amb públic a les quatre bandes, crec realment que allò és un món tancat, és com estar dintre d'una peixera, i és molt diferent que veure-ho a la italiana, o anar seguint els actors.

A *La la la la la*, un muntatge posterior, l'espectacle es feia en una barraca, a la plaça Margarida Xirgu, al davant del Teatre Lliure de Montjuïc i del Mercat de les Flors.

Això va ser una coproducció del Teatre Lliure i del Mercat de les Flors, i tots dos em van dir: això no ho pots fer al teatre del davant. Com ho havíem de pagar nosaltres, traient-ho del pressupost de l'espectacle, ho vam fer en una barraca d'aquestes metàl·liques. Com se suposava que a la peça havies d'entrar dintre del meu cap, semblava que ja estava bé que tot fos així de fràgil.

En un dels teus escrits, dels anys d'aquesta obra, deies que volies treballar amb lleugeresa i procurant que no cristal·litzés res. En obres posteriors ja dones als espectadors uns auriculars, prescindeixes d'escenaris, etcètera. Sembla que la recerca de la lleugeresa avança encara, per altres vies...

Crec que realment hi ha la sensació de pèrdua, d'alguna cosa que no acaba de cristal·litzar. Ara que hem fet *La consagració de la primavera* amb públic, mai no acabes de veure una coreografia. La pots imaginar, veient la gent, fent aquells cercles, aixecant les mans. I pots pensar que "això devia ser una coreografia". Però mai és aquella coreografia excelsa, que t'endús a casa com un record: el que t'endús a casa és un dubte.

En aquestes obres més recents, augmenta progressivament la sensació de despullament tant de l'espai com del fet teatral. L'espai es buida, el públic l'ocupa, hi té lloc un joc...

Després de deu anys, m'he sentit finalment alliberat en treballar amb aquests darrers espectacles que no porten escenografia, que només porten un àudio. Són espectacles on no hi ha actors, on els únics actors són els espectadors. Crec que tots aquests darrers espectacles, amb estratègies diferents, proven de deixar l'espectador sol davant del seu desig i de la seva necessitat d'espectacle, davant de la seva histèria. I es fa de maneres diferents: amb gent que no és professional o amb escenografies que no eren escenografies. Però tot això em sembla que eren temptatives per arribar a aquest espai on finalment l'espectador ja no es pot confrontar a res. Ja no hi ha un plantejament en el qual l'espectador es posa davant d'aquest fet teatral i el jutja. La distància desapareix. L'espectador es troba perdut en un laberint i, com passa en alguns jocs digitals, es pot preguntar què hi fa, allà. I pot trobar-se una carta, pot mirar... Tot això pot anar construint un relat, però l'espectador n'haurà de construir el 50%.

El tractament no convencional que reserves a l'espectador en les teves propostes és interessant per la seva situació respecte a l'espai escènic, però sobretot pel seu paper al llarg de l'espectacle.

Crec que les avantguardes tracten d'això, de mobilitzar el públic. Des dels futuristes i els moviments Dadà, que tenen aquesta relació tan violenta amb el públic, però en un àmbit més acadèmicament teatral, i també en el discurs de Brecht i d'Artaud. Brecht, quan fa el treball de distanciament, intenta no deixar l'espectador en el seu paper passiu, de consumidor, i provar que formi part de l'espai on s'està. Prova de fer-lo sortir del teatre per canviar el món, enlloc de buscar solament que digui: "Que bé que m'ho he passat". I Artaud, que no ho fa a través de la dialèctica sinó directament des del cos, és qui teoritza el que després serà *La Fura dels Baus*. Crec que el segle XX és, bàsicament, un intent d'emancipació del públic. Un públic que, d'altra banda, tot el segle XIX ha estat confinat en una butaca, en un espai de treball, en una oficina, una fàbrica, etcètera. El segle XIX deixa els nostres cossos totalment lligats de peus i mans.

A *Domini públic* el gruix de l'espectacle tenia lloc a l'exterior, fora de l'espai teatral on s'havia convocat l'espectador. L'audiència constituïa el repartiment i no hi havia una escenografia, en sentit estricte, més enllà de la plaça o la ciutat on l'acte tenia lloc. Com s'adapta un "espectacle" com aquest als diferents espais i països on va de gira?

Tenim l'avantatge que, avui dia, no cal moure's de casa ni per fer teatre. Per exemple, la gent de l'Àtrium de Vitòria ens envia la seva localització a Google Earth. Mirem la plaça. Veiem si hi ha prou espai, els metres entre la plaça i el teatre. Enviem un qüestionari per actualitzar el guió, perquè el guió de la peça és molt local. L'actualitzem. En un petit estudi d'àudio que tenim aquí, un actor llegeix el text, sigui en euskera o en japonès. Ho gravem, amb l'ordinador anem a Vitòria i fem l'espectacle. L'acció, el fet teatral, arriba a ser molt flexible i pot succeir a dintre o a fora dels espais. Crec que l'arquitectura hauria d'anar darrere del fet teatral, i no a l'inrevés. Crec que és el gran problema que tenen els contenidors de cultura, que estan molt compartimentats: arts plàstiques, teatre, auditori, música, etcètera. I això succeeix quan gran part de la creació contemporània és interdisciplinària i necessitaria uns espais sense portes diferenciades.

Seguint amb *Domini públic*, ¿com es fa l'adaptació del text, de les referències culturals, a cada realitat local?

Hi ha un deu per cent que és local. Perquè la peça és tot un treball que fem sobre tot el que significa dir "nosaltres", i un diu aquest "nosaltres" en funció d'on està arrelat. Quan fem preguntes és important que tinguis aquesta sensació. Hi ha preguntes, per exemple, molt lligades a si tu has vist l'orca Ulisses. I això ja divideix en dos grups: els que són nascuts a Barcelona, que la van veure, i els que no ho són. Al Japó has de trobar quina era, la seva orca Ulisses.

Ens podries parlar de *La consagració de la primavera*? Què proposes amb aquesta peça i com s'organitza l'espectacle i l'espai?

La vam estrenar a Mèxic. Era molt divertit: la gent arribava al teatre, li donàvem uns auriculars i trobava una sala buida, negra, amb un rectangle de quinze per deu metres marcat a terra. A l'estrena, el públic va decidir situar-se al perímetre. De cop i volta se sentia una veueta que diu: si em vols ajudar, escriu a la paret la paraula bosc. La gent agafava un guix que hi havia a terra, i ho escrivia. Es creaven, així, les coordenades necessàries per començar la coreografia. Però els auriculars tenien tres canals d'àudio i no tothom sentia el mateix. De sobte, dos terços del públic sentien: "Entra el primer ballarí". I l'altre terç del públic sentia: "Ara, entra a l'escenari i posa't sobre la tela vermella". I de sobte veies un paio, dalt de l'escenari, que es posava sobre la tela vermella i s'estirava a terra quan començava a sonar la música de Stravinsky. Però hi havia dos terços de la gent que pensava: "Aquest tio no té pinta de ballarí, s'ha tornat boig, què fa?". I a poc a poc la gent construïa tota la coreografia de Pina Bausch, sentint la música, sempre amb aquesta sensació d'estar perdent-se alguna cosa. Perquè de sobte algú t'agafava per les espatlles i et duïa al mig de l'escenari. I tu només senties la música, no les instruccions dels altres. Torna a ser un

projecte fàcil de portar: amb auriculars, i a cada lloc es pot fer en el seu idioma. Es necessita un espai diàfan i prou.

En quins espais escènics t'has sentit més còmode fent els espectacles? Quins t'han posat menys dificultats?

Jo crec que no es tracta tant d'una qüestió d'espai com de quina relació s'estableix amb l'equip: com t'acullen, si entenen el projecte o et tenen allà perquè estàs de moda. Després, cal entendre que el teatre és un recipient. L'objectiu del teatre no és veure l'edifici, sinó veure el que succeeix allà dintre. És el contrari del que passa al MACBA, on no veus les obres sinó la feina de l'arquitecte. I fer aquest clic ha costat molt. En l'àmbit dels museus, fins al Palais de Tokyo [intervenció de reconversió dels arquitectes Lacaton & Vassal a París, 2001], sembla que això no s'havia fet, al món dels museus. No entenc que els arquitectes tinguin la sensació de tenir menys autoria pel fet de no ser tan visibles. En aquest sentit, són interessants alguns edificis que he vist de Sanaa [despatx d'arquitectura japonès, format per Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa] o algunes obres de Junya Ishigami. Ishigami va dur a terme una intervenció a la Biennial d'arquitectura de Venècia [*Architecture as air*, en l'edició del 2010] feta amb fils [conformant una estructura d'elements fins de fibra de carboni]. I resulta que el dia abans de la inauguració va passar un gat i van penjar un cartell on posava: "ho sentim molt, no podem inaugurar, perquè un gat ens ha destrossat l'obra". I pensaves que era maco que un gat pogués destruir un edifici. Suposo que l'arquitectura hauria d'arribar a ser una mica això...

Tu vas començar els estudis d'arquitectura abans d'anar a l'Institut del Teatre. Quins vincles conserves amb l'arquitectura i quins vasos comunicants creus que hi ha, entre una disciplina i l'altra?

Sempre tens una relació amb l'arquitectura, encara que sigui perquè acabes treballant i vivint en edificis. Però no ha estat fins fa poc que he pogut creuar el pont entre la meva pràctica teatral i el meu disseny arquitectònic. I he arribat a la conclusió que els espectacles, tal com els estem fent ara, condicionen la vida de les persones. És a dir, són espectacles en què l'espectador entra cec, i nosaltres el guiem. Això és el que fa finalment l'arquitectura: guiar a través d'un recorregut espacial. Nosaltres guiem a través d'un recorregut temporal. Sobretot ho hem fet als últims quatre o cinc espectacles, on la relació amb el públic és molt més flexible. L'audiència ja no està forçosament en una sala teatral: pot estar al carrer o caminant per la sala, esperant que aparegui un actor que mai no apareix. L'espectador és guiat en el temps, per tal de tenir una experiència que esdevé un espectacle. Jo sempre he tingut la sensació que això és el que em passa amb l'arquitectura: no acabo de saber mai com és un edifici fins que no el transito i torno a sortir-ne. És una mica com l'experiència psicoanalítica: travessar la foscor, estar buscant-se a un mateix, amb la possibilitat de trobar alguna resposta al llarg d'aquest recorregut. Però cal tenir el coratge de travessar aquesta foscor.

Tomàs Aragay

Dramaturg i director d'arts escèniques. Membre de la Companyia Societat Doctor Alonso. Cofundador de la Companyia General Elèctrica (amb Roger Bernat).

Entrevista realitzada el 28 d'abril del 2017 a la residència dels artistes a Pontós (Girona).

Podem començar parlant del Mina 2, els tallers al sud del Raval on tenia el local la companyia General Elèctrica, a mitjans de la dècada de 1990, al carrer Mina. Com vau conèixer aquell espai?

Bé, el Roger i jo ja estàvem treballant allà. Encara no era la companyia General Elèctrica, sinó que era com la llavor d'allò. De fet, érem el Roger Bernat, la Mía Esteve i jo, que ja havíem fet dos espectacles pel Festival Grec i vam pensar que necessitàvem una casa. Vam començar a buscar per Barcelona i un dia, caminant per allà, vam entrar a preguntar. Hi havia un senyor que ho cuidava, com un porter. Ens va dir que els pisos de dalt estaven buits, i ens vam dir: "Ostres, és aquí!". Li vam dir al senyor que volíem fer teatre allà i tot va ser una mica d'amagatotis dels amos. Pagàvem molt pocs diners a aquest home, i vam començar a arreglar l'espai des de zero. Aleshores es va incorporar també la Mònica Arús, que ara és la cap de l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC), i en aquella època era una productora emergent, i amiga meva. Els pals de paller érem la Mònica, el Roger i jo. S'hi va sumar el petit equip de gent que ja havia treballat amb nosaltres.

Recordo que l'espai era una fàbrica d'alguna cosa. Quan la revista *Ajoblanco* em va demanar un article, sobre què ha passat, al món del teatre, als últims vint anys a Barcelona, i jo no tenia moltes pàgines, vaig pensar: "Ostres, vaig a fer un article basat en els edificis" [en referència a l'article "De edificios, espíritu y orden" al número 1 de la revista *Ajoblanco*, de la tercera època de la publicació, l'any 2007]. Vaig agafar com a exemple la Companyia General Elèctrica, com un espai ocupat i recuperat per la ciutat; el Lliure, que va passar de ser un teatre petit de barri [la seu a Gràcia] a ser el *mastondonte* que és ara [la seu a Montjuïc]; el Mercat de les Flors, que era un lloc on passava de tot i era molt obert i transdisciplinari, a nivell arquitectònic molt a l'europea, quasi sense intervenir, però que ara no hi pots ni moure un gerro, perquè ja és un teatre molt fixat; i després el Teatre Nacional de Catalunya, que no existia fins que se'l van inventar... Era un relat d'allò que eren i el que han deixat de ser, com en el cas de General Elèctrica.

A parer meu, l'error del Lliure i el Mercat no va ser de superfícies, de metres quadrats, sinó de la pèrdua de l'esperit que es va donar durant el trànsit. Hi ha una cosa que és el lloc, i després hi ha l'esperit que el sustenta, que és el que li atorga un sentit en un moment determinat. Jo hi havia anat. No era el teatre que m'agradava, però notava que allà hi havia alguna cosa especial, i molt volguda per la gent que ho feia. Era molt estimat. Ara el Lliure és una mena d'hotel de cinc estrelles. El Teatre Nacional ja va néixer sense esperit. Bé, té un esperit narratiu històric, però no respon a res. Per què el TNC no va ser el Romea? Tenia la mida adient, venia d'una tradició catalana, estava al centre de Barcelona... Era perfecte. Però no: vam haver d'inventar-nos-en un. I en el cas de la Companyia General Elèctrica, crec que va deixar d'existir quan va perdre l'esperit, quan els que la fèiem vam sentir que allò ja no tenia sentit i la vam tancar. Potser és la millor solució, en aquests casos.

En aquella etapa existien diversos espais amb activitat escènica i artística al Raval que estaven adaptats o reformats de manera una mica improvisada, amb reciclatges i bricolatges. Malgrat certa precarietat espacial i material, allà hi passaven moltes coses: la gent anava a un lloc per veure alguna

cosa i, quan ho feia, descobria una part de la ciutat. Quan vas a un teatre sembla que s'entra en un àmbit tancat on tota la resta és sobrera, on s'anul·la tot per veure un personatge... però en aquests llocs no es provava d'amagar o eliminar el context, no paraves de veure la ciutat...

El context era part del discurs, de què passava allà dins. Jo he estat per Europa, per exemple al Kampnagel d'Hamburg, que és un teatre de reconegut prestigi. Hi vaig estar actuant fa vint anys, i hi he tornat ara. No ha canviat absolutament res: no l'han sofisticat, ni l'han fet més modern, ni més funcional. Segueix sent una espècie de fàbrica ocupada. Quan entres al bar, sents que hi ha un cert esperit. Han canviat el director i els tècnics, el tipus de teatre que s'hi fa evoluciona, però tot s'impregna d'alguna cosa de l'edifici.

No hi ha interrupció entre el carrer i l'àmbit on té lloc l'esdeveniment, el lloc impregna l'activitat, i això segurament té un interès afegit. Tornant al Mina2: ¿vosaltres el vau haver de transformar molt, quan vau entrar-hi per començar a treballar?

Bàsicament, el vam pintar i vam posar una fusta quadrada a terra. Vam millorar una mica l'electricitat, alguns endolls que faltaven, però no vam posar-hi cap instal·lació teatral, ni cap maquinària per fer teatre. Hi havia un 10 per 10 a terra [espai de treball escènic en una plataforma de fusta, de 10 per 10 metres], que és el que necessites, i no hi havia ni grada. La gent seia al voltant, o hi posàvem quatre cadires. Era totalment mal·leable, podíem fer qualsevol mena d'obra, el que volguéssim. No hi havia camerinos: la gent s'amagava a un altell de fusta, per preparar-se per l'actuació.

El vostre lloc de treball, d'assaig, també era el vostre lloc de presentació, perquè hi vau muntar espectacles. Quines peces fèieu?

Vam fer-hi obres, cicles... Es va fer una en la que jo actuava, *Arenas movedizas*, de la Sònia Gómez. D'aquesta me'n recordo molt, perquè va fer temporada. També hi havia els solos de l'Andrés Waksman, que va fer-ne una sèrie, tots estrenats allà. Les peces que fèiem el Roger [Bernat] i jo no les presentàvem tan sovint allà. Es feien assajos generals, però estaven més orientades a teatres com el Grec, el Lliure, el Mercat de les Flors... Va passar força gent, per allà: l'Àlex Rigola va assajar-hi un parell d'obres, també l'Andrés Corchero, i coreògrafs joves... La gent demanava espais per treballar.

Quan temps vau ser, allà?

Crec que des de l'any 1995 fins al 2000. Va haver-hi dues General Elèctrica. Primer va existir la de Mina 2, però en un moment donat l'Ajuntament va dir que l'edifici estava afectat per un pla urbanístic urgent i que s'havia de fer no sé quin equipament, tot i que encara no s'hi ha fet res [es refereix al solar de l'Hotel Praktik, en litigi entre la propietat i l'Ajuntament. Al Pla Especial de Reforma Interior de 1985 s'hi planejaren habitatges de protecció social. Més tard, la cooperativa d'habitatge de la UGT hi preveia la construcció residencial. Més tard, aquest sindicat va vendre el solar a la propietària hotelera. Finalment aquests plans es van veure interromputs per la moratòria hotelera l'any 2015, per part de l'Ajuntament].

Això també ho dic al meu article: la iniciativa civil, una mica “alegal”, no va ser gens potenciada. Ans al contrari, van buscar una manera legal de fer-nos fora. Vam haver de marxar, i vam agafar un espai just al davant: el vam llogar, equipar i arreglar-lo més. Nosaltres vam preparar aquell espai, on després es va instal·lar el Col·legi del Teatre [es refereix a l’actual seu dels Estudis de Teatre Berty Tovías, al carrer Cid, número 10], i vam estar un any i mig més, allà. S’hi van fer dues o tres obres, i vam fer unes nits de flamenc amb el Miguel Poveda... Vam fer exhibició de coses diferents. I al Mina 2 fèiem unes festes molt sonades, que era d’on trèiem els diners.

L’obra *El desig de ser dona* la veu assajar allí?

No. Va haver-hi un espai anterior al Mina 2, el bar Se7 i Se7 [ja tancat, estava situat al carrer Rosa, número 3, al Barri Gòtic de Barcelona], que tenia una part de barra al pis de dalt. Al soterrani tenia una barra muntada que mai vam fer servir, perquè era massa gran. I darrere la barra hi havia una volta catalana allargada i bastant gran, amb un escenariet. Això és el primer que nosaltres vam gestionar. I allà van actuar la Carlota Subirós, l’Oriol Broggi, l’Ernesto Collado...

El veu arribar a gestionar?

Sí, vam fer un pacte amb l’home del bar, i nosaltres fèiem teatre al soterrani. Quan hi havia teatre, ell s’emportava una part dels ingressos de les entrades. I allà vam assajar i estrenar *El desig de ser dona*, que va ser la primera peça. El Roger la va escriure i ell i jo vam interpretar-la. La vam dirigir els dos i va funcionar com un *tiro*. O sigui, hi va haver un primer espai, el Se7 i Se7, després el Mina 2, i després el General Elèctrica [el del carrer Cid], més oficial, que va durar poc.

Després va actuar a altres llocs, fins i tot al Mercat de les Flors...

En els primers Festival Grec en els que vaig participar, jo vaig actuar com a General Elèctrica a La Paloma, a la Beckett, a l’Apolo, al pati del CCCB. Després jo i el Roger vam estar al Mercat, el Roger va estar al TNC amb una altra peça...

Segons em va comentar Roger Bernat en una altra entrevista, intentàveu transformar una mica els espais on actuàveu.

Sí, per traslladar-hi això que dèiem de l’esperit de la companyia. Intentàvem que el públic estigués assegut d’una manera diferent, o travessés l’escenari, o entrés per un altre lloc, o que hi hagués una festa després... Tot d’estratègies per tal que el context no fos de teatre a la italiana.

Abans comentaves que hi ha un cert teatre que no t’interessa... Vosaltres a qui teníeu com a referents? Què és el que volíeu fer, en aquella primera etapa?

Quan vam començar a l'Institut, vam coincidir amb un grup de gent, com jo i el Roger, i també hi havia la Laia Alzueta i la Carlota Subirós. Ens trobàvem un dia per setmana a casa del Roger, miràvem una pel·lícula o fèiem alguna altra cosa... Els referents que ens van arribar a l'Institut els vam buscar nosaltres, o també ens van arribar per algun professor, sobretot pel Iago Pericot i el Joan Baixas. Ells ens van mostrar, per exemple, l'obra de Tadeusz Kantor. Aquest va ser un dels detonants que ens va fer veure que es podia fer un altre tipus de teatre, perquè en aquell moment nosaltres estàvem molt tancats a Catalunya. Bé, hi havia la Fura dels Baus, de la qual havíem estat espectadors...

Jo vaig començar a estudiar teatre de text, però de seguida em va avorrir molt. Aleshores em vaig acostar al departament de dansa. Vaig ser dels primers a barrejar els dos àmbits, que era una cosa inusual, en aquell moment. Al tercer curs ja vaig demanar si podia fer el treball de final de carrera amb ballarins. Els professors em deien que era una animalada, però em van deixar preguntar-ho al departament. Al final, es va acceptar que jo fes un treball meu, però amb ballarins i sense text. Aquí va començar una mica l'experimentació per la meua banda. Amb el Roger també estàvem molt lligats al situacionisme i al món de la *performance*, a la performer Esther Ferrer... Vam fer diverses jornades de *performance* a l'Institut, moltes van ser fallides, però altres no. Jo no acceptava, pels motius que fos, el teatre de text i tot el que això representa: asseure'ns en una taula, tenir diversos personatges amb relacions psicològiques entre ells, explicar-ho tot des d'aquí. El Roger venia de l'arquitectura, jo venia de la filosofia... i a cap dels dos ens interessaven aquell tipus de teatre.

De mica en mica a la companyia General Elèctrica vam començar a establir una metodologia, sobretot en l'àmbit del treball amb els actors. Es basava més en la idea de co-creació: l'intèrpret com a ésser creatiu i el director provocant preguntes perquè els intèrprets generin un discurs. Ell des del text i jo des de la dansa estàvem fent alguna cosa semblant. Els primers espectacles eren una acumulació de diferents *performances*, agrupades amb una espècie de dramatúrgia. Encara eren molt com un collage, i a poc a poc vam anar afinant les coses a la nostra manera perquè no ho fossin. També perquè vam anar fora, vam anar a Europa... vam veure, per exemple, els principis de l'Alan Platel. A Toulouse vaig veure que allò era un altre món: improvisacions obertes que duren una hora, amb l'home mirant i apuntant. El Iago Pericot va ser clau, perquè en dos anys de classe amb ell ens va fer un repàs de tots els moviments artístics i plàstics del segle XX. Ell era pintor i ens obligava a fer una *performance* de cada moviment. Era una mica com un guia espiritual.

Bertolt Brecht us interessava? No ho dic tant per la forma, sinó més aviat per les ganes d'interpel·lar l'espectador.

Sí. Pel que fa a la teoria dramàtica, el que més em va xocar i del que més vaig mamar va ser Brecht.

També pel discurs polític? I quins altres referents tenies?

Sí... A mi també em va interessar molt Beckett, el gran trencador de la narrativa del segle XX. L'axioma sempre havia estat: hi ha un conflicte i l'espectador veurà com se soluciona. I Beckett, amb *Tot esperant Godot* fa un gir: ja no hi ha conflicte. Dues persones que estan davant el públic ja no tenen conflicte. Què fan, doncs? Parlar d'ells, parlar de les seves coses. Aquests personatges fan veure l'espectador que el conflicte el té ell. No hi ha res a solucionar per part dels actors, ells estan allà amb el mateix problema de l'espectador: viure. Però no per un conflicte determinat, com el teatre shakespearà, catàrtic, que al final t'ensenya alguna cosa. Beckett elimina la peripècia, i ja tot és "estar"... cosa que connecta amb el situacionisme. L'art és a la vida quotidiana, a l'ara. No hi ha res a explicar des d'un podi, sinó que s'ha de compartir. Beckett a la seva manera encara era narratiu, però plàsticament era brutal... L'encert de General Elèctrica va ser fer aquest teatre, que ningú feia a Barcelona. I, a més, parlant dels problemes d'aquí i d'ara.

És a dir: els personatges del Roger Bernat al cicle *Bona Gent*, o de la *Trilogia 70* de la companyia General Elèctrica, feien un pas més enllà, partint de Beckett i entenent que Beckett va rebaixar el sentit de personatge com a quelcom fictici i definit, fet i tancat. Vosaltres, per exemple, d'alguna manera avançàveu des d'aquell punt, ja que el gruix del personatge s'aprimava encara més, fins que el que es mostrava era l'actor, que parlava de coses que l'espectador podia veure com a pròpies de la seva persona-actor, ja deslliurat del personatge. Una manera d'interpretar-ho o explicar-ho podria ser aquesta, potser: com un pas més en l'exercici d'anar rosegant i llimant les disfresses i capes de les ficcions i les convencions teatrals...

Sí, jo crec que sí. Dins de General Elèctrica va haver-hi una evolució, en això que l'actor és el mateix personatge. Abans ho fèiem més autobiogràfic, basat en la biografia de cada persona, i a poc a poc ens vam distanciar d'això, per fer un discurs més universal. Que ja no fos la Mia Esteve explicant-me que el seu pare es va morir, sinó parlant de la mort des d'un altre lloc... amb la Mia, però ja no apel·lant pròpiament al seu dia a dia. Va ser un pas i una manera de trobar el mètode: parlem des de nosaltres, i no des d'un personatge.

Això pot dur-nos a parlar de l'espectacle de la Societat Doctor Alonso i Moare Danza, el *city walk* de *La Naturalesa i el Seu Tremolor*. Allà va donar molta llibertat a l'espectador per tal que s'enfrontés amb la ciutat, però alhora li anàveu oferint un discurs filosòfic. Els personatges teatrals sovint t'expliquen una cosa molt mesurada, molt intencionada i concreta, però vosaltres això ho feieu esclatar i ho descomponíeu. Donàveu molta llibertat per una banda, amb una mena de dispersió sensorial per la ciutat, però alhora oferíeu un discurs racional i pautat que requeria l'atenció de l'espectador.

Jo crec que qui fa una obra de teatre té la responsabilitat de controlar el discurs. O de fer que a l'espectador li arribi una determinada pregunta o suggeriment, que sigui clar. D'altra banda, nosaltres fem l'esforç per

tal que es doni una co-creació, que hi hagi un espectador actiu i no solament receptiu. El discurs que nosaltres fem és incomplet si el públic no està responent contínuament i fent un *feedback*. A més, a *La naturalesa i el seu tremolor* es fa un discurs que té en compte com et mous, on et pares, què mires... Aquell text el confronta cadascú amb allò que va veient (una planta, un espectador que passa...) per completar el discurs. Però li he de donar un marc a l'espectador perquè es mogui, perquè sinó allò és Can Pixa.

A propòsit de l'espectacle i el seu rerefons filosòfic, explicaves en una entrevista que a la realitat hi ha tot d'esquerdes i d'accidents, i que és per allà per on el sentit pot néixer, arrelar, créixer. Aquest tema apareix també en els textos que, amb els àudios i els auriculars, els espectadors-participants van escoltant al llarg de l'espectacle-passeig. Quines són les fonts d'aquests textos, i els orígens d'aquest espectacle tan singular?

La Sofia [Asencio, l'altra membre de la companyia Societat Doctor Alonso] es va posar a estudiar filosofia. Ho va deixar, però després va tornar-hi amb un professor que està aquí a Girona, que és de la vella escola i té una manera d'explicar molt teatral, pedagògica i divertida. I com que teníem al cap fer una obra sobre la realitat, li vam dir que ens fes unes classes monogràfiques, sobre com l'han explicat els filòsofs al llarg de la història. La pregunta va ser: com verbalitzem i fixem què és la realitat, i com la percebem? Ens va fer unes explicacions de quatre hores, de les quals els espectadors reben uns petits talls, manipulats per nosaltres, que creiem que donen diferents aproximacions per tal que vegis que hi ha hagut moltes maneres de mirar i pensar amb quina et quedés. Ara estem en un moment molt virtual, en què la nostra percepció està passant per molts filtres que no sabem on ens portaran, però que en tot cas ens allunyen de la matèria. L'home està una mica perdut, alienat. Al final, hi ha un text que diu: si tu no ets místic, ni racional, ni idealista, ¿què ets? Perquè allò segueix allà, i tu ho has de mirar. No pots estar pel món passejant com si això fos una pel·lícula, tu formes part d'això. Cada acció que fas aquí és significativa, i fins i tot té unes conseqüències polítiques.

Un dels temes que apareix en aquesta peça, i que vosaltres anomeneu “mecanisme d'interacció”, tracta de confrontar la intimitat i l'espai públic.

En aquest mecanisme, l'espectador ve en grup, i li diem que intenti mantenir aquest passeig com quelcom individual i silenciós. A la vegada, tothom és conscient d'estar en un grup, i la gent al carrer t'està mirant, perquè no és normal que trenta persones juntes vagin pel carrer, equipades igual, amb una mirada profunda. Molta gent diu que els havia sorprès saber-se mirat, quan l'estaven mirant, i jo crec que això fa que et tornis conscient de la importància de la mirada. Cada cosa que un mira, i segons la forma en què ho fa, el conforma com a persona. No es tracta de funcionar com un ull que traga imatges. De fet, amb la mirada un és creatiu, és creador. Creador del món, ja que de fet s'està creant el món: sense la teva mirada el món no existeix, no és res. Potser hi ha una reflexió afegida, aquí, sobre el fet que la privacitat i la intimitat, que trobem dins de cada casa, té un valor molt gran. Té una riquesa que es basa en el fet que un mateix sigui molt conscient de la seva mirada, i l'assumeixi en tota la seva complexitat. Si no és així, tots passem pel

món de pressa, sense parar-nos ni adonar-nos de les esquerdes poètiques, que t'enriqueixen i et conformen realment com a persona, i que són l'únic que et fa, et construeix i et conforma.

I traieu al públic del seu hàbitat.

Sí. Per tal que algú es posi en marxa, l'has d'incomodar. La creativitat des d'un sofà és complicada. És allò que diuen molt ara, "sortir de l'espai de confort", encara que l'expressió no m'agrada gaire, per la seva vaguetat. En tot cas, trenquem un ritual que protegeix d'accidents que puguin passar, que provoca des del principi una inseguretat. Ja no estàs assegut a la cadira, segueixes un guia que no és exactament un guia, i veus molts espectadors diferents: qui explora el terreny, qui es pren llibertat, qui segueix el guia cegament, reflex d'ordre i de por, qui es perd o es queda enrere... Fa poc vaig anar a un passeig d'un coreògraf italià a Hamburg. No ens va donar cap instrucció. El grup es va dividir, i ell volia parlar més sobre les dinàmiques de poder. De sobte, vam entrar en un edifici mig tancat, on entrar era il·legal. Aquestes passejades on tu ets el dramaturg, on t'adones que les decisions que prens poden generar un discurs, que poden provocar coses a la realitat, són molt interessants.

Aquesta peça l'heu fet per diverses ciutats, per tant sempre heu de trobar un recorregut. Com dissenyeu la ruta?

Tenim dues o tres coses fixades, pel que dèiem de la responsabilitat del discurs artístic. Sempre volem sortir des del centre d'art on ens han contractat, que és el referent per la gent. Després hi ha el tremolor, aquell moment on necessitem un espai tancat, perquè l'efecte sonor funcioni. També ens agrada entrar a algun lloc on hi hagi algun treball manual amb la matèria, perquè és important pel discurs. Tota la resta és una passejada de descobriment. Ens col·loquem a llocs on creiem que hi ha poesia, per la raó que sigui. Pot ser un bar anodí, un lloc amb molt de cel, un lloc on hi ha un riu... Les coses de la naturalesa són una mica la guia, però només una mica. I hi ha vegades que l'arquitectura, que no és gens innocent, et marca camins i direccions. A vegades anem contra això: entrem a llocs on ni hi cabem, on passar és incòmode... o sorprenent, encara que no creiem que la sorpresa hagi de ser una guia ni un objectiu a assolir. Ens agraden molt les entranyes dels edificis, els llocs per on no passaries.

Un edifici és moltes coses. Ara estàvem al CosmoCaixa fent un recorregut per nens, i a sota hi ha tota una estructura de tubs i màquines, que fan que tot funcioni. Tot allò té un atractiu visual i sonor brutal, però està amagat. Hi ha moltes coses que s'amaguen, i m'agradaria molt saber per què. Segurament és perquè es consideren lletges, o les entranyes que ningú no vol veure. La ciutat ja funciona i ningú vol veure la centraleta dels semàfors, amb tot l'embolic de cables. Això a nosaltres ens sembla molt revelador de les venes de l'urbs. I ens mostra les tensions socioeconòmiques que una ciutat proposa. Per exemple, vam portar *La naturalesa i el seu tremolor* a Praga. A parer meu, el centre de la ciutat no té gens d'interès perquè és absolutament turístic i està tot reformat. No hi trobava vida, entesa com allò que succeeix als usuaris reals de la ciutat. Algú em va dir que hi havia un parc d'atraccions on hi havia una exposició molt i

molt lluny, però hi vam anar. I allò em va semblar extremadament potent, perquè allò era una Praga que els mateixos habitants de la ciutat fan servir molt per anar-hi els diumenges. I hi havia un parc d'atraccions que era una ruïna, no hi anava ningú, però seguia allà. També ens agrada portar l'espectador allà i que vegi que la realitat no és només la cosa bonica i cèntrica, sinó la vida i les perifèries, on es troben les derrotes. Derrota és una paraula que ens agrada molt. I està bé, de veure i visitar, aquesta derrota urbanística...

En el cas de Praga, un dels punts finals del recorregut era...

Era aquella mena de museu, un panorama que tenia un discurs propi sobre la ficció de la realitat, o la narració de la realitat. Una cosa molt antiga, però visualment molt atractiva per l'element fet a mà. Ara que tot és ple de 3D, allò era una mena de 3D mal fet, però molt maco. Hi ha llocs de la ciutat que revelen un metadiscurs, com l'arquitectura que, allà dins d'aquell panorama, també té els seus metadiscursos en llocs que han quedat obsolets.

A Barcelona, la ruta de *La naturalesa i el seu tremolor* passava pel soterrani/magatzem del TNC...

Sí, perquè és un lloc poc visitat. I perquè allà hi ha totes les mentides que construeix el teatre, tota una col·lecció d'escenografies mortes. Després anem als Encants: objectes que no serveixen i que estan a la foscor, i objectes que van servir i que s'estan reciclant amb nova vida, mentre els altres continuen morts i quiets.

Passeu per parts que no són ben bé ciutat, són com fronteres entre ciutat i no ciutat, o entre ciutat i natura...

Sí. A Bilbao vam trobar un lloc molt *guapo*, un barri que es va construir amb tot de casetes, com una mena de Suïssa pobra. Els ciutadans de Bilbao no hi posen el peu, però hi vam trobar moltíssimes coses i un ecosistema molt maco. Sí que és veritat que hi ha com unes guies dramàtiques marcades que tenen a veure amb anar a llocs no visitats, que han quedat fora del circuit de la ciutat, llocs on conviuen la natura i el fet arquitectònic. En algunes ocasions, aquests llocs estan tan fora del circuit que són difícils de transitar. De vegades són perillosos, perquè hi ha tràfic de drogues o una natura descontrolada.

En quines altres ciutats heu estat, amb *La naturalesa i el seu tremolor*?

Per exemple, a Madrid. Vam començar a la Casa Encendida, que té a sobre el barri de Lavapiés. Però justament vam decidir no anar allà, que és on l'espectador espera que anem, i en canvi ens n'anem al barri del davant, que és un barri industrial, antic i anodí. Allà vam trobar patis interiors de tallers on encara hi ha gent fent coses molt antigues, i sense futur econòmic. Iaios encaparrats a fer cadires, encara que no es guanyin la vida. El barri està a sota del Reina Sofia i de la Casa Encendida, em sembla que es diu Huertas. Va ser un recorregut molt sorollós i urbà, tal com és Madrid. Era una visita de carrers anodins que mai visitaries, i amb molt de contacte amb la gent del barri. Entràvem als tallers de les cadires, en bars petits

molt madrilenys, en cafès on quasi no hi anava gent, però que eren negocis familiars... Quan trobem gent que evoca aquesta ciutat oculta, els fem parlar, perquè la gent entengui la complexitat de la metròpoli.

Aquesta obra es pot entendre com molt trencadora, però alhora es pot llegir com una mena d'obra realista, perquè vas a trobar la cosa en si mateixa.

És molt aristotèlic. I molt específica de cada lloc, també. Per què l'art torna al carrer? La resposta més elemental és: perquè l'art està al carrer. El problema és que l'hem amagat de la gent, i l'hem convertit en cultura, posant-lo a teatres, museus... Una alta cultura que val uns diners i s'emplaça en uns llocs on t'explicaran com ets. Però si vols saber com ets, la veritat està fora. *La naturalesa i el seu tremolor* és gairebé hiperrealista. Hi ha una visita a la matèria real, si és que això existeix. Es tracta de tornar a trepitjar el món i entendre que és allà, on hi ha la poesia. Quan fèiem el Festival Mapa aquí [dedicat al *site specific* i organitzat fins l'any 2011 a Pontós, on Sofia Asencio i Tomàs Aragay tenen la seva residència], hi havia artistes que imposaven el seu discurs al lloc, i n'hi havia altres que el que feien era mirar-lo. N'hi havia un que estava aquí tot el dia, i jo em pensava que no feia res. I em va dir: "Estic observant el lloc, perquè el lloc em dirà què he de fer".

Això sembla molt interessant per als arquitectes. Tenen un tipus d'encàrrecs en els quals sembla que mai poden no imposar el seu discurs, per molt que vagin al lloc i parlin amb la gent. Fins i tot amb l'arquitectura d'ara, més participativa, això sembla que continua passant.

Jo crec que, amb el *site specific*, el punt on s'ha de col·locar l'artista és el de dir: d'entrada, aquí no hi he de fer res, perquè la natura o aquell lloc ja tenen una narració pròpia. Però de cop t'arriba un encàrrec i s'ha de fer alguna cosa. El problema que té l'arquitectura, com l'art, és que se suposa que ha d'estar sempre produint coses noves. Un artista també ha d'estar contínuament produint obra, perquè hi ha un mercat i el públic ho demana. El *site specific* posa en joc això, repreguntar per l'espai públic i pel seu sentit. Anar fent obres al Teatre Lliure l'una darrere l'altra, perquè sempre vagin els mateixos a veure-les, és relativament útil per la societat. Per a qui serveix, el teatre? Amb la Sofia estem pensant molt sobre això: que la cosa està al carrer. El públic, allò que tothom busca, està al carrer. Una altra cosa diferent és convèncer la gent perquè entri a un lloc. Un programador em deia que això de fer *bolos* és insostenible, que no es podrà pagar. L'artista s'ha d'inventar noves maneres d'arribar al públic, la gent d'aquí fora que el pot escoltar i entendre. Els ha d'anar a buscar, com feia Lorca, que se n'anava pels pobles amb una camioneta. I per la meva experiència veig que la transformació de l'espectador, que es produïa aquí, és innegable. És una readaptació als temps que corren.

Veureu *La Naturalesa i el Seu Tremolor* per a nens. Havia de canviar molt el text, suposo.

Vam fer les mateixes preguntes, les frases més importants es plantejaven als nens. Però fèiem preguntes molt més directes sobre la realitat. "Aquest edifici que tens al davant, el podries veure en tres dimensions, o

l'estàs veient sobre la paret de davant?". I vam posar un tros on ballen: és una mica més divertit, sense ser infantil, però que els distregui. Aquest format dura el mateix que l'altre.

I com reaccionaven?

Déu n'hi do. Els nens estan molt atrets pel mecanisme del so, els fascina molt més que a un adult. Són molt més reactius al so del micròfon que un adult, que quan veu que hi ha un micro que grava la realitat ja es relaxa. I ells caminen lliures, ningú els limita la llibertat. I tot i que els dèiem que mantinguessin el silenci, comentaven coses amb el del costat. Són més vius, menys respectuosos, però això era divertit.

La vostra companyia, la Societat Doctor Alonso, en els espectacles sembla que no intenta inventar una història, sinó disposar tot un seguit de fils. Per fer-ho, esteu revisant, reciclant o tornant a mirar coses que ja existien. Ho he vist en algunes obres vostres, amb l'humor a *Club Fernando Pessoa*, amb el cinema i la pintura a *Andrei Rublev: una panicografia*, amb la ciutat a *La Naturalesa i el Seu Tremolor...*

És possible. Jo dono classes de cine, i sempre dic: no vulguis ser original. Això de creure's Déu és un error garrafal per un artista. Duchamp va fer una broma molt intel·ligent posant un vàter com a art. Sembla que estiguem inventant la poesia però la poesia sempre hi ha sigut, sempre hi serà, només has de mirar-la. Has de capturar-la, sense reinventar-la tu. Un poeta combina paraules que ja existeixen d'una forma diferent, i així fa un objecte llegible. Però hi ha artistes que es volen inventar un llenguatge: quina supèrbia!

Però, què passa si la gent es mira l'obra de Duchamp i hi continua veient un vàter?

Crec que el fet que no acabi de quallar no vol dir que ho hagi de deixar de fer. Hi ha una faceta de l'art que és el mercat, la recepció. Un ha de mantenir una ètica pròpia vers el mercat, i ha de saber quines decisions prendre en funció d'aquest, si vol tenir més o menys repercussió... Col·locar-se davant del desastre que vivim avui en dia, que és que tot es consumeix. I tot es recicla ràpidament com a part d'un mercat de compravenda. El senyor Isidro Valcárcel és un altre guia espiritual que va venir al Mapa. Vam mantenir algunes xerrades amb ell al llarg de quatre esmorzars, on vam aprendre molt. I ens deia: "Jo, per guanyar-me la vida sóc agent de la propietat i després faig el meu art. Això em dóna total llibertat, de manera que no m'interessa si l'art té o no té èxit". Però hi ha molts artistes que prenen decisions en funció de vendre.

A la Societat Doctor Alonso teniu una manera de funcionar amb els espectacles molt de guerrilla: apareixeu per un lloc amb una obra, desapareixeu, esteu a un altre lloc al cap de dos mesos amb una altra obra, manteniu quatre obres transitant per molts llocs...

Sí, ens hem adonat que tenim un repertori. Abans, per la ximpleria del mercat, ens pensàvem que havíem de produir coses noves i oblidar tot el que ja havíem fet. Ara hem après que no, que és un bagatge que tenim, que les obres estan vives, segurament perquè interpel·len molt la realitat. Som una mica desordenats, però per a nosaltres cada projecte comença de zero i, per tant, ha de trobar la seva metodologia i la seva forma final.

Però *La Naturalesa i el Seu Tremolor* naixia d'un projecte que es deia *La Glorieta*, ¿oi?

Excepte a *Anarchy*, que hem concebut a la manera antiga, des de fa quatre anys establim períodes d'investigació, en comptes de reunir-nos dos mesos per fer una obra. *La Glorieta* era un projecte on la pregunta era: "Què és el centre, i què és la perifèria del discurs?". I vam intentar que la perifèria es veiés i el centre, no. Vam reunir cinc artistes que ens agradaven, però amb els quals mai havíem treballat, i ens vam trobar en una residència, cinc vegades al llarg d'un any, uns quinze dies en total. Cada cop ens fèiem la pregunta, i reiniciàvem una investigació. I d'aquesta investigació va sortir la idea que havíem de sortir del teatre. Vam pensar que el nostre centre era el teatre, i que si volíem anar a la perifèria del nostre discurs el primer que havíem de fer era abandonar aquell lloc, i veure què hi ha a l'altre lloc. Aquest va ser el gran descobriment de *La Glorieta*, que no va acabar amb cap obra, però va inspirar aquesta continuació.

El discurs de *La Natura i el Seu Tremolor* també està d'alguna manera en altres obres vostres, no? Per exemple, a *Introducció de la Introducció*.

Sí. Aquí vam partir més d'una necessitat de la Sofia de tornar a ballar. Però ens passava el de sempre. Per què surto a ballar davant d'un públic? El primer que hem de saber quan iniciem alguna cosa davant de l'audiència és què hi fem, allà. Per què sortim allà, on estem, si és o no una ficció... Ho hem de definir clarament, perquè si no l'espectador no sap a què està jugant. La Sofia sabia que volia tornar a ballar, però no volia coreografiar ni ser virtuosa, ni tenia cap desig d'experimentar amb cap moviment determinat. Aleshores vam recórrer a la filosofia un altre cop, per veure com havien definit el moviment els primers filòsofs. Aristòtil explicava el moviment com el pas que hi ha entre la potència i l'acte. La potència és qualsevol cosa, té totes potencialitats, i l'acte és el que tu pots cristal·litzar en un moment determinat, quan mires. El moviment és el que ha passat entre els dos. Una cosa efímera, que passa. Vam decidir fer un solo on cada moviment fos una arquitectura orgànica: l'anterior t'ha de portar al següent. Va ser una feina molt elaborada al taller, i vam decidir posar les reflexions filosòfiques al costat, bé, al final. Per tal que l'espectador, un cop més, no només veiés una obra, sinó que reflexionés sobre el que estava veient i s'endugués un pensament.

Amb l'espectacle *Andrei Rublev, una panicografia* parlàveu de la “perspectiva interior” [concepte pictòric relacionat amb un corrent de l'escola icònica de la religió ortodoxa]. Això és realment un desafiament cap a l'espectador, que està allà esperant que passin coses clares.

Aquest va ser un procés molt lligat a la pintura i el cine. És una obra que també és un misteri, per a nosaltres. Té una estructura dramàtica més antiga, més per escenes, tot i que crec que és un viatge. Hi havia molt del cinema de Tarkovski, que crec que aconseguix quelcom molt difícil: que la història no importi tant com la introducció i la penetració que et fa a la matèria que s'ensenya, als cossos dels personatges, als llocs... Vam intentar això, que l'espectador toqués l'espectacle. Per això hi ha més aquest treball amb la matèria, i també hi ha una idea sobre els reflexos i la llum al cine. Hi ha molts trossos molt foscos, on gairebé no es veu res, quasi veus els intèrprets des del reflex d'un projector. Això de la perspectiva invertida era quasi més un joc intel·lectual, ja que fer un espectacle invertit és molt complicat. A mi em fascinen els primers vint-i-cinc minuts purament objectuals: penso que, si haguéssim sigut més radicals, hauríem seguit per aquí, en comptes d'afegir escenes teatrals que fan que l'espectador descansi o entengui més què passa. A mi m'agraden molt la part del principi i la part final, quan cantaven i ballaven amb la pel·lícula. Estan molt relacionades.

Hi ha escenes molt primitives, i aquella cançó del cantautor Chicho Sánchez Ferlosio que es toca com un *divertimento*.

La paraula “primitiu” crec que és interessant, perquè Tarkovski és molt primitiu. La cançó és una cosa que va sorgir als assajos, vam parlar que a les pintures hi havia una iconografia sobre l'animalitat de les conquestes, i que les conquestes invisibilitzen algunes coses... La cançó mostra això, i també relaxa. És veritat que potser els espectadors es despistaven, i alguns deien que era una peça molt críptica, però a mi això em sembla bé. L'art ha de ser una mica críptic.

Això deia el Roberto Fratini [dramaturg col·laborador en els darrers espectacles de Roger Bernat] en un text on carrega contra el teatre participatiu. Deia que el que ens convé és trobar un teatre no solament que sorprengui l'espectador, sinó fins i tot que el deixi sense saber què està mirant. Que el descol·loqui. Ell parlava del teatre participatiu com exactament el contrari d'això.

El Roger Bernat ha fet uns espectacles molt participatius, però des d'una altra perspectiva, perquè de fet et manipulen. Juguen amb tu, només et deixen escollir uns camins...

Exacte. Fratini parlava en contra del teatre participatiu, perquè et deixa un sentiment de satisfacció. En canvi, quan es descol·loca l'espectador, al cap d'un temps o d'uns anys potser pot arribar a alguna conclusió (o no).

L'art no t'ha de portar a cap conclusió. Com a molt et pot inquietar i ensenyar-te el vessant misteriós de la vida. Crec que n'has de sortir amb més inquietuds que respostes. La pintura ja ha arribat a aquesta

assumpció, amb l'art abstracte. El teatre, en canvi, té aquesta herència narrativa: t'han d'explicar una història. És una llosa contra la qual ens barallem, el “*you have to make sense*”. Però de “*senses*” n'hi ha molts, no només el que té a veure amb la narrativa o la lògica i la racionalitat. Per mi la lògica no té res a veure amb l'art. La narració sí, perquè l'espectador sempre busca una narració, això ja se sap. Per tant, si ets capaç que ell faci l'esforç de lligar coses, aleshores ja estàs aconseguint alguna cosa. No cal que li expliquis res, exactament.

***A Y los Huesos Hablaron* també hi ha aquesta voluntat de descobrir coses, ¿oi?**

Y los Huesos... ve d'una d'aquestes investigacions que fem, que s'ha convertit en un taller de desenterrament de les paraules. Aquesta famosa realitat parla sobre ella, i es fa un discurs. Aquest discurs, què té a veure, amb la realitat? Què és el que fa que les paraules segueixin vives? Una paraula no assenyala una cosa, sinó que fa coses. Depenent del que jo dic, transformo la realitat. Provem, doncs, que el llenguatge torni a tenir aquest poder de reformular la realitat. És una obra participativa, perquè la gent fa servir un altre cop el llenguatge amb unes regles, però es produeixen petites catarsis. El participant no pot dir segons què, i s'ha d'empescar una manera de dir-la, que li fa descobrir que pensa d'una manera. També hi havia el tema de si la comunitat és capaç de fer un discurs col·lectiu, perquè vivim en un món de l'opinió on no hi ha aprenentatge de l'altre, perquè no ens escoltem, i cadascú va amb el seu monòleg interior. Això va significar un any i escaig d'investigació. Ens va portar a un mecanisme que generava text, a un text molt teatral. Un text de moltes veus parlant sobre el mateix i construint una narració molt fragmentada, però amb un fil: redescobrir quin sentit té aquella paraula per a nosaltres, ara.

I això té una deriva psicopedagògica molt important. Ho estem fent a presons i amb grups de treball a tot arreu. Per una banda, vam descobrir aquesta deriva pedagògica. Per l'altra, vam veure que tenia un potencial teatral. Llavors vam ajuntar aquesta idea de desenterrar amb la idea dels morts de la Guerra Civil. Quantes coses no queden enterrades en la narració de la història, perquè el que va passar no és el que t'expliquen? A la Guerra Civil hi ha els cossos enterrats, quelcom físic i evident, que ha fet que avui en dia hi hagi conflictes per coses no solucionades, no parlades. Vam agafar les paraules clau: vergonya, Estat (ho tenim molt assumit, però realment sabem què és?) i testimoni. Vam construir una dramàtúrgia a partir d'allò més construït i cultural, l'Estat, la vergonya és quelcom emocional i el testimoni és més orgànic, ja que la realitat dona testimoni per si mateixa. Vam anar d'allò més superficial cap a aquella cosa més profunda, fins a arribar als ossos. L'espectador no sap gaire on va fins que arriba un arqueòleg i li parla de quelcom molt concret, del problema a Espanya. Primer vam excavar totes les paraules. Després vam buscar la manera d'entregar-les a l'espectador, perquè faci una catarsi que al principi desconeix, ja que li amaguem el tema concret fins a l'últim moment.

O sigui que hi ha un discurs soterrat, polític, molt fort, tal com passa a *Anarchy*...

Anarchy deriva de *Y los huesos hablaron*, perquè investigant una mica sobre la guerra civil ens vam adonar que la incipient revolució anarquista a Catalunya va ser massacrada. *Anarchy* seria com un *spin off*. I aquí el treball va ser diferent. Vam pensar en la Semolina Tomic [*performer* i directora de l'Antic Teatre de Barcelona], primer perquè tenia un cos que ens interessava molt posar en escena, i després perquè havia practicat i cregut en l'anarquisme, malgrat que ella venia d'un país comunista. Tenia una amalgama de discursos molt interessant: una dona que fins als divuit anys és comunista i creu en el discurs de Tito, ve aquí, a un incipient país democràtic on tot està per fer, i es troba amb molt poc esperit revolucionari, veu que tot està aniquilat.

Ella participava dels *squats* [cases okupades] i tot aquell moviment dels anys 80. Veu com tot allò va morint i tothom assimila l'Estat de dret democràtic, i només queden quatre bojós que no ho fan, com ella i el seu teatre. Per l'espectacle, li vam demanar el primer dia que ens parlés d'anarquia. Va estar dues hores parlant-ne, amb una manera d'explicar molt particular, i d'allà va sorgir el text. Ella parlava molt del punk com a expressió, perquè ella havia tingut una banda de punk, Les Poppins, i lligava molt l'anarquia amb el punk, l'últim moviment veritablement contracultural que ha existit. Ella em deia que tot just abans hi havia el rock simfònic, que era una música molt barroca, plena de decoració i molt culta, que només podien tocar els virtuoses. El punk, en canvi, era per a ella la música que pot tocar tothom, la que pertany al poble. Tal com ells feien aquests discs de dues cares, nosaltres també vam fer un espectacle de dues cares. La primera part és pur discurs, i la segona és pur moviment on apareix la figura aquesta del seu amic punk. L'espectacle té un vessant polític: li estàs dient a tots els espectadors que tenen la responsabilitat de fer una banda sonora, sense que ningú els doni cap instrucció. I estan dins d'un context, el teatre, on sí que hi ha unes normes: quan algú parla has de fer silenci, les grades són un lloc silenciós, no tens cap relació amb el veí del costat... I s'ha de veure com tots els quaranta espectadors gestionen això. De fet, fan una petita comuna durant una hora, per tenir un resultat satisfactori, per a ells i per a la performer. Aquest és una mica el repte polític de l'espectador. I si tu comences a fer soroll des del primer discurs, tal com ha passat en algunes funcions, aleshores no negocies amb els altres espectadors. És tan lliure tocar com demanar silenci. La noia que està allà farà sempre el mateix, perquè l'espectacle no pot ser un diàleg. Ja entrariem en allò del "tu toques i jo ballo", una cosa lúdica que no és tensa ni incòmoda. Hi ha quelcom que no està clar com passarà, i això és maco.

Recordo que quan fèieu *Rublev* ens vam trobar a la Hiroshima i et vaig comentar aquesta cosa teva com dividida: fas moltes coses de *performance* amb la Societat Doctor Alonso, i també escrius guions amb el Cesc Gay. Algunes de les seves pel·lícules són molt teatrals.

Sí, ell va dir un dia a *El País* que se sent més un home de les paraules que del cine. No s'ha atrevit a ser novel·lista perquè és molt complicat, però la veritat és que les nostres pel·lícules són posades en escena molt teatrals, són personatges en escena. Sí que hi ha conflicte, però no passen massa coses. *Truman* és una

preparació d'una cosa que es parla, però no veus com mor la persona ni entres en el drama dels últims moments, que seria l'habitual a una pel·lícula emocionant. Sempre ens situem en llocs on tot està molt per sota de la taula, on els conflictes estan darrere però la situació és molt quieta. Els personatges estan atrapats en una situació que no resolen. Els finals de les seves pel·lícules són molt oberts, allò que semblava causar el conflicte es dilueix. A *Truman* hi ha un Macguffin molt important, el gos, que se soluciona. Però el conflicte real és la mort de l'home... i no la veus. De vegades parlo amb el Cesc que, en el sexe, el moment de conflicte és quan folles, quan els cossos xoquen. Però el més interessant és l'abans, el festeig. o el després, l'eco d'aquest conflicte, on tot és molt més delicat. Un petit gest pot significar molt. La pel·lícula *Amor*, de Michael Haneke, és excel·lent. El que està a punt de passar ja està anunciat, ja ho saps. Ens traiem això de sobre, que és del que tothom estaria pendent, i llavors tenim temps per fixar-nos en les petites coses. Petites, no grans escarafalls. El Cesc és bastant afí a això, en aquest aspecte ens assemblem.

I creus que es podria fer una reflexió des de l'arquitectura sobre els teus guions o les pel·lícules del Cesc Gay? M'explico: sempre hi ha personatges eminentment urbans fora del seu hàbitat, desubicats i com a la intempèrie...

Sí, això passa a *Truman*. Estan lluny i l'amic no ha volgut venir a visitar... Torna a casa seva. Hi ha algú que torna al territori que li és propi, torna a l'amistat. I això és complicat de generar. Amb la companyia Societat Doctor Alonso ho hem detectat: l'interès comença quan hi ha un desplaçament. Quan alguna cosa es desplaça de lloc, fins i tot físicament, hi ha molta obertura, i aleshores per aquest sol fet ja hi ha risc i tensió. Amb el Cesc parlem molt del peix fora de l'aigua. Sempre col·loquem un personatge desubicat, que sent que ha de fer coses, i aquesta sensació genera tensió. Hi ha una situació, que potser ja ha passat o passarà, que ja està anunciada i l'espectador coneix, però el que es veu és com els personatges ho gestionen. No entrem en la situació conflictiva en si, anem a la perifèria. Amb *A la ciutat* ens preguntaven molt: "Això és un reflex de la ciutat de Barcelona?". Potser sí que estàvem retratant un tipus de gent que sí que és així, una burgesia, un *statu quo* on també hi ha molt d'amagat.

Heu estat amb l'equip del Cesc Gay per Andorra preparant la sèrie *Félix*? [la sèrie, produïda per Movistar+, es va emetre pel canal de pagament des de l'abril del 2018]

Andorra és una vall amb una entrada i una sortida, és com un pantà, amb tota una sèrie de problemes, dels quals parlem. I el personatge també és algú desplaçat, que no és andorrà, que va a parar allà per circumstàncies de la vida, i per tant és totalment un peix fora de l'aigua. No parla català, a més. Està incòmode *per se*, és vist com un estrany. I això passa a Andorra, un lloc amb una ànima particular, que tampoc els catalans coneixen massa. La sèrie mostra el blanqueig de diners amb la màfia xinesa, perquè vam descobrir que els xinesos blanquegen molts diners, a Andorra. Hi ha una dona que desapareix, i una persona normal i corrent que la busca. El paisatge també és una excusa, no volem parlar d'això. El fons no és d'acció, és de personatges. Hi ha alguna persecució i alguna pistola, però és una tensió més larvada.

Adrian Keyes

Artista, DJ i coordinador de l'Atelier.

Entrevista realitzada el maig del 2011 al Barri Gòtic de Barcelona.

L'Atelier: ¿cómo empezó, y con qué objetivos y actividades?

Tuvimos el local entre 1997 y 2005, fueron ocho años muy bonitos. Era un proyecto compartido, los objetivos y las ideas fueron emergiendo... La idea fue montar una asociación *acultural*, sin vínculos con las autoridades, en la que simplemente nos dejásemos llevar por la naturaleza del local. Y organizamos ahí una plataforma multicultural en la que hacíamos todo tipo de *performances*, teatro, música en directo e incluso talleres de circo, porque era una sala bastante alta... Yo no soy anti-sistema, pero me desvinculo del sistema, es lo que ahora está pasando en Plaza de Cataluña [se refiere a la acampada y a las manifestaciones a partir del 15 de mayo de 2011]. Dicen que no se puede hacer esto porque va en contra de la Constitución, que antes de las elecciones es ilegal... pero ahí la gente se desvincula de la política. Así fue también con L'Atelier, pero a pequeña escala. El local era especial y mucha gente quería estrenar en él sus montajes. Se podían montar de muchas formas diferentes: al aire libre, en el jardín, con las piscinas de agua... La barrera entre audiencia y artistas no existía. Por ahí pasaron famosos, medio famosos y famosillos, y montaron su propia historia. Pero al final [las autoridades] nos pillaron, y no sabían qué hacer con nosotros. Vinieron del Ayuntamiento, la Guardia Urbana, y precintaron el espacio.

¿Qué argumentaron para precintarlo?

No lo podían calificar. Decían que no teníamos licencia, que había venta de alcohol... Todo era ilegal. Alguien montó un rumor de que habían puesto una multa de 60.000 euros... Pero no había nadie para hacerse cargo de ella.

Yo había estado antes en L'Atelier, y el otro día lo visité de nuevo. El espacio permitía realmente una gran variedad de formatos de espectáculos. ¿Me podrías decir si recuerdas alguno en particular, me podrías explicar cómo cambiaba el espacio en función del espectáculo que se hacía? ¿Cómo se situaba el público, los actores, los participantes?

Cada artista tenía su idea, cada uno hizo su obra según su criterio, era todo muy espontáneo. Normalmente se hicieron las *performances* en la sala grande, que tenía cuatro paredes y una pila [piscina del lavadero]. Lo que hicimos fue reciclar un lavadero público, en el que había diversas pilas, cada una con su historia. Había una con plantas y peces. Otra era para niños y con cloro, como una piscina pequeña, que en verano funcionó genial, porque hubo gente que vino a bañarse. La pila más grande era la de dentro, y en 2004 hubo la culminación del proyecto: la restauramos y pusimos una fuente y plantas. Durante el mes de agosto tuvimos una sala tropical. Vinieron muchas personas solo para ver eso, sin *performances* ni nada. Era como una especie de exposición. Lo importante era que el local fuera tan bonito, ya que eso atrajo a mucha gente, que lo aprovechó como fondo. El local mismo se convirtió en un participante de todos los actos.

Recuerdo la *performance* de Roger Bernat, dentro del Ciclo *Bona gent*, donde el público estaba alrededor de esta pila grande, la interior, que no tenía agua. Los actores estaban dentro, se colgó una pantalla en un extremo. La audiencia rodeaba a los tres actores, que iban arriba y abajo dentro de la pila vacía, con muy poca luz. ¿Recuerdas algún otro espectáculo, que se hiciera allí?

Fueron muchos... Había talleres de trapezio, y a final del año todos los alumnos actuaron con música. Mucha gente estaba por ahí haciendo de todo. Eso fue ensayado, pero recuerdo otros espectáculos más espontáneos. Por ejemplo, recuerdo que se celebró una fiesta en un bar cercano, La ruta dels Elefants, con motivo de la fiesta del orgullo gay. A las seis de la mañana, allí estaban ya hartos del follón que estaban montando en el bar, y entonces ellos se autoinvitaron aquí. Yo estaba durmiendo, me desperté y, cuando bajé, todo el mundo estaba en pelotas bañándose en el patio...

¿También hubo música, en L'Atelier?

Tocaron unos cuantos músicos, pero era difícil porque no podíamos molestar a los vecinos. Limitamos la música a un volumen alto a las fiestas como Sant Joan, Año Nuevo y las fiestas oficiales, para que los ánimos estuvieran tranquilos.

Vosotros llegasteis aquí en 1997: ¿Cómo encontrasteis este lugar?

En ese momento se estaba en proceso de derribar los edificios para hacer la rambla del Raval. Vimos el local vacío, y nos explicaron que se había abandonado hacía 20 años. Cuando entramos, estaba hecho un desastre: olía mal, había ratas, chinches y pulgas, el patio estaba lleno de basura, compresas, condones, jeringuillas... Lo limpiamos en dos días, mientras las pulgas saltaban. Los vecinos, jóvenes y viejos, no se lo creían. Habíamos transformado su paisaje cotidiano únicamente a través de la limpieza. Entonces tapamos agujeros, lo reconstruimos, arreglamos paredes, limpiamos todas las vigas de la sala grande... Nos concentramos mucho en esa sala, y en la parte de vivienda de la entrada. Tardamos mucho porque no teníamos dinero, pero recibimos muchas colaboraciones desinteresadas. La restauración y el reciclaje, solo por la belleza del lugar, nos trajo la ayuda de muchos amigos y no tan amigos. En muchas ocasiones, dejábamos la puerta de la calle abierta y la gente entraba, porque les encantaba ver el local. También nos hacían propuestas. Era una forma de atraer a gente que ayudó: estos hacían su *performance* y colaboraban.

¿Y los asuntos más técnicos, las instalaciones, tuberías de agua, la electricidad?

Los dueños tenían que preocuparse de ciertas cosas, como el contrato de la luz y la tubería de agua. Los dueños eran una familia, y los abuelos de esta familia habían montado los lavaderos, que eran públicos, aunque no municipales.

¿También hicisteis cambios para reciclar otros espacios, como la entrada?

Sí, aún hay mosaicos, que hicimos donde estaba el calentador. Había una especie de trinchera para el carbón, y un bidón enorme. Quitamos ladrillos y practicamos mucho el reciclaje, guardando muchos materiales para el futuro, y también acumulando algunas piezas un poco inútiles. Cuando tuvimos que salir de allí, anunciamos que íbamos a limpiar L'Atelier, y que quien quisiera podía venir a coger lo que fuera. En dos semanas vino un montón de gente sacando cantidad de cosas: discos, cuadros, una colección de arte, materiales de construcción, el surtidor de cerveza, etcétera. Vinieron muchas personas, que tenían otros locales y utilizaban todo eso para decorarlos o para otros usos. Teníamos cantidades enormes de objetos reciclados. Este es el peligro, cuando tienes mucho espacio, que vas llenando sin parar.

Eso parece coherente, porque vosotros reciclasteis y otros también lo hicieron. Parece una especie de cadena de reciclaje...

Me gustaron mucho las televisiones que había, en blanco y negro. Cuando llegamos en 1997, la gente aún tenía teles con válvulas, y las traía a L'Atelier. Cogí todas las válvulas y monté una especie de instalación de teles muertas, intentando repararlas o conservarlas. Recuerdo que el día de los atentados de Nueva York [en el World Trade Center, en el año 2001] teníamos diez teles funcionando, al fondo de la sala grande, todas en una pared, como en un cómic. Todos los canales estaban emitiendo basura y propaganda, y la gente iba pasando...

Antes has empezado a hablar de los cambios derivados de abrir la rambla del Raval. Cuando vosotros llegasteis aquí, la rambla aún no existía... ¿En qué estado se encontraba, esta zona?

Delante de la puerta del taller estaba el portal de la calle Cadena, número 49, con los restos de un edificio grande. Llegamos aquí cuando todo lo antiguo desaparecía, para modernizarse. Presenciamos el subidón inmobiliario y la reducción sistemática de la apuesta por el arte. Cualquier persona que viviera aquí hace veinte años sabe que, entre el año 1997 y el 2005, hubo cambios brutales. Cuando llegué a Barcelona, en 1989, este barrio era el Barrio Chino. De repente, lo cortaron en dos y se le llamó el Raval, un nombre más bonito, que supuso una estrategia para dividir y conquistar. Lo cierto es que la mayoría de las casas estaban en muy mal estado. Nosotros entrábamos en los edificios abandonados, e íbamos recogiendo materiales de cocina, de bricolaje, lo que fuera para nuestra casa. Cuando llegamos a este local, lo dedicamos a taller-vivienda. Y, como estaba también en muy malas condiciones, tuvimos que ir haciéndolo todo.

La rambla del Raval se inauguró en el 2000, ¿Qué tipo de cambios visteis en el barrio, qué movimientos de gente, entre la inauguración y el 2005, año en que vosotros salíais de L'Atelier?

Iban entrando más turistas. Eran los años en que Barcelona se convirtió en un parque de atracciones. En mi opinión, la gente que vivía aquí, o había creado algo aquí, fue sistemáticamente marginada. Era el tirón de Europa. Aquí la transición empezó en el 1978, y tardaron unos veinte años en imponer su estampa, de

autoridad, turística, económica... En el Berlín oriental, su transición fue a partir del 1989, y es ahora cuando están en la misma etapa que Barcelona diez años atrás: un aumento enorme de los precios de la vivienda, de todos los productos. Le llaman progreso, pero en realidad hay mucha menos libertad...

¿Vosotros manteníais vínculos con otras experiencias o proyectos culturales similares, del barrio? Y, ¿qué otras actividades o proyectos desarrollabais, en L'Atelier?

Esto vino un poco después. En general había otros proyectos muy bonitos, pero que tenían más obligaciones porque tenían dinero detrás, como El Almacén y otros estudios. No digo que nosotros hubiéramos inventado nada: nos involucramos bastante en las fiestas libres, las *free parties* y *raves*.

Íbamos al campo una o dos noches a montar un taller pequeño y una fiesta solidaria: la llamábamos *free party* y era una especie de *chill out*. Las fiestas tecno, las primeras que celebramos entre el 1996 y el 2001, fueron muy interesantes. Llegábamos con nuestra camioneta y nuestros decorados, montábamos el espacio alternativo... No hacía falta gastar quinientos euros en una pista de baile. Lo hacíamos en un bosque, con música electrónica y ambiental, lucecitas e infusiones. La idea siempre fue traer un poco de campo al medio de la ciudad y llevar un trozo de la ciudad al campo.

¿Y cómo os conoció Roger Bernat? ¿Había hecho cosas aquí, antes?

Nuestro local lo frecuentaba gente amiga de su grupo General Eléctrica, de otras cosas independientes, y también algunos artistas de La Fura dels Baus [en referencia a Marcel·lí Antúnez, entre otros, con taller en el Raval] que vinieron y ayudaron. Teníamos que organizarnos, aunque mínimamente. Era muy interesante cómo reaccionaba la gente en L'Atelier, la gente fue muy generosa y aquella diversidad de los que entraban y querían hacer algo dio mucho color al espacio. Además, nosotros íbamos viviendo, y hacíamos cosas diariamente en el local.

¿L'Atelier participó en el festival *Inn Motion* [certamen organizado por la vecina Sala Conservas, dentro del Festival Grec, des del año 2001]?

Sí, nos invitó Simona Levi. El *Inn Motion* era un festival que ha cambiado mucho... La nuestra era otra época: había mucha más libertad de expresión, más diversidad, eran esos años de 1999, 2000... Con el *Inn Motion* se montaba una carpa grande de circo en el patio del CCCB, pero ahora todo se ha reducido a algo más empresarial. Ahora se ejercen controles sobre el arte, se quiere algo que conste oficialmente. Y si algo escapa a ese control, se hace una ley que conduce a la mediocridad. No es culpa de nadie: tal vez un día surgirá una sociedad realmente artística, con libertad para expresarse. De hecho, hemos vivido lo bueno y lo menos bueno, a lo largo de estos últimos quince años...

Macarena G. de la Vega

Fundadora i directora de l'Almazen.

Entrevista realitzada el 4 de juny del 2011 a l'Almazen, Barcelona.

¿Nos puedes hablar sobre el edificio en el que se ubica el Almacén? ¿Qué conoces sobre sus antecedentes, según lo que os encontrasteis en el lugar?

Anteriormente esto era una masía. En este espacio se ve la estructura de los arcos, en lo que eran varias naves que servían como cuadras de los carruajes. Algunos de estos últimos se usaban para bodas y bautizos, otros servían para mercancías y otros para funerales. En la parte de atrás estaban los caballos y el abrevadero. La casa original era la zona de los arcos, y la planta de arriba donde vivían los masoveros. En 1865 se pusieron los pilares y se construyeron los cuatro pisos de arriba. La forma fue de un tipo de edificio de viviendas propio del barrio. Esta herrería en los interiores de la escalera, en la fachada y en los balcones, se fabricó en la vecina Fundación La Paloma. Quedan pocos hierros provenientes de ahí. Están catalogados y muy protegidos.

En cuanto a la distribución del edificio, en la calle Joaquín Costa hay dos o tres fincas más que tienen la misma estructura de escalera. Para poder respetar las entradas al local central, hay un pilar, y hacia arriba sube una escalera de semi-caracol. En cada rellano hay cuatro pisos, la mitad dan a la calle y la otra mitad al patio, tal y como ocurre en las casas del Ensanche. El garaje de carruajes es más antiguo, probablemente del siglo XVII, pero no lo sé con certeza. Nosotros lo que hemos hecho básicamente ha sido mantener visible la estructura de la finca.

El proyecto del Almacén surge de un proyecto anterior: La Ciutat de les Paraules

Si. Como Almacén tenemos una vinculación muy particular con los vecinos, con el territorio y con el día a día de las cosas. Nuestra estancia en este lugar es un compromiso con el espacio físico y el espacio humano de alrededor. Estamos metidos en todas las cuestiones. Si hay un problema en la finca, nos lo vienen a explicar y vemos cómo se puede mantener la finca de la mejor manera, generando vínculos con los vecinos y con la calle.

La Ciutat de les Paraules fue un proyecto artístico que yo lideraba desde el MACBA. Con un grupo de gente, hacíamos intervenciones en algunas paredes medianeras del barrio. Algunas de ellas se mantienen, como los gatos dibujados en la calle Xuclà por el ilustrador Arnal Ballester, que fue Premio Nacional de Ilustración. También permanecen las flechas que suben y bajan en la medianera cerca del MACBA y el CCCB. Las proyectó un grabador muy amigo nuestro, Magí Baleta, que falleció antes de ver acabada la obra. Siguen existiendo por la ciudad cositas sutiles que señalamos un día en un plano, en la Ciutat de les Paraules...

¿De qué manera se había ido generando y estructurando esta actividad artística, en sus inicios?

Yo trabajaba en un colectivo, éramos cuatro artistas que nos habíamos cansado del tipo de arte que implicaba andar por la vida haciendo proyectos muy grandes y pidiendo muchas ayudas. Había vivido mucho tiempo haciendo exposiciones, pero estaba muy cansada del esfuerzo de mantener el nombre.

Entonces nos juntamos cuatro chalados que decidimos hacer algo más anónimo. Lo que se llevaba en aquel entonces eran las fundaciones, y nosotros hicimos la nuestra con el nombre de Joan Tabique. Por un lado, nos inspiramos en la Fundación Antoni Tàpies, usando la imagen de una tapia pequeña, de un tabique. Por otro lado, nos referíamos al avi Joan Miró, al que adoramos por su filosofía y sus textos. Para nosotros, sus ideas son una fuente de inspiración continua.

Estuvimos durante diez años saliendo en las guías de fundaciones de Barcelona como Fundación Joan Tabique. La gente llamaba preguntando dónde estábamos. Era muy divertido,

Joan Tabique se convirtió en nuestro caballo de batalla, y jugábamos con esta identidad ficticia, que algunos conocían, con mucho humor. Para nosotros, Joan Tabique representaba al artista contemporáneo: alguien tan contemporáneo que no tenía tiempo de hacer sus obras, hasta el punto que su obra era su propia vida, el conocer a gente y hacer que pasaran cosas. Se relacionaba con todas las vanguardias del siglo XX, era muy amigo de unos y de otros. Era, en fin, una biografía apasionante que íbamos construyendo poco a poco.

Joan Tabique no había realizado sus obras, pero siempre viajaba con una libretita en el bolsillo, y allí apuntaba sus ideas. El depositario de este valioso legado era la fundación. Bajo este seudónimo estábamos Leo Mariño, que es un artista muy interesante que originalmente era músico, Adela de Bara, el artista visual Xavi Mas y yo [en diferentes etapas, también formaron parte del grupo Lola Estrany y Ruth Turner]. La idea inicial fue la de ser una fundación, así que debíamos tener una herramienta de contacto con el mundo. Durante casi diez años, hicimos una revista artística pequeña, que ahora está en los museos: *Fijate* [publicada entre 1990 y 1993]. Tenía 35 páginas, estaba hecha sobre una base de fotocopia, y cada página era una obra única de un autor. El artista facilitaba lo que quería hacer, se imprimía la base y los 130 ejemplares se llevaban a los 35 artistas que habían intervenido para que los acabaron a mano, con lo cual son piezas únicas. Los ejemplares no se podían comprar ni vender, y para nosotros eran una forma de hacer un homenaje a la gente a la que admirábamos por su trabajo. Les llevábamos el número cero de regalo, y algunos acabaron convirtiéndose en colaboradores: Carlos Pazos, Juan Crek, etcétera.

¿Qué proyectos tuvo la fundación, y en qué instituciones o galerías encontró su lugar para materializarlos o desplegarlos?

La Fundación Joan Tabique tuvo una vida muy concreta. Nació en 1989. En el 1993 nos encontramos los cuatro trabajando en la Fundació Miró, donde nos ayudaron mucho con un par de cositas que se nos ocurrieron. A partir de ahí, la fundación Joan Tabique creció. Hicimos dos ediciones especiales que resultaron muy bonitas y fueron a Arco. Primero, un homenaje a Miró, artista hacia el que sentimos un gran amor. Acto seguido, homenajeamos a otro de nuestros popes, Calder, para que ambos no se pusieran celosos, y se pusieran a pelear, donde quiera que estén.

Entonces fuimos invitados a algunas ferias, como Estampa. Y la Fundació Miró nos propuso hacer una exposición en el Espai 13, y eso supuso un punto de inflexión. Ahí hicimos una cosa que se llamaba Oix-Reus-París-Londres, ya que Joan Tabique había nacido en Oix (Garrotxa) y había escrito en sus libretas que su exposición póstuma debía ser sobre sus baúles de viaje, ya que era un gran viajero. La Fundación se encargó de buscar los 13 baúles con los que viajaba, y se instalaron en el Espai 13.

¿A partir de qué tipo de estética o de objetivos se monta todo esto?

Siempre habíamos tenido muy claro que el papel del espectador es decisivo en la obra de arte. El artista es el que abre la puerta, pero quien la recibe es el que hace que las cosas ocurran. Por este motivo cada obra es infinita, porque son infinitas las potencialidades de las personas que se enfrentan a ella. En nuestra reflexión sobre el arte contemporáneo, siempre hemos tenido muy claro que es muy efímero, y que tiene que ver con el presente y con la interacción. En esta exposición estaban los trece baúles y las cosas maravillosas con las que Joan Tabique siempre viajaría, que son cosas casi imposibles: uno estaba lleno de sueños, otro lleno de recuerdos... En el Espai 13 había una luz central. Los textos y los cuadernos estaban en las paredes; en la penumbra, estaban los baúles. Cuando uno bajaba el último escalón pasaban cosas, sonaba un teléfono dentro de un baúl, en otro se encendía una luz. Los baúles interactuaban de una manera u otra, dependiendo del movimiento de los asistentes. Además, según el orden en que los veías, te llegaba un mensaje u otro. Por ejemplo, en el baúl de los recuerdos sonaba la canción de Karina y estaba lleno de papelitos con recuerdos de los cuatro tabiques. La gente empezó a depositar recuerdos suyos por iniciativa propia, y cuando acabó la exposición el baúl estaba repleto.

¿Cuáles fueron los siguientes proyectos o episodios de vuestra peripecia, con la fundación?

Por aquel entonces conocimos al director del MACBA, que acababa de abrir [Manuel Borja-Villel, director del museo entre 1998 y 2008]. Él vino a ver nuestra exposición con la directora del Servicio Educativo, la señora Eulàlia Bosch. Nos propusieron hacer una intervención más grande en el museo, en horario distinto al habitual, pensando en la gente que nunca lo pisaba. Nos pareció fantástico, era el reto ideal. Nos pusimos a ello y salió un proyecto que se llamó MACBAmagat, que era la filosofía de Joan Tabique llevada a la práctica. La reflexión sobre lo que es un museo de arte contemporáneo se tradujo en hacer una intervención efímera una noche, a partir de lo que alguna gente, cuando va a un museo, escribe o dibuja en sus libretas, y se lleva a casa. Lo habíamos visto cuando éramos vigilantes de sala para ganarnos la vida. Pedimos a cuatro áter egos que nos prestaran sus libretas, más las cuatro nuestras, e hicimos una especie de poema enorme entre textos y dibujos. Estuvimos unos dos meses pintando, con unas plantillas blancas, las paredes blancas del atrio y las rampas del museo. Una noche invitamos a la gente a visitarlo gratuitamente: tenían que traer una linterna, entraban en el espacio totalmente a oscuras por la salida de emergencia y veían un museo muy diferente. La gente descubría muchas cosas porque todo se había pintado con pintura luminiscente. Era imposible verlo todo, porque ahí podía haber hasta 5.000 dibujos y escritos. Algunos eran enormes, ya que estábamos utilizando técnicas digitales, que nos facilitaron algunos amigos colaboradores.

Cada persona que venía veía cosas diferentes y, al acabar, espontáneamente, se quedaba en el atrio debatiendo con otras, conocidas y desconocidas, lo que cada uno había encontrado. Pasaron cosas muy bonitas, los niños estaban entusiasmados: algunos de ellos vivían cotidianamente una situación vulnerable, otros venían de los internados del barrio, otros nunca habían salido de noche, y se emocionaban... Una segunda cosa que nos encantó es que la gente, al salir por el atrio, vio que las paredes estaban pintadas con ese material. Al darse cuenta, se ponían de acuerdo y dibujaban lo que querían. Tenían sus segundos de gloria en el MACBA. Y hacían cosas muy bonitas.

Esto tuvo un antes y un después. En la Fundación Joan Tabique había dos líneas, una era ésta, que implicaba la participación de mucha gente. Y otra línea era la de hacer cosas pequeñitas, con mucha delicadeza y mucho cuidado, como pequeños tesoritos muy introspectivos. Lo del museo fue un subidón de adrenalina, ya que vinieron más de 2.000 personas. La gente estaba en la plaza [delante del MACBA] haciendo cola, y veía bajar por las rampas a otras personas con la luz de las linternas, como luciérnagas. Eso provocaba un efecto llamado bestial. Aquí se acabó la Fundación Joan Tabique, porque ya llevábamos muchos años y la iniciativa había cumplido su cometido. Nosotros buscábamos otras cosas. Leo y Adela volvieron a hacer sus ediciones preciosas de pequeño formato, y llevándolas a ferias. Yo me quedé trabajando en el servicio educativo, con Xavi.

¿Seguisteis con estas ideas, con propuestas de expandir y extender por la ciudad y entre los ciudadanos cierto arte heterodoxo, participativo, artesano, no elitista?...

Montamos unos talleres para no perder la vinculación con la gente que había venido al *MACBAmagat*. Además, yo vivía en el barrio desde siempre, eran mis vecinos. Los talleres se basaban en los juegos que hacíamos en la Joan Tabique, juegos para poner junta a gente de diferentes tendencias artísticas, ya que somos fans de la literatura exponencial y de los juegos dadaístas. Los talleres se titulaban *Tierra de nadie*, y se hacían en un local que tenía el MACBA en la calle Joaquín Costa. Por ahí pasaron muchos artistas, hasta que tuvimos que trasladarnos a otro espacio, al lado de la librería actual del museo. Allí afuera había alguna banda de chicos, con perros agresivos, que se metían con nosotros, se burlaban... Nosotros estábamos dentro de nuestra jaula de cristal, y solo había dos posibilidades: poner una cortina, o invitarles a entrar y a quedarse, si les interesaba. Hicimos lo segundo, y fue alucinante. Empezó a venir gente del barrio, también niños y jóvenes, y empezaron a participar en juegos como el del diccionario, y otros. Se planteó hacer con todos los vecinos el juego de palabras llamado cadáver exquisito, en el que cada cual colgaría de su balcón su palabra favorita. El resultado sería un poema involuntario.

También aprovechamos la transformación que se estaba haciendo en el barrio: la apertura de la rambla del Raval, muchas paredes medianeras a la vista, espacios vacíos donde se veía la historia del lugar como nunca antes se había visto... Pensamos que sería bueno aprovechar todo eso, ya que seguramente sería una cosa efímera. Nos pusimos en contacto con el Ayuntamiento para localizar medianeras y poder actuar en ellas, y ofrecérselo a artistas con una serie de condiciones, facilitándoles la cuestión técnica para que

podían hacer un buen trabajo. Nos llegaron ciento y pico de propuestas para esas paredes medianeras, donde ya teníamos permiso para intervenir. Muchas de ellas fueron destruidas después, tal como estaba previsto, pero hay una que quedó inmortalizada en la película *En construcción*, de José Luís Guerín. Un fotógrafo estuvo durante dos semanas haciendo fotos de las miradas de la gente, en lo que ahora es la rambla del Raval. Dibujó esos ojos, enormes, en una pared medianera, y la gente pasaba por debajo y se reconocía. Más adelante, cuando fue derribada, la gente se llevaba los trocitos... Toda la película de Guerín está localizada en uno de los lugares donde nosotros interveníamos. En ese edificio que se transformó en viviendas había existido una fábrica de rótulos. Nosotros cambiamos el rótulo de la calle Carretes, y lo pusimos en la calle Sant Pau después de invertir el orden: decía “SOLO TU R”.

¿Qué año era?

1998.

¿Y lo del cadáver exquisito con las palabras, cómo resultó?

El proyecto involucró a muchísima gente. Se editó un libro, que tiene el MACBA, donde se detallan todos los pasos del proyecto. Se partió de un montón de conversaciones con todos los colectivos del barrio. Durante medio año me reuní con las escuelas, con el Casal d’Infants del Raval, con asociaciones de vecinos, de gente mayor, y otras. Por otro lado, hablamos con los artistas. Se hizo una convocatoria desde la Asociación de Artistas Visuales, una convocatoria desde el MACBA. Se hizo difusión también a través de escuelas de arte, donde di conferencias para hablar del proyecto. Y, paralelamente, salió la idea de recobrar la figura del escribano público, que en este barrio había estado vigente hasta los inicios de la década de 1970, ya que en el barrio había un índice de analfabetismo brutal. Transformar las ideas en palabras no es fácil, por mucho que sepas escribir, como tampoco lo es transformar una idea en una pancarta, que cuelga en un balcón. Situamos a estos nuevos escribanos en el lugar donde se instalaban históricamente, en la calle del Carmen y la plaza del Doctor Fleming. Se invitó a los estudiantes de arte a salir a la calle durante unas cuantas semanas, para montar unas mesas y explicar a la gente que estaban allí, con tal de cambiar sus palabras favoritas por una pancarta. Fue muy bonito, porque tuvimos que pensar en estrategias para explicar esto a la gente, ayudados también por documentalistas de la Facultad de Historia. Éramos un equipo enorme de gente.

¿Y cuál fue la logística, o las estrategias, para lograr la implicación efectiva de los vecinos?

En el mercado de la Boqueria, a las personas que iban a comprar se les daba vales: venían las señoras y señores con su carrito de la compra, y se iban de nuestras mesas con una pancarta. Les explicábamos que la semana de San Jordi, en vez de colgar sólo una bandera determinada, podían colgar una bandera con su palabra favorita, para que todos pudiésemos leer el barrio. La gente lo entendió y respondió de manera fenomenal.

Los artistas habían seguido un curso con un profesor, gran calígrafo, de la Escuela Eina. E inventamos una técnica para hacer pancartas grandes, que se podían rotular y se secaban rápidamente. La gente decía sus palabras, y los artistas las grafiaban. Hicimos casi cuatro mil, y los balcones se llenaron con todas esas pancartas. El proyecto gustó tanto que algunas comunidades de vecinos se pusieron de acuerdo para hacer algo conjuntamente. Por ejemplo, en la calle Joaquín Costa, de arriba hacia abajo, podías leer de un balcón a otro la historia de la calle. Ese año fue trepidante. Montamos el proyecto en cinco meses.

La gente se implicaba mucho con los escribanos. Explicaba su historia y por qué había elegido una palabra determinada. El fotógrafo Gregori Civera hizo un proyecto fotográfico con instantáneas Polaroid de cada persona con su pancarta, y recogimos toda la documentación para hacer una memoria del proyecto. La relación con la gente fue tan intensa que, después del día 23 de abril, siguieron con su pancarta en el balcón, y sin ganas de quitarla.

En La ciutat de les paraules, de donde veníamos, se generó una vinculación fortísima entre artistas y vecinos. Para que esto no se perdiera, montamos una asociación para seguimos viendo, con la idea de volver a repetir la experiencia. Al cabo de poco tiempo, cambió la dirección del MACBA. Se deshizo el servicio educativo, del cual nos sentíamos hijos, y faltaba su directora Lali Bosch. Ella fue la persona que nos abrió la posibilidad de hacer lo que hicimos. Conocimos al escritor John Berger, nos regaló un cuento para La ciutat de les paraules... Cuando te acercabas a la pared del MACBA, se oía el cuento en todos los idiomas del barrio. El museo cambió de línea y sus responsables dejaron de estar interesados por las actuaciones en el espacio público, o por lo que tuviese que ver con el barrio.

Y buscasteis otros apoyos, expandisteis y continuasteis el proyecto...

Otro apoyo que habíamos tenido había sido el CCCB. En ese momento, nos acogió como grupo asociado: montamos un pequeño equipo y pudimos activar de nuevo La ciutat de les paraules en el año 2000. Mientras tanto, íbamos trabajando con otras ciudades en las que a mí me invitaron para hablar del proyecto. Hicimos una pequeña versión en Berlín, con artistas de allí. En 2004, el Ayuntamiento de Copenhague decidió que quería hacerlo. Se hizo, y fue una locura total.

¿Y de qué manera buscasteis y encontrasteis el local del Almazén, en la calle Guifré del Raval?

Durante todo ese tiempo, veíamos que necesitábamos un local independiente, a pie de calle, y encontramos un local que había sido un almacén de las zapatillas Victoria. Lo alquilamos tras muchas negociaciones. Hablamos con ingenieros para ver si podían adaptarse a lo que queríamos. Estaba claro que el espacio debía ser un sitio donde trabajar, y donde reunirnos con la gente, donde poder inventar cualquier cosa en cualquier momento, sin tener una idea fija. Creo que siempre sabemos mejor lo que no somos que lo que somos.

El Almacén no tenía ni luz ni agua, al principio. Empezamos con Cristina Calderón, quien hizo una instalación con más de dos mil mariposas. El día de la inauguración llegamos aquí, y en este espacio tan vacío estábamos todos como levitando... era una gran experiencia zen. Por eso le llamamos Alma-zén, con zeta. Vacío, vacío, vacío... y lleno, llenísimo de mariposas. Las mariposas estaban cogidas de un hilo del techo, y había unas mariposas en el suelo, que al calentarse el aire volaban. ¡Era alucinante! A partir de ahí, muchos amigos artistas, diseñadores industriales e ilustradores, como Óscar Guayabero, Emili Padrós y otros, fueron haciendo propuestas de exposición. Al principio lo usábamos para hacer instalaciones, porque el sitio era perfecto.

¿Cómo se empezó a organizar la actividad en el Almacén? ¿Había unas disciplinas o ciclos más presentes, ya en esa etapa inicial de puesta en marcha?

Cada uno de nosotros trabajábamos en lo que podíamos, cada uno en lo suyo, para poder mantener el local, y al final fue llegando el tema teatral. Aparecieron amigos que hacían música, teatro, *performance* multidisciplinar, animación de autor, y empezamos a trabajar con un colectivo que se llama Mad Actions, que hacía el festival Punto y Raya, que posteriormente tuvo una gran inauguración en un festival internacional de animación en el Museo Reina Sofía de Madrid. Otro colectivo que colaboraba con nosotros era Cinecittá, que hace el festival de cine del mismo nombre en la calle, consiguiendo que Tim Burton o David Lynch les regalara películas. Tenía un gran nivel.

Seguimos haciendo instalaciones, y una de ellas fue la del jabón, con Mònica Fuster y Nicolás Buch. Después de esto vino Roger Bernat, al que ya conocíamos de alguna inauguración, y vino con la propuesta del ciclo *Bona Gent*.

¿La de Bernat debía ser una de las primeras propuestas teatrales que hicisteis allí?

Sí, porque había habido algunas *performances*, pero nada de esa índole.

¿Cuáles son los cambios más importantes que se han realizado, en el espacio del Almacén? ¿Qué adaptaciones habéis ido haciendo?

El primer cambio fue limpiar el espacio de toda la basura que había del anterior uso, que no dejaba ver la estructura. Tuvimos que sanear, ya que hubo que tratar las vigas de madera, que estaban muy deterioradas. Recuperamos todos los materiales originales que pudimos, quitamos los falsos techos, restauramos todo lo posible, y eliminamos algunos elementos, con tal de dejar la planta lo más diáfana posible, porque la idea era que fuera un lugar polivalente. Para nosotros, la creación es un continuo cambio, y por lo tanto esperamos y deseamos que esto siga cambiando. Si haces algo demasiado rígido, estás matando el espíritu del sitio. Yo siempre digo que el espacio nos invita a seguir estando aquí, el proyecto es lo que pasa aquí dentro. El espacio nos quiere mucho, porque nosotros lo cuidamos mucho, pero él nos quiere un montón... Es un continuo milagro estar aquí, con todas las dificultades económicas que tenemos, y el espacio está feliz de tenernos dentro. Es algo muy bonito... y a la vez es también difícil de explicar.

¿Qué año se realizó, la instalación de Cristina Calderón en Almazén?

Lo de Roger Bernat fue el 2003, y Cristina vino un poco antes, ya que Bernat aprovechó parte de su instalación. La pieza de Bernat se llamaba *Sobre la imposibilidad de ser Dios*. Uno de los artistas que participaron, el mago Nicolás Acevedo, ahora es un artista de la casa. También estrenó aquí Xavi Bové, de la compañía Playground, porque la sala también se utilizaba como lugar de estreno de instalaciones y obras de artistas. Artistas extranjeros, y también muchos de los implicados en La ciutat de les paraules, hicieron aquí proyectos. Martí Manent aprovechó un hueco de una alcantarilla que había quedado abierto, que ya no se usaba: pusimos un cristal y lo bautizamos como la sala menos uno. Todo el espacio estaba totalmente vacío, con exposiciones minúsculas y preciosas.

Por ahí apareció Fermí Reixach, y mucha otra gente que se dedicaba a las artes escénicas.

Enlazamos ya con cosas de cabaret y con el clown, entendido como el arte global contemporáneo por excelencia, tal como hizo Charles Chaplin, que fue uno de los renovadores estéticos e ideológicos, propulsores del arte del siglo XXI. Porque se basa en esa línea capaz de comunicar emociones y hacer vibrar a la gente, tal y como lo hace el teatro en general, pero especialmente el clown. Por aquí han pasado los mejores: Jango Edwards con su cantera de gente, Los Pollos, Laura G, Vichissoyse, Cristina Arbo, y otros muchos.

¿De qué manera hacía Edwards sus talleres?

Nosotros tenemos formación permanente, la empezamos con él y con el Global Clown Theatre. Él invitaba a artistas de fuera, para hacer talleres. Ahora tenemos formación estable anual, como un plan de estudios con los grandes clowns, que vienen a hacer monográficos los fines de semana. Hemos puesto nuestra atención en las mujeres clown, ya que el sentido del humor femenino es menos conocido que el masculino. Tenemos un ciclo que se llama *Very Important Women*, que da visibilidad a grandes mujeres artistas. Ha venido la gran Laura Gers, que es sobrina nieta de los Hermanos Marx, y es nuestra artista favorita. También nos ha visitado Virginia Imaz, la primera clown española, antes de Pepa Plana. O María Colomé, otra gran renovadora del género... Todas ellas tienen una visión totalmente renovadora del clown, muy 2.0, nada que ver con todos los estereotipos previos. También ha venido Christian Atanasiu, otro nombre importantísimo, que hace lo que le apetece, cuando le apetece. Nosotros tenemos asegurado con él una colaboración al año, en la que hace un curso, y su actuación.

¿Almazén sigue siendo una asociación cultural?

Sí. Es una asociación cultural y, nosotros hacemos pedagogía sobre el hecho que es muy importante que la gente que viene aquí se haga socia, ya que posibilita que el espacio siga abierto, a diferencia de otros sitios. Es fundamental el papel del público, y esto viene desde los orígenes en la Joan Tabique. El público es el artista final, y para nosotros es importantísimo cuidarlo, y hacerle coprotagonista de la historia. La gente sabe que, si viene al Almazén y paga su cuota, el espacio sigue vivo. Esta es nuestra fuerza. Si hemos de sobrevivir será así, y nos sentimos muy orgullosos, porque los artistas son socios, el público es socio y la gente que viene acaba subiendo al escenario. Uno de los formatos de nuestra programación es un hacer un micrófono abierto al mes [sesión abierta a la participación, improvisación y actuación con la actuación en diversos géneros de artistas, amateurs y espectadores]. Y están pasando cosas maravillosas, ya que gente muy reconocida, que está de paso en Barcelona, viene a actuar aquí solo por apoyar el proyecto. Y por ahí van los tiros, por afianzar una red de socios que amen el espacio, se sientan integrados, y que sepan que en esta casa se pueden hacer cosas.

¿Cuáles son las ideas y presupuestos que rigen vuestra actividad en la actualidad? ¿Y de qué manera buscáis cierta continuidad respecto a los objetivos del Almazén?

Una palabra clave para nosotros es la sostenibilidad. En todos los aspectos, pero principalmente en el ámbito de la sostenibilidad cultural, tanto en el uso de los recursos, como en la propia estructura. Intentamos no necesitar mucho para mantenernos, y usar lo imprescindible que podamos conseguir por nuestros propios medios. En nuestra programación hay artistas que vienen con cuentos, talleres, un espectáculo antiguo pero muy gracioso, etcétera. Seguimos involucrándonos con la calle, con los vecinos, con los usos del espacio público, para visualizar el barrio de otra manera, para solucionar conflictos, para crear un vínculo entre la gente, y que se ayuden mutuamente. Para que vean que el proyecto es de todos, y esto se ve especialmente una vez al año, en la Fiesta Mayor del barrio, que es el 15 de julio. Es una fiesta distinta, con sello Almazén. Todo lo que habitualmente hacemos aquí dentro, esos días sale fuera, y hay muchos vecinos que participan. Una señora muy mayor, que era cupletista del Molino y vive cerca de aquí, canta canciones picantonas. Nuestra amiga Tere hace una coreografía, también participará un payaso muy importante, colaborador de Slava Polunin [reconocido payaso polaco], que nos pidió hacer un taller, y siempre ha seguido colaborando. O una cantante noruega que se llama Emilia, que tiene un tema muy famoso, “Big big world”. A ella la encontré debajo del corazón luminoso de la calle, haciendo el videoclip de su última canción. Se enamoró del proyecto, y lo grabó dentro del Almazén. Lo bueno es la mezcla de artistas conocidos y vecinos: esto no tiene precio.

Álvaro de la Peña, Fani Benages, Montse Colomé, Alexis Eupierre, Toni Mira

Membres fundadors i residents de La Caldera (primera etapa: 1995-2013).

Entrevistes realitzades el mes de maig del 2013 a La Caldera de Gràcia (Barcelona). Materials de treball per al llibre *La Caldera, el llibre 1995-2013* (La Caldera, 2013).

Álvaro de la Peña.

Coreògraf i ballarí. Director de la companyia Iliacan Danza. Soci fundador de La Caldera.

Sobre la primera etapa de La Caldera.

Había muchos grupos de danza a inicios de los noventa. En ese sentido, quizá no es muy diferente de ahora, aunque actualmente los grupos trabajan en los centros cívicos, mientras que en aquel tiempo teníamos que buscar en otro tipo de locales para ensayar. También recuerdo ensayar en el Instituto del Teatro, que era más permeable que ahora. La Caldera significó la solución a ese tipo de problemas, porque encontrar un lugar de ensayo siempre era muy complicado. Me parece que el sueño de todos, y que más o menos se ha visto realizado, era el de tener un lugar. En aquella época todavía teníamos la referencia del teatro independiente, la de los grupos trabajando en sus lugares, donde creaban sus cosas, y donde ocurrían cosas.

La importància de treballar junts.

Uno podía ver centros de danza y quedar flipado con sus instalaciones, pero nosotros montamos La Caldera, y seguimos en ello, sin tener una referencia. Lo hemos hecho un poco a la española, inventando. Creo que la nuestra no es una experiencia extrapolable porque, de la misma manera que nosotros hicimos esto por unas circunstancias determinadas, que nos juntaron y nos llevaron por ahí, alguien más joven haría algo diferente ahora. Es una experiencia única, personal, como la danza. Si habláramos del modelo de La Caldera, supondría alargarse y contar viejas historias como las del abuelo Cebolleta. Aunque lo que sí se podría decir, y actualmente aún con más fundamento, es que es bueno juntarse con gente, porque hacer las cosas uno solo es más complicado. Y a partir de ahí puedes compartir más o menos, puedes hacer más o menos cosas junto a otros, puedes seguir teniendo tu independencia. Quiero decir que este discurso sobre los centros de creación, sobre los modelos, me cansa un poquito, porque todo esto es como accidental. Yo no soy un pensador, ni un gestor, aunque me haya encontrado gestionando. Creo que la experiencia de La Caldera, si alguna vez le puede aportar algo a alguien, nos dice que juntarse sirve para hacer las cosas más fáciles.

Hemos compartido cosas, cada uno con sus afinidades afectivas, pero yo nunca he realizado proyectos con otros miembros de La Caldera. Y es una espinita que se me ha quedado clavada, ha sido una pena, porque al iniciar La Caldera sí que tenía esa sensación de decir: “¿Vamos juntos, no?”. Pero nunca se ha desarrollado esto de deshacerse uno para hacerse en otro conjunto, es algo que aquí ha sucedido muy puntualmente. Quizás podría hacerse ahora, podría ser muy bonito. Me gustaría poder funcionar, por ejemplo, como la compañía madrileña Animalario, que es un colectivo y un sello, con una estructura y unas referencias, y cada obra la presenta o la dirige alguien distinto, o se hace conjuntamente... Cada maestrillo tiene su librillo y su experiencia, pero para mí la danza siempre ha sido algo social, algo para compartir. Otras personas lo viven de otra manera, pero para mí es como la comida, que es mejor si la compartes.

Idea esencial del centre.

Entre los que hemos formado parte de La Caldera siempre ha subyacido la idea del respeto por el dinero público. Éramos conscientes de no tener unas capacidades económicas muy grandes, pero siempre nos guió la idea de compartir el espacio, de compartir el alquiler entre todos, para tener un espacio muy guay, y del que además otra gente ha podido beneficiarse. Estos conceptos han estado ahí, incluso en la infancia del proyecto. La Caldera nació de un sueño, de un ímpetu y de unos impulsos. Lo interesante es que esos sueños e impulsos sigan, aunque cambien las formas.

Idea i evolució de la dansa.

Creo que, en términos profesionales, la danza se ha aburguesado muchísimo en los últimos años. Antes, cuando se inició La Caldera, la gente hacía lo que quería, porque no tenía nada que perder. Con el tiempo, estamos todos más supeditados a cuestiones económicas, de prestigio y de glamures, y se ha perdido un poco el carácter revolucionario. Por otro lado, la danza también se ha abierto a la sociedad. Las personas se han dado cuenta de que no tienen que ser únicamente un mirón, que la danza la pueden hacer también ellos. De ahí salen esas actividades con niños, con presos, o lo que hago yo, con cualquiera... Es un movimiento muy bonito, porque recupera cierta irreverencia en lo artístico, porque devuelve a la sociedad lo que ésta nos ha dado, y porque se desmitifica el arte como algo que sólo pueden hacer unos seres elegidos. Hay una apertura de la danza que convive con lo otro, con un cierto anquilosamiento y aburguesamiento, con los premios, con la necesidad de que te otorguen otra producción...

Dansa per a qualsevol i arrelament de La Caldera.

El proyecto *Danza para cualquiera* [projecte de tallers de dansa participativa i social] lo inventé conforme iba apareciendo la crisis de las actuaciones. Antes de renunciar a tu oficio, debes buscar otras maneras de realizarlo. Era un recurso de supervivencia, muy bienvenido porque me encanta. Ante la dificultad de poder seguir en el ámbito más convencional, de hacer producciones y tener bolos, se trató de “buscar maneras”, como dice el poeta Enric Casasses en uno de sus poemas. Afortunadamente, mi experiencia no sólo había sido con bailarines profesionales, sino con muchos otros tipos de personas. Por eso me fui atreviendo a hacer cosas de danza con cualquiera, y le di esta forma e ideología, que sigo practicando.

Las primeras experiencias de este tipo, aunque aún no tuvieran ese nombre, las hice hace unos años. Con el tripartito que gobernó la Generalitat, entre 2003 y 2010, se promovieron unas residencias para compañías de danza, en algunas poblaciones de Cataluña [primer convocades per l'EADC (Entitat Autònoma de Difusió Cultural), entre el 2005 i el 2009; després, convocades pel CoNCA]. Como me gustaba mucho la montaña, estuve unos años en Tremp [Lleida]. En un pueblo pequeño, en una comarca no muy bien comunicada, parecía que un proyecto puramente de danza perdía posibilidades. Nosotros hacíamos danza, pero abierta a otros caminos. Eran talleres en los que se mezclaba la danza con otras cosas y que estaban

abiertos a cualquiera. Después de esa experiencia, fui dándole más contenido y forma a esta idea, en las diferentes versiones que me he ido inventando: los pueblos, los barrios, los ancianos... Fue un proyecto que fui haciendo yo, y que fui incorporando a La Caldera, donde formaba parte de la línea de CalderaBarri. Lo hicimos dentro de las fiestas de Gracia, donde se realizaba un taller de una o dos semanas. El lugar de trabajo era siempre La Caldera, y preparábamos una pequeña pieza, que presentábamos en alguna plaza del barrio. Eso contribuyó también a que el centro fuera más conocido, y tuviera más arraigo.

Fani Benages.

Coordinació i gestió de La Caldera (1995-1997)

Inicis del projecte.

Vam arribar aquí el 1995, en un moment àlgid perquè, si bé hi havia menys recursos econòmics dels que hi hauria després, la gent però tenia molta il·lusió per fer coses. Jo vaig ser a la fase embrionària de La Caldera, fins a l'any 1997. En aquell moment, treballava a l'Associació de Companyies Professionals de Dansa de Catalunya, i m'estava començant a endinsar en la gestió de la dansa. Duia el management de la companyia Trànsit, de Maria Rovira, una de les sòcies fundadores, i també coneixia Àlvaro de la Peña, qui em va comentar el tema. Vaig ajudar a difondre-ho, vam tirar pel dret, vam començar a netejar molt el local... Vam fer els estatuts de manera molt intuïtiva, perquè aleshores no existien centres com aquest. En principi, La Caldera sorgia d'una necessitat de les companyies de fer la seva feina. En aquell moment, no pretenia ser cap centre de creació ni el que ha esdevingut finalment. Hi havia circumstàncies molt diferents de les actuals: tot era molt casolà i artesà, amb aquella puresa de l'assaig nu i cru. Després, la creació ha canviat molt, també pel que fa als mitjans, però aquells van ser uns anys d'esplendor i de creixement. Es notava l'entusiasme d'ajuntar-se, de fer alguna cosa per primer cop en una iniciativa privada, en un moment en què la gent de la dansa no tenia el seu local propi, excepte Àngels Margarit o Cesc Gelabert. El nom oficial que vam buscar per La Caldera va ser ACDAC: Associació Cultural pel Desenvolupament d'Activitats Coreogràfiques.

Inicis: funcionament i recursos.

Al principi, La Caldera era bàsicament un lloc d'assaig i creació, un lloc de treball, on tothom era molt jove i cadascú tenia pràctiques i currículums diferents. Posteriorment vindrien les interaccions amb altres artistes i les classes. Al principi el centre tenia un funcionament assembleari que generava molta feina. Tothom anava una mica a la seva, era molt *freestyle*. Es tractaven aspectes molt pràctics, d'organització d'espais i horaris, i poques vegades teníem temps de passar a temes teòrics. Per exemple, vam trigar uns anys a instal·lar l'oficina al mateix edifici. Primer estava a casa meva, perquè a La Caldera només hi havia una habitació minúscula que es compartia amb l'oficina d'alguna companyia i on feia una calor horrible. Hi havia problemes d'espai, per exemple, al magatzem: recordo que hi havia molt embolic perquè s'acumulaven les escenografies i els embalums dels socis.

El lloguer de l'edifici suposava uns 1.500 euros al mes en la primer etapa. Cada soci pagava la seva quota. Jo els ajudava a tirar endavant: demanava les primeres subvencions, duia una mica la comptabilitat i els temes de gestoria, la coordinació i les actes de les assemblees. Treballava com a amic, de fet no tenia un sou. Va ser després que, per avançar, van fer un esforç pel que fa a la gestió: intentar institucionalitzar i organitzar una mica més les coses.

Les primeres subvencions van venir de l'INAEM [Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, òrgan depenent del Ministerio de Cultura] i de la Generalitat de Catalunya. En aquella època no hi havia molts diners, però hi havia molta ebullició: la gent era positiva, s'olorava que les coses canviarien cap a millor, encara que ara es podrien fer moltes reflexions al voltant d'aquella esperança. Però la situació sí que va canviar durant un temps, amb els Jocs Olímpics del 1992 i el Fòrum de les Cultures del 2004. Les institucions aleshores eren més polítiques i administratives, però menys influents, menys intervencionistes i amb menys qüestionaments. Hi havia els recursos que hi havia, però no es ficaven tant en la teva feina. Això va anar canviant posteriorment.

Des dels inicis, el projecte d'uns quants ballarins que s'agrupaven va agradar molt a institucions com la Generalitat i el Ministerio. Part dels recursos, però, venien de les festes: fèiem molts saraus quan no teníem tants problemes amb els veïns i els permisos. I també llogàvem espais per a altres companyies, per publicitat i per a empreses com ara Focus.

Potencialitats i realitats de La Caldera.

Durant algun temps, la Generalitat i l'Ajuntament van competir una mica a l'hora de donar-nos suport. I l'INAEM estava molt pendent de com es feien les coses aquí, a La Caldera i a Catalunya: fins i tot servíem d'exemple per a altres comunitats autònomes. Ara això ha canviat completament i s'ha acabat desfigurant. Les opcions han desaparegut, i tot es basa en el campí qui pugui, tot està caient. Si alguna institució hagués fet un seguiment del projecte de La Caldera, no hauria passat el que ha passat, que ara ha de tancar després de totes les inversions i apostes que s'han anat fent durant molts anys. Em sembla una irresponsabilitat per part de les institucions, una actuació incongruent, perquè han donat un suport sense la implicació necessària. D'altra banda, cap al 2005 hi va haver una evolució i un creixement dels projectes, i van començar a aparèixer molts creadors. La Caldera, que durant molts anys va ser un centre aglutinador i funcionava com a sala d'assaig, de creació, de producció i de formació continuada, va quedar petita i no donava l'abast. Aleshores es va plantejar i discutir que calia obrir un altre espai, un centre o una fàbrica de creació per a la dansa. I la diversificació dels recursos no va anar gens bé a La Caldera.

Dansa: reflexió i crítica.

Es va arribar a l'edifici amb un contracte de lloguer de deu anys. L'espai tanca per uns certs motius, però segurament hauria hagut de reformular tot igualment perquè l'any 2013 s'haurien hagut d'ajustar moltes coses amb el panorama que hi ha. A La Caldera [en el moment de la clausura, l'any 2013] ja s'estaven renovant. Es preveia que, si no es rebia suport institucional, les estructures i els projectes dels mateixos socis no podrien aguantar i tirar endavant. Era un moment de canvi i d'obertura. És una llàstima que això no s'hagi pogut desenvolupar. Si tens l'espai, sempre et pots reinventar, però quan es produeix un desnonament cultural... Si quan hi havia l'espai de La Caldera ja era difícil tirar endavant projectes, imagina't ara, sense local propi.

Amb la situació actual de la dansa, es corre el perill de tornar a la situació anterior, on la gent tenia una feina i la compaginava amb l'art, amb una creació que es feia perquè se'n tenien ganes. O bé s'orienta als productes més comercials, que van a taquillatge, o es busquen mercats diferents, diferents i en altres llocs, perquè les estructures ja no es mantenen. Potser una alternativa possible per als equipaments públics seria que les institucions s'impliquessin més, que es donés suport en espècies als creadors. Per exemple, amb espais on no haguessin de pagar el lloguer. Que provessin d'exprémer l'existent, en lloc de deixar-ho morir.

Montse Colomé.

Coreògrafa, mestra i ballarina. Sòcia fundadora de La Caldera.

Gràcia i el teixit cultural.

Jo sempre he viscut al barri de Gràcia, i també ho ha fet la meva família per part de mare. Abans de la Guerra Civil, hi havia una activitat cultural impressionant. La meua era una família senzilla. El meu avi i el meu oncle eren sabaters en un local al carrer Perla on després hi hauria la seu de la productora teatral La Perla 29. I tots els meus familiars per la part de l'àvia havien ballat, havien cantat i sabien llegir música perquè ho havien après i ho feien a l'Orfeó Gracienc, una de les moltes entitats on es feia una mica de tot. Abans de la guerra, la meua mare ja hi ballava gràcies a unes classes de rítmica d'Ivonne Attenelle, que recordava la dansa d'Isadora Duncan. Era dansa moderna, tot i que no li deien així perquè aquesta era una paraula molt atrevida.

Les entitats de Gràcia.

El barri de Gràcia té una gran tradició. A les entitats graciencs centenàries se les anomena informalment el G6 [Centre Moral i Instructiu, Cercle Catòlic de Gràcia, Federació de Colles de Sant Medir, Fundació Festa Major de Gràcia, Orfeó Gracienc i Lluïsos de Gràcia]. Aquesta tradició continua d'alguna manera a Gràcia fins als anys vuitanta del segle XX, quan també despunten les escoles i centres de dansa contemporània i clàssica de Joan Tena a Gran de Gràcia, de Ramon Soler amb el seu Ballet Contemporani, o de Cesc Gelabert.

La dansa als anys vuitanta i noranta a Barcelona.

Als noranta, la ciutat no disposava de gaires espais per a la dansa. Més aviat cada companyia tenia el seu local. Hi havia espais com Bugé [1984-2009], on convergien diferents companyies de dansa, i fins a finals dels vuitanta havia funcionat La Fàbrica [1981-89], que va fer una tasca important d'escola en l'àmbit professional i com a lloc d'exhibició. Quan [l'any 1995] arribem a La Caldera, la dansa està una mica més considerada que als vuitanta, amb subvencions i un cert suport de les institucions, cosa que ajuda a fer un pas endavant.

La Caldera: potencialitats i realitats.

No ens plantejàvem la possibilitat de funcionar com a escola, sinó més aviat com un lloc de producció de les companyies. Tot i això, volíem que servís per a la divulgació o per teixir vincles amb el barri. Jo he estat l'única persona entre els socis de La Caldera que no he tingut companyia, o sigui que no havia de fer una feina continuada d'assajos. I així és com sempre he vist el centre: com un lloc on poder compartir coses amb els altres companys, tant els socis fundadors com altra gent de la professió. He entès La Caldera com

un centre de creació per a la ciutat, i des d'on compartir amb la professió: un lloc on poder fer coses, no solament des d'una companyia sinó també des de la col·lectivitat. Veig que tirar endavant una companyia de dansa, a Catalunya i a Espanya, és molt complicat, i admiro els meus companys que ho fan o ho han fet. Però aquest esforç els restava la possibilitat de tenir una mirada més externa: viatjaven molt, però preocupats pels seus propis projectes, i potser els costava mirar cap enfora.

En els primers anys, això va ser difícil. Les companyies tenien les seves necessitats i creacions pròpies, es passaven el temps assajant i hi havia poc espai per abordar altres temes. Però crec que amb els anys això va anar prenent forma: sí que s'ha evolucionat i hem anat obrint la mirada. En aquest àmbit, La Caldera també ha fet la seva feina al llarg de divuit anys. des que vam començar a funcionar ens hem anat donant a conèixer, sobretot per un tema de proximitat. Hi ha moltes famílies amb nens que tenen necessitat de saber què anem fent i que venen sempre. Això dóna molt de plaer: moltes persones que normalment no van a veure teatre, o no van a veure dansa, sí que s'acosten quan es prepara una activitat dedicada a ells.

Rerefons: altres centres i col·lectius.

Jo vaig viure a Nova York del 1979 al 1982, als volts dels meus vint anys, i allà vaig ser força assídua de l'escola PS1 de Queens [la Public School Número 1, fundada el 1971 com a Institute for Art and Urban Resources (IAUR) i avui sota el nom de MOMA-PS1]. Era un lloc amb residents d'arts plàstiques, i feien un tipus d'exposicions on es transformava l'espai. No s'hi veien quadres, sinó vivències d'artistes. Quan vaig veure La Caldera, vaig pensar que podria ser com el PS1, però en versió dansa: també amb artistes residents i convidats perquè hi fessin les seves històries.

Quan vaig treballar i voltar pel món amb Comediants, vaig veure moltes maneres de fer, molts tipus de teatre. I parlo de col·lectius, no d'edificis o espais. Vaig viure el moment de la transició en què es va fer el pas d'artista a empresari: quan jo vaig conèixer Comediants, la companyia era un grup anònim i sense jerarquia, on tothom era igual, i després les institucions van obligar tots els artistes a convertir-nos en empreses. El treball amb Comediants, el fet de viure amb ells a Canet i de treballar amb altres col·lectius, em va donar cert rerefons, i a La Caldera m'ha agradat transmetre aquestes experiències viscudes, sobretot el sentit de col·lectivitat. El cert és que ha costat una mica per la por que sentien les companyies residents: veure amagat el seu segell sota la marca general. A mi, en canvi, m'ha interessat més treballar des del projecte col·lectiu. Al principi tothom estava pendent de les seves creacions i també era difícil muntar altres activitats per una mera qüestió d'espai físic. Amb els anys, però, això va anar prenent forma.

Context i permeabilitats de La Caldera amb el barri.

De seguida vam muntar unes sessions de portes obertes per obrir La Caldera a la gent del barri. Això ho comencem l'any 2000 i ho hem fet anualment fins al 2011. Al principi ho publicitàvem amb *flyers* i anuncis a les bústies dels veïns, perquè encara no estava operatiu el nostre lloc web. La primera vegada que vam

obrir l'edifici, tots els veïns tenien molta curiositat perquè suposo que esperaven trobar-se amb un antre. En canvi, els van encantar tots aquests espais diàfans i la terrassa. En aquelles jornades teníem assajos oberts a cada aula, i la gent podia veure com treballàvem: podien seure a unes cadires de tisora i els explicàvem què fèiem.

A partir d'aquí vam establir altres contactes més directes amb el barri, com l'associació d'entitats Nodes de Gràcia, que ens vinculava amb Gràcia Territori Sonor, Experimentem amb l'Art, Sala Beckett, Sala d'Estar i TragantDansa. La Caldera també ha estat l'espai de la dansa de la Festa Major, i fem unes activitats a través de la seva federació. En una d'aquestes festes, el 2010, vam organitzar un homenatge al Gato Pérez. Vam muntar una petita orquestra a la terrassa de La Caldera, mentre que els ballarins estaven pels terrats i terrasses dels edificis veïns i anaven fent la coreografia. Fins i tot va participar l'escola de monges de la cantonada, a l'altra banda del pati de veïns: les religioses es van mostrar molt receptives i algun dels ballarins va sortir per una de les habitacions del seu edifici.

Tot això forma part de les activitats englobades en la línia CalderaBarri, que també inclou les activitats per al públic familiar, l'acollida d'altres associacions que facin activitats al centre i les propostes que vénen des del districte. Per CalderaBarri enteníem qualsevol cosa susceptible de ser consumida pels veïns, per dir-ho així.

Alexis Eupierre.

Coreògraf i ballari. Director de la companyia Lapsus Dansa. Soci fundador i codirector de La Caldera.

Els anys noranta a Barcelona.

Jo estava molt desconnectat de la realitat de la ciutat en aquella època. Vaig venir en moments puntuals per fer una peça amb la companyia Mudances, o per donar cursos de tècnica *release*, que és la meva especialitat. Alguna gent la vaig conèixer a Nova York, i d'alguna manera m'assabento que algú ha trobat un espai, que ens convida a veure'l i a participar-hi. Era l'any 1995, i jo em vaig deixar endur perquè em semblava que era el moment de ressituarme. Era d'aquí però també era foraster, i vaig necessitar bastant temps: va ser un moment per començar de nou. La Caldera em va permetre crear la meua companyia i estrenar el meu primer espectacle amb ella l'any 1996. Em va permetre posar-me a treballar seriosament com a coreògraf.

Idees i funcionament real del centre

Encara que cadascú pogués tenir una idea sobre el que podria arribar a ser el projecte de La Caldera, al final va ser una cosa molt pràctica: hi havia tres aules d'assaig, cadascú tenia quatre hores, i calia pagar una certa quantitat de diners per poder afrontar el lloguer. Aquesta va ser la realitat durant molts anys. A partir d'aquí, cadascú feia el que volia amb el seu temps i es generaven coses molt vinculades al treball personal. Sobretot eren assajos i produccions. Amb el temps restant, alguns feien més coses i altres en feien menys. El que passava és que, com compartíem l'espai, només que jo portés un professor, que l'altre fes una trobada o que la Montse organitzi una activitat amb la gent del barri, ja hi havia molt de moviment. En aquella primera etapa, no hi havia un espai social comú. La Caldera era una porta, passadissos i l'entrada a una aula. Tothom estava treballant a porta tancada, a dins de la sala d'assaig, i això va fer que s'alentís molt el coneixement mutu.

Trets principals de la primera etapa.

El que em sembla curiós d'aquesta època quan ara miro cap enrere és tot el que hem fet més recentment ja hi era aleshores, d'alguna manera. No estava formulat, endreçat o pensat, però es feia d'una manera molt més espontània. Sempre hi ha hagut molt llibertat i tothom ha generat el que ha volgut. Segons les afinitats, s'han anat generant projectes comuns. Per exemple, si algú feia alguna peça, potser podia buscar un dramaturg que l'ajudés, o demanava consell a la Inés Boza. El Toni Mira ja treballava amb vídeo i feia algun tipus de trobada vinculada amb una producció. Jo convidava gent per mantenir un cert contacte i també per formar els ballarins que necessitava. La Montse ja feia coses al barri i convidava gent diversa per assajar allà. Des del principi ja trobem els elements que formen aquesta Caldera heterogènia i eclèctica. Després s'hi posarà ordre, es potenciarà, s'obrirà al sector i a la ciutat, amb maneres de pensar diverses i més atenció a la comunicació.

Consolidació i evolució del centre de dansa.

Es tractava d'una cosa molt orgànica i familiar, però d'una família postissa i forçada, a partir de la convivència en un mateix espai. A la primera etapa, treballàvem d'una forma una mica precària: sense calefacció, amb les finestres que no tancaven. A partir d'un cert moment, vam necessitar un altre tipus de comoditats. Vam fer un esforç per buscar més recursos i suport en l'àmbit polític, per donar-li una forma al projecte. I això va anar en paral·lel a la transformació de l'edifici. Arriba un moment que comencem a tenir molta demanda de gent que vol fer residències a La caldera, o que vol engegar projectes. I arriba un moment que la relació més casolana que teníem comença a ser impossible, perquè no hi havia organització per atendre tot plegat. Per aquest motiu es va generar el nucli format per Lipi Hernández i Beatriu Daniel: per posar ordre, per donar un sentit i una organització. I una oficina amb més gent, amb perfils adequats a cada tasca.

Reformulació del projecte.

La part bona d'això va ser el fet d'aconseguir més diners per millorar l'espai, per tenir un equip per a les produccions, pel manteniment, per les activitats... També es van refredar les relacions i alguns socis van sentir que es quedaven fora d'aquesta organització no tan transversal, amb més previsió i sota un altre tipus de funcionament. Va haver-hi un moment de conflicte entre els socis. El que era com casa teva havia canviat. S'havien assumit unes noves normes de convivència. El canvi es troba més en aquesta mena de coses que no en l'essència del que passava a dintre. En reformular el projecte, sempre hi ha, i interessa que hi hagi, les tres línies. La primera és el suport a la creació, que té a veure amb crear espectacles, donar residències i acollir gent que pugui venir a treballar. Aquesta línia ha d'estar acompanyada d'una formació continuada, d'un entrenament i d'un pensament que reflexioni sobre el cos i la seva activació. L'altra línia ha estat la de la creació d'espectacles. No tots els socis, però sí un nucli important de la gent de La Caldera, ha estat interessada i enfeïnada en això: en la creació, en la producció, en l'exhibició, en la relació amb el públic, en les estètiques i en els llenguatges entesos des del punt de vista de la producció.

El conflicte (veïns i normatives).

En posar-nos a treballar a l'espai, l'any 1995, no es van tenir en compte una sèrie de coses com les normatives, les llicències i els plans d'usos. Durant molts anys vam funcionar així, però sense conflictes. En un moment determinat, l'edifici del costat es va reformar, i s'hi van fer lofts, pisos cars per a gent acomodada. I, en aquell moment del *boom* immobiliari, segurament per abaratir costos, es va construir sense fer-hi una paret mitgera com cal. Es va fer l'obra nova paret amb paret, sense aïllament. I això va generar molts conflictes amb la gent que va anar a viure allà, pels sorolls dels assajos i les músiques provinents de La Caldera. Nosaltres érem molt inexperts en aquell moment i no vam reaccionar. Recordo que un dia, quan feien les obres a l'edifici del costat, un dels paletes de l'obra del costat va fer un forat i va treure la mà a un dels nostres espais. No vam reaccionar. Hauríem d'haver posat una denúncia o parlar amb

els del costat, però no ho vam fer. Es va tapar el forat i vam tirar endavant. Quan la gent va començar a viure-hi, patia aquestes molèsties de sorolls. Una de les veïnes, a més, era especialment neuròtica i ens va començar a fer la guitza.

En aquell període, vam reformar la Sala 0 com a espai d'exhibició [a la planta baixa] i vam adquirir una llicència d'activitats per ella. El procés ens va dur molt de temps, dos o tres anys, però mai vam poder disposar d'una llicència d'activitats per a tot l'edifici. Les plantes superiors no tenien la llicència d'activitat que es requereix per fer una activitat com la nostra. Vam intentar parlar amb els veïns, pactar amb ells, anar amb cura i posar limitadors de soroll. Hem intentat seguir endavant, solucionar la problemàtica, però hi ha un veí que ha anat insistint per tal que ens fessin fora.

I, finalment, no ens van posar la denúncia per problemes de soroll, sinó per no tenir llicència d'activitats. Ens vam preguntar què calia. Posar-ho tot en normatives, per tenir llicència d'activitats, suposava un cost d'un milió dos-cents mil euros. I semblava una bogeria, perquè l'edifici no era de la nostra propietat ni era públic. Es donava la circumstància que els propietaris volien vendre l'edifici, així que es va començar a estudiar la possibilitat que l'Ajuntament comprés l'edifici per tal de fer la reforma i que La Caldera quedés com un centre de creació permanent per a la ciutat. Es va negociar durant molt de temps, però tot va coincidir amb l'inici de la crisi i es va veure que no era viable. La cosa es posava cada vegada més tensa amb els veïns, amb denúncies reiterades. El districte, que sempre havia estat molt implicat i ens havia donat suport, es va trobar amb les mans lligades en un moment donat. El conflicte va venir per dues bandes. I això va coincidir amb el fet que la Generalitat no va poder pagar les subvencions l'any 2012, i per tant no vam poder seguir assumint el manteniment. Molta de la gent nova, incorporada al projecte, els socis i les companyies associades, depenien de les subvencions i tampoc no van tenir recursos per pagar els lloguers. Per tant, la conjuntura generada era insostenible.

Els propietaris demanaven un milió quatre-cents mil euros per l'edifici de La Caldera. Està molt bé de preu, sobretot tenint en compte que reformar el Canòdrom com a centre cultural costarà un milió tres-cents mil. La Caldera hauria quedat per a la ciutat per a tota la vida. I és que estem una mica cansats del fet que, cada vegada que ve un nou govern, inventi una cosa diferent que cau i es destrueix quan hi ha un canvi polític. Nosaltres, a La Caldera, hem viscut amb aquestes circumstàncies al llarg de divuit anys. I potser ja toca que pugui quedar un espai que no es cremi, que pugui passar de generació en generació.

Actualitat i futur.

L'actual emplaçament és inassumible perquè no tenim llicència i perquè no podem usar les plantes superiors. Ara estem mirant si hi ha altres espais, però la cerca de suport des de les administracions continua sent important. Buscar un espai privat és molt complicat si no hi ha els diners per a sostenir-lo, o com a mínim una base d'ajuda pública. Per tant, estem negociant amb l'Ajuntament la possibilitat de tenir un espai de titularitat municipal. D'això depèn si podem seguir amb un projecte que pot néixer de La

Caldera però per ser una altra cosa. Ara hi ha una part que depèn de la voluntat municipal. Fins ara ens diuen que sí, que ens acompanyen per tal que La Caldera continuï existint... També és veritat que el context ha canviat, el teixit i el mapa de la dansa han canviat, i cal que ens encaixin allà a dintre.

Toni Mira.

Coreògraf i ballari. Fundador de Nats Nus Dansa (amb Claudia Moreso). Soci fundador de La Caldera.

Anys noranta: locals d'assaig abans de La Caldera.

Als anys noranta, jo estava assajant a la sala Bugé, on vaig preparar algun espectacle. Per a mi, Bugé va ser com una pre-Caldera. Pertanyia a l'Àngels Margarit i Lanònima Imperial. Jo no n'era soci, hi estava com a rellogat, però durant un any fins i tot hi vaig tenir l'oficina. També vaig anar assajant alguns anys d'escola en escola: dilluns i dimecres en una, el dijous en una altra... El meu primer assaig va ser a El Torrente, al carrer Torrent de les Flors. També vam assajar al Berlín Centre del Ballet Contemporani de Barcelona, al carrer Guitart de Sants. I també havia assajat al Sant Andreu Teatre abans que es digués així.

La companyia Nats Nus i l'activitat a La Caldera.

Nats Nus es va involucrar sobretot amb el tema infantil. La companyia va començar a fer coses amb nens, i vam importar aquesta pràctica a La Caldera: fer espectacles infantils al centre. L'altre aspecte que he treballat ha estat el social. Vaig estar durant quatre anys impartint personalment tallers de videodansa a les presons, i després també ho vaig importar a La Caldera. O sigui que, en el meu cas, no m'he involucrat des de La Caldera a fer coses, sinó que més aviat he fet coses fora i després les he portat aquí, perquè hi han tingut cabuda i han pogut enriquir tant el projecte com a mi mateix. També hem dut a terme alguns espectacles infantils per al barri, cosa que ja es feia a l'espai amb els espectacles de dansa per a adults de la companyia Iliacan. I les activitats més potents o diferents de les altres han estat, d'una banda, la presentació de les quatre edicions del LAVDA [Laboratori de Vídeo Dansa], les videodanses que havíem fet amb l'associació Finmatun, que treballa a les presons. Les presentacions es feien amb un debat en què participava algun pres que ja havia sortit, o a qui li havien donat un permís. I també vam fer, el tercer any, una actuació en directe amb vuit preses que van estar actuant en directe a La Caldera. Va ser com un cap de setmana de *bolo*, ja que vam aconseguir que passessin la nit fora. Després d'actuar, les preses van anar a dormir a les nostres cases i l'endemà van tornar a actuar. Es va omplir la Sala 0, va haver-hi debats i una exposició al vestíbul amb vídeos i fotografies. Va ser una moguda força interessant. Això havia de seguir, volíem involucrar el Mercat de les Flors, que es formés una companyia de dansa amb interns i internes, però va arribar la crisi i no hi havia ni un duro per fer-ho.

Pensar la dansa.

Una de les coses que més m'han agradat de La Caldera, a part de l'amistat i el vincle humà amb els socis, va succeir quan en Toni Cots va començar a portar gent de fora. Això va canviar la meva trajectòria professional, perquè sóc com una esponja i em va ajudar a començar a treballar amb altra gent. Per exemple, amb la dramaturga Txiki Berraondo. O amb músics d'altres companyies. Tot això em va anar modelant: si no hagués treballat a La Caldera, no hagués fet els espectacles que he fet, ni seria com sóc. Vaig rebre un contagi molt important de maneres de fer i de pensar, perquè el pensament de Lipi Hernández, d'Alexis Eupierre o d'Inés Boza són molt diferents del meu... i d'alguna manera m'han contaminat. Les activitats lligades al pensament de la dansa van començar a La Caldera a la Sala 0, amb les conferències d'André Lepecki. Em van explicar per primera vegada què és el que estava fent: hi havia algú, per primera vegada, que teoritzava sobre el que jo feia d'una forma molt intuïtiva. Em va fer pensar la dansa quan, fins aquell moment, no ho feia: la intuïa, la movia i l'organitzava. I em va permetre ser més pensador dels meus espectacles. M'he alimentat molt d'això.

Record d'un espectacle al centre de dansa

Jo personalment tinc molt bon record del meu solo, *Loft* [de l'any 2003]. Jo no n'havia fet cap mai, de solo. Sempre en tenia un entre mans, però mai l'acabava fent perquè no tenia temps d'assajar-lo. Sempre el preparava a la Sala 3. Hi ha aquell poema que diu: "Qui és aquest que s'interposa entre el sol i la meva ombra", un poema molt maco de la Beth Escudé. El primer dia, quan vaig arribar a la Sala 3, era la tarda i hi havia una llum molt forta i una ombra increïble. Vaig començar a jugar amb la meva pròpia ombra, i d'allà va sorgir l'espectacle.

Semolina Tomic

Artista escènica. Directora de L'Antic Teatre.

Entrevista realitzada el mes de juny de l'any 2006 a l'Antic Teatre, Barcelona.

[Publicada originalment el 12 de juny del 2006, al suplement *Triacultura* de la revista *El Triangle*, pàgines 10-11].

Fa molt de temps que vius a Barcelona. Com va ser la teva arribada i quin ambient cultural hi vas trobar?

Vaig venir a Barcelona el 1985, quan tenia divuit anys, des de Croàcia, un país de l'antiga Iugoslàvia. La Iugoslàvia socialista, governada per Tito, era un dels països neutrals, no alineats. Això es traduïa en el fet que les fronteres eren obertes i la informació circulava molt lliurement. Allà hi fèiem una vida més o menys normal, estable, sense rics ni pobres, amb la possibilitat de viatjar. La formació cultural, com se sap, era molt potent. I la tradició en l'àmbit de la dansa i del teatre era ben llarga. Hi havia un liceu –un gran espai per al teatre i per a l'òpera– a cada ciutat, i, a més, un altre liceu per als infants, on es podia veure mensualment teatre de qualitat fet per actors professionals. Així que el nivell cultural que vaig percebre en arribar a Barcelona era, en comparació, evidentment baix. A tot això s'hi afegeix que jo provenia del món del *punk* i del *hardcore*, del *rock opposition*. El panorama que se m'oferia aquí era desolador, ja que no hi vivien més de cinquanta *punks* mal comptats. La gent marxava a Londres o bé a Amsterdam, llocs on l'escena era ben viva.

Com veus que han evolucionat les arts escèniques a Barcelona i quins creus que són els principals esculls perquè continuïn evolucionant? Hi ha, a parer teu, motius per a un cert optimisme?

El nivell d'aleshores també era molt baix en l'àmbit teatral. I, de fet, continua sent molt baix. La raó cal cercar-la en l'educació: a l'Institut del Teatre i a la resta dels centres de formació s'ensenyen tècniques que són velles. No hi ha una escola de creació i la norma és repetir coreografies, peces ja existents. A l'Antic Teatre es promou aquesta creació pròpia que s'evita en altres llocs. Existeixen altres espais de la ciutat que s'han consolidat, als anys vuitanta i als noranta, a partir del treball de gent que ha viatjat, que s'ha format a l'estranger, i que després, en tornar, ha muntat un local d'assaig. És en aquests espais on, de manera privada, s'ha començat una tasca necessària que les institucions no feien. I aquests espais funcionen perquè ofereixen el remei per a una mancança que la ciutat tenia. Els maldecaps dels coordinadors d'aquests projectes provenen dels canvis polítics constants, que impedeixen la continuïtat que seria necessària. En aquest sentit, l'ICAC (Institut de Creació Artística i Pensament Contemporani), un nou òrgan de la Generalitat centrat en l'experimentació i la investigació, funciona i permet a qualsevol persona, sense necessitat de muntar una empresa, sol·licitar suport econòmic per al seu projecte.

Arran de l'ocupació del Teatre Arnau es van plantejar algunes qüestions importants: és sostenible l'ecosistema creatiu i teatral barceloní? És problemàtica la convivència dels grans teatres públics, les sales alternatives, la xarxa d'espais de creació com l'Antic Teatre i tants d'altres, i els locals privats a la cartellera barcelonina?

A la ciutat hi ha un públic de teatre burgès i un altre de teatre popular sorgit directament del carrer, de la ciutadania. Un exemple d'això últim seria el centre cultural La Makabra, un espai enorme que dona cabuda al públic i als creadors, que no està interessat en el panorama comercial i on s'hi desenvolupen des de

workshops fins a assajos, classes, etcètera. S'hi treballa lluny de la burocràcia, dels programadors i de l'estructura piramidal imposada en l'àmbit artístic. I mira d'esquivar les dificultats econòmiques derivades de l'elevadíssim cost de la vida a Barcelona. A banda d'això, un altre problema és que les programacions dels teatres són extremadament conservadores. I també està el fet que els equipaments públics disposen de molts diners però no compren gaires espectacles. El circuit internacional d'arts escèniques només treu el nas per aquí esporàdicament, amb el Festival Grec, on sí que arriben alguns grans noms...

Com s'inicia el projecte de l'Antic Teatre?

L'espai que coordinem és una associació cultural que anteriorment s'anomenava Círculo Barcelonés San José Obrero. Va ser fundat l'any 1874 per l'arquitecte Joan Martorell. Tenia com a objectiu la divulgació cultural entre la classe obrera. Actualment jo en soc la presidenta. I enguany hem canviat el nom de l'associació per la denominació Antic Teatre - Espai de Creació. En aquest espai sempre s'hi ha fet teatre. Als anys cinquanta, seixanta i setanta s'hi feien representacions *amateurs*, fins que va quedar abandonat i sense activitat. La situació va ser aquesta durant alguns anys, fins que vaig trobar-me amb el responsable i va concedir-nos tres mesos de prova. Després d'un mes de tasques de condicionament, l'espai va començar a funcionar. La nostra intenció era usar-lo, més que per fixar una programació, per tenir un espai on crear les obres i on poder assajar. Fins aleshores els locals disponibles eren escassos: anàvem trampejant per cases ocupades i per locals d'amics i de coneguts.

I comenceu a treballar programant un dels muntatges de la sèrie *De la impossibilitat*...

En Roger Bernat, juntament amb l'actor Juan Navarro i el músic Santiago Maravillas, fa el primer espectacle de la programació de L'Antic. Era l'abril de 2003. Recordo que jo li deia a en Roger que aquí no teníem res i ell responia: "Amb un endoll ja en tenim prou!". Des d'aquell moment, moltíssima gent ha passat per aquí. Molts d'ells són estrangers residents des de fa temps a la ciutat, que necessitaven un lloc per mostrar allò que havien preparat. L'Antic ha estat per a molts creadors una plataforma des d'on començar a difondre l'obra.

Fins al moment, quins han estat els objectius de l'Antic?

Els dos primers anys, sobretot, van ser força durs. Són els anys de l'autogestió de l'espai. Cal tenir en compte que sempre hem procurat mantenir els preus populars: un dels nostres objectius és permetre als joves, i als veïns també, d'anar al teatre. Nosaltres cobràvem, i cobrem, un preu de sis euros. Tres són per a la companyia i tres per al teatre. Les condicions econòmiques van fer que molta gent es cremés pel camí. Altres persones, com la productora Veronique Oliete i jo mateixa, encara hi som, lluitant com boges per tal de tirar-ho tot endavant.

Albert Viaplana

Arquitecte. Coautor (amb Helio Piñón) del projecte de l'edifici per al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Entrevista realitzada el 22 maig del 2012 a l'estudi de l'arquitecte a Barcelona.

Recorda com era l'àrea de l'actual CCCB, abans del projecte? Què hi havia, davant de l'edifici de la Casa de la Caritat, a l'altre costat del carrer Montalegre, on ara hi ha l'edifici de la Facultat d'Història i Geografia?

No hi havia res, un mur amb grafitis... Era impressionant veure tot aquell espai... Recordo això perquè, ja molt més endavant, es va parlar de fer-hi noves intervencions, i jo vaig fer una proposta amb el [Josep] Ramoneda [director del CCCB, 1989-2011], de fer en aquest pati posterior un lloc per poder fer grafitis, unes pintades renovables. Però la nostra proposta no es va acceptar. Recordo que aquest gran pati era impressionant, perquè tot el perímetre, les tres cares, estava recobert de pintades i grafitis. Entre les coses importants de l'edifici, hi havia una cornisa llarga que presidia tot el carrer Montalegre. Aquesta cornisa original doblava en altura la cornisa actual. I és quelcom que donava molt caràcter al carrer, n'era la protagonista. Algunes parts dels edificis existents de l'àmbit de la Caritat van haver de desaparèixer, de manera que això va quedar només amb tres cares, els tres cossos.

Sembla que el complex de la Casa de la Caritat es basava originalment en una estructura que es repetia, una quadrícula que va quedar inacabada. Avui hi ha un sistema de places, amb la plaça de les Dones, la plaça Joan Corominas, la plaça del MACBA... Sembla que s'hagi conservat d'alguna manera aquesta quadrícula, si bé no de forma explícita, sinó més aviat amb un seguit de buits. Però quina era, la seva intenció, en fer el CCCB?

Nosaltres volíem fer el màxim possible perquè pogués ser utilitzat per exposicions, per activitats diverses que llavors no estaven del tot clares, o almenys, a nosaltres no ens van arribar... La cosa que potser recordo com a més impositiva era que havíem de crear un espai d'uns quatre metres d'alçada lliures, i l'havíem de crear en aquell edifici, per fer les activitats. Per tant, el que en aquell moment ens demanaven els representants de l'ajuntament era: "Està claríssim, heu d'agafar això [el pati] i cobrir-ho amb una claraboia, i a sota es faran les activitats". Aquest pati passaria així a ser un lloc ocupat, on no plou, ni fa fred ni calor. Recordo que, en tirar endavant el nostre projecte, aquesta coberta que havia de tancar aquest espai va quedar reduïda a un gest iniciat, però no acabat. Vam dir: "Cobrirem aquest lloc, però ens quedarem aturats, amb un gest iniciat però inacabat". Darrera de l'edifici eliminat [el quart cos que formava l'edifici quadrat del futur CCCB, al voltant del pati de les dones, el pati central] semblava que els espais no tenien gens d'interès. Els altres tres, en canvi, sí que eren prou amples per fer-hi coses no necessàriament previstes, perquè l'espai es podria adaptar. Per tant [a la quarta façana, corresponent a l'edifici nou] la coberta de vidre la començaríem a terra mateix, fariem un gest una mica inclinat per donar continuïtat a tot això d'aquí, i ens quedaríem amb aquest gest interromput. A més, fins i tot les cobertes del voltant, la Barcelona més llunyana, i fins i tot el mar, podrien ser contemplats des d'aquí. No era una coberta on haguéssim d'accedir, per veure tot això, sinó que en el mateix moment d'entrar al pati ja podríem veure i tindríem consciència de tot aquell entorn. Aquest va ser el projecte.

Aleshores, es tractava de fer anar la gent d'una determinada manera. L'entrada havia de ser important, s'havia de travessar tot l'espai: no s'accedia immediatament a l'edifici, sinó després d'aquesta experiència. Des del pati ja veies Barcelona [reflectida a la coberta inclinada del capdamunt del cos vidrat], tot l'edifici, i endevinaves ja quin seria el teu recorregut. Els espais més importants, els més concorreguts, no estarien a la primera planta, ni a la segona, sinó que estarien a les últimes plantes. Per tant caldria recórrer tot l'edifici, i després que entrem des del carrer comencem a pujar per les escales mecàniques. Aquest anar pujant seria també un moment en què hi hauria una certa gradualitat: primer veus poca cosa, i de sobte passes a veure'n més, perquè els vidres són més clars [en referència al tintat del mur cortina, dividit per la meitat amb dos tintats diferents al vidre, l'un més fosc i l'altre més clar]. Posteriorment ens vam adonar que això era excessiu, que la part on el visitant tenia visibilitat era massa reduïda. Per aquest motiu, l'altra part de l'edifici també va ser un espai on es podia arribar a veure, però amb un tel a davant. Després, ja apareixies a fora i pujaves a dalt: des d'allà dalt veies a sota la ciutat que t'envoltava. I aleshores ja eres tu, qui ho veia tot directament. Comprovaves el que al principi [en entrar al pati des del carrer] havies intuït, el que abans se't presentava com quelcom que podia arribar a passar.

La seva arquitectura té sovint aquesta narrativa especial, cert misteri però tot va també acompanyat de certa expressivitat, en algun moment. Això que m'explica del gest, o del mur cortina fosc que després es fa visible... Tot aquest argument va de la mà, paral·lelament, d'una voluntat que és pròpia de l'arquitectura moderna: l'invent del tipus nou, de la forma nova...

Em sembla que és un resultat gairebé mecànic d'una manera de pensar l'arquitectura, on qui fa l'arquitectura és el visitant... L'arquitecte no fa més que col·locar-lo en uns llocs determinats, i d'una manera determinada. No hi ha arquitectura fins que no hi ha el visitant, aquest home que entra a dintre de l'edifici, que va accedint-hi i va descobrint coses. És l'actor –qui actua– qui és l'autor –el que fa l'arquitectura–, en lloc de l'arquitecte. Tampoc som tan innocents com per creure que no hi ha una forma, en tot això, però aquesta forma està orientada a què hi hagi algú que recorri tots aquests espais, d'una manera determinada, que no és obligatòria ni única. Això és bastant fàcil de comprovar en aquest edifici, perquè detectes molta gent que entra aquí sense saber el que es trobarà, i detectes aquesta cara de sorpresa: quan comença a veure que el terra està inclinat, que la façana de vidre té dos colors, que es pot veure el que hi ha, allà al darrere d'aquella façana... Veu totes aquestes coses, però després serà ell qui actuarà. I descobreix la ciutat, una ciutat que tampoc havia tingut ocasió de veure d'aquesta manera... L'actor és l'autor.

Al mateix barri hi van construir dos projectes més, una mica més avall: el Centre d'Arts Santa Mònica, i avall de tot de les Rambles, la Rambla del Mar i el Maremàgnum... Quina narrativa hi ha, allà?

Al Centre d'Art Santa Mònica succeeix una cosa semblant, però no hi ha els vidres. Davant de l'edifici del Centre d'Art Santa Mònica hi ha un pla inclinat, on havies de descobrir com entraves, perquè la porta

principal estava tancada. Una porta d'aquest tipus era un lloc d'atracció, però després descobries que hi havia una rampa que anava cap a dalt. Passen coses, però has de caminar per veure-les. [Des de la plataforma superior] Veus la Rambla com no l'havies vist mai, amb una mida que no implica una mirada de domini sobre el lloc: encara estàs a una distància propera, la relació entre la Rambla i tu és la de donar-vos la mà, cosa que no passa al CCCB. Quan arribes al final [del recorregut d'accés al Centre d'Art Santa Mònica], et trobes una porta d'accés que és un vidre, un forat més gran del compte, que en obrir-se ha fet malbé altres finestres. I finalment entres per allà, per un lloc que és una finestra que s'ha fet molt més gran...

Pel que fa al Maremàgnum, al principi hi havia la idea de fer una referència a la sorra de la platja, a les platges i a la forma en què l'aigua va arribant i sobreposant-se a la sorra. Són coses que es pensen al despatx, però que saps que després no seran possibles. Volíem que fos una cosa així, que aquelles corbes entressin a dintre l'aigua, i que l'aigua hi entrés més o menys [sobre la passera]. Això no va poder ser, la passera es va aixecar, perquè si no el manteniment era impossible... però allà no havia d'haver-hi barana. Però, de fet, si fem un repàs a diverses obres nostres, aquesta idea [del recorregut i els accessos, a base de moviments i de gestos] sí que està present en gairebé totes, en graus diferents.

L'arquitectura representativa de molts edificis nous al Raval seria, contràriament a aquesta noció que explicava vostè, de l'usuari com a actor-autor, una arquitectura molt més disruptiva amb l'entorn, i que vol plantejar per ella mateixa i exclusivament els relats, basats en el contrast formal i material, i potser sense la necessitat de comptar amb el visitant...

Moltes vegades les arquitectures tampoc no fan el que crec que haurien de fer... En aquests edificis, se t'hauria d'obrir la vena crítica en el moment d'entrar-hi, involucrant-hi totes les coses de la teva vida. Encara que mentre fossis a dins estessis en un lloc diferent i estrany, respecte a allò altre que has deixat fora, en el moment de sortir-ne se t'hauria d'obrir la vena crítica, de manera que poguessis tenir una visió del que has vist des d'un altre punt de vista, diferent... El paper d'un edifici pot arribar a ser estrany, però potser si estés fet perquè t'afilés el sentit crític, després podries arribar a veure les coses d'una manera diferent. Això succeeix? Em sembla que en molts casos no. Sovint, quan surts del lloc inèdit, senzillament has deixat allò i tornes altra vegada a això. Si és així, crec que l'experiència i el projecte han estat un fracàs, perquè no has aconseguit [com a arquitecte] afinar els sentits de les persones. El que ha de fer un arquitecte, crec, és augmentar el grau de sensibilitat. Ja no parlo de crítica, només d'afilar la sensibilitat, per tal que no regni l'estranyesa. D'un lloc nou, que per sí mateix és magnífic, però roman totalment deslligat de l'exterior, nosaltres en diríem fracàs.

Vostè parlava abans de l'interès d'estudiar bé el recorregut de qui arriba i entra a l'edifici. Crec que això té certa relació amb el pla "Del Liceu al Seminari", que es va fer l'any 1981. Aquest estudi ja proposava un recorregut pels espais del barri, a través de les places i els edificis que haurien de donar caràcter a un barri que aleshores era molt dens i estava força degradat. Veig que en els seus

edificis, al CCCB i altres, encara que siguin rotunds o formalment impactants, també hi ha certa la voluntat de donar un protagonisme als trànsits entre buits i plens... En aquestes arquitectures també hi ha un cert interès per les transicions...

Jo sóc de Gràcia. Vivia al que abans era la plaça Orient. Vaig créixer allà des que tenia quatre o cinc anys, fins als vint-i-tants. Hi havia el club de fútbol Oriente. Als policies els dèiem els guris. Era una vida intensíssima la que jo feia allà, no era com ara. Tenia amics al voltant i anàvem al cine San Domingo, el cine principal de Gràcia, quan allò estava ple de cines... T'asseguro que anava saludant a un i a un altre, vivíem en plenitud allà dins. Aquestes coses m'agrada explicar-les perquè crec que són les que formen una persona. Jo anava a l'escola dels Escolapis, com el Clotet [Lluís Clotet, coautor del pla **"Del Liceu al Seminari"**]. Anava del carrer Balmes amb Diputació fins a Gràcia, quatre vegades al dia –perquè no em quedava a dinar allà. A la meua vida no ha sigut important cap llibre, sinó aquesta intensitat, el viure al costat de la gent, alguna de la meua edat i altra més gran. O per exemple la manera de tractar amb els policies, que eren els nostres enemics i no ens deixaven jugar, i havíem de jugar d'amagat? Els porters eren els que vigilaven, i deien "guri, guri, guri!". Per mi va ser molt important, tot allò.

Alguns textos de crítica arquitectònica dels anys noranta que he llegit parlen del CCCB com un espai excessivament buit, on sobtava l'amplitud dels espais i dels soterranis. Pot ser que vostè també hagi traslladat part d'aquestes vivències que explica, a la idea de l'arquitectura com a espai de trobada o de recorregut?

No et trobes a tu mateix, precisament, en un camp de futbol... Jo havia jugat amb els juvenils del Barça, vaig entrar als disset anys. Ens deixaven anar a veure els partits a Les Corts, i allò no ho podia suportar, tanta gent cridant... A mi aquestes coses m'agrada sentir-les enfrontat amb la cosa mateixa, i no al voltant d'un munt de boques que criden. Si no és així, et trobes davant la cosa però se't mengen la teua sensibilitat, i la converteixen en quelcom diferent...

En altres projectes de la vostra obra arquitectònica, com la renovació de la plaça Lluçmajor o de la plaça dels Països Catalans, l'essencial és una formulació abstracta, poètica i no explícita de la resposta al lloc, al context i a la Història. En el cas de la plaça Lluçmajor i del CCCB a la Casa de la Caritat, s'atenia i es responia a una escultura i a un edifici preexistents. A la plaça dels Països Catalans, en canvi, es responia a un entorn molt desordenat. Com a estratègia general, ¿es pot dir que es prenen unes característiques i elements que ja existien, més o menys explícitament, i es manipulen i es reinterpreten...?

Crec que hi ha una cosa que dius que és molt correcta: cada vegada hi ha una trobada amb el lloc, i cada un dels llocs et dona una resposta. La plaça dels Països Catalans era el primer projecte que vam fer a la nostra vida, però jo ja tenia una manera de fer les coses. L'arquitecte quasi sempre desapareixia. Quan estudiava la carrera universitària, els professors d'abans tenien un estil... i nosaltres demanàvem ja altres coses. Per

exemple: va haver-hi un exercici, d'un projecte d'un pedestal, per a un bust: jo em negava a fer un pedestal per a un bust, perquè venia a fer arquitectura. I vaig entregar el següent projecte: una muntanya en un lloc ampli, on creixien matolls de qualsevol manera, amb animals... i amb un bust antic i oblidat, de l'ajuntament, que no se sabés ni de qui és... El posava a sobre de les pedres, i els animals s'hi cagarien, perquè el tractarien com una pedra... Quan veien coses d'aquestes, els catedràtics mostraven respecte, perquè veien que allà passava alguna cosa. Et podria explicar molts altres projectes que anaven per aquí, que sempre tenien certa intenció, i que deixaven en evidència al professor. Els altres estudiants em deien que estaven esperant els meus projectes, per veure què passava. Cal tenir en compte que, quan vaig iniciar els estudis d'arquitectura, a la carrera ja no s'hi accedia a través de la física o de les ciències exactes. El curs anterior el van seguir 15 o 20 estudiants, però nosaltres érem més de 100, i ja era una cosa diferent. Els professors es trobaven alarmats, davant d'aquella massa de gent.

Així que vostè ha conservat al llarg de la seva carrera, i ja des del primer projecte de la plaça dels Països Catalans, la voluntat de capgirar allò que se li proposava.

Sí. Jo aquesta plaça la coneixia perquè, ja casat, vivia al carrer Borrell, i hi passava quan anava amb els fills a Montjuïc, els diumenges al matí. [El lloc de la futura plaça] Era un gran buit ple d'animals, que descarregaven dels trens del carrer Aragó, i baixaven a l'escorxador [que hi havia a l'actual Parc de Joan Miró]. El que vaig fer [al projecte per a la plaça dels Països Catalans] va ser imaginar una superfície dura, que s'estenia pels carrers, que arribava fins a la plaça Francesc Macià, a la plaça Espanya... El projecte preparatori no necessites fer-lo moltes vegades... necessites imaginar-lo. Jo imaginava una cosa que anava pels carrers més estrets, i que es ficava pels carrers més amples... No hi havia un pressupost per fer tot aquell projecte, però creia que el projecte havia de tenir una relació amb la plaça Espanya, amb Montjuïc, amb Francesc Macià i el Passeig de Gràcia... No podia ser que allà s'hi fes una cosa tancada: un projecte s'ha d'estendre. En el moment de realitzar-se allà, a la plaça, el projecte es va anar endurint, com si fos argila. I en endurir-se, agafa la forma que té el terra. Desapareixia pel davant i per darrere, i creava un espai. Com que havia de ser una cosa que calia poder-se veure des de lluny, es feia una coberta –que en un principi no tenia columnes. Quan te les imagines, les coses no són construïbles. Només hi havia aquest núvol a sobre [la coberta de la gran pèrgola, de les pèrgoles] que creava unes taques diferents, segons les hores del dia. Les ombres eren més importants que l'element mateix.

Lluís Clotet

Arquitecte. Coautor del Pla “Del Liceu al Seminari”.

Entrevista realitzada el 23 de maig del 2012 al despatx de l'arquitecte a Barcelona.

Ens pot parlar de les circumstàncies de les quals va sorgir el Pla “Del Liceu al Seminari”? Quina relació té amb la seva biografia i amb la seva activitat?

El tema del Pla “Del Liceu al Seminari” comença casualment. Jo vaig néixer al carrer dels Àngels, número 12, i des d'on estudiava hi havia una vista espectacular de la Casa de la Misericòrdia, del Convent dels Àngels, de tota aquesta àrea. Recordo que, mentre estudiàvem, amb el [Joan Antoni] Solans [col·laborador de l'estudi d'arquitectura PER, i després alt càrrec d'urbanisme a l'Ajuntament de Barcelona i a la Generalitat de Catalunya] miràvem per la finestra i comentàvem que era un luxe tenir a Barcelona, al nucli antic, uns solars pràcticament en desús, uns espais que des del carrer no es percebien. Des de dalt del balcó, en canvi, sí que s'apreciava tot això. I el Solans, i ara parlo de quan Franco vivia, va parlar amb el Socías [Josep Maria Socías i Humbert, alcalde de Barcelona entre 1976 i 1979], que era l'alcalde de Barcelona llavors. A ell això li va interessar. I ens van encarregar que fèssim una proposta, per veure què es podia fer amb aquests grans espais en desús. De la Casa de la Caritat ja havien traslladat els infants a les Llars Mundet, per tant això havia quedat buit. El Convent dels Àngels era un magatzem de ferros del Mateu [l'empresari Miquel Mateu i Pla, conegut com a “Mateu dels ferros”], que havia sigut un personatge que havia pujat molt amb Franco: n'era el propietari i es guardava els solars per fer una operació especulativa. En el moment en què l'Eixample tira endavant, però, fa números i no sap què fer amb aquest patrimoni. La Casa de la Misericòrdia era l'altre gran equipament que hi havia aquí.

Jo en aquell moment treballava amb l'Óscar [Tusquets] i coneixíem molt en [Xavier] Sust, a qui li interessaven molt aquests temes urbans. Jo entenia molt bé el barri, i tots nosaltres vam començar a divagar sobre què es podia fer. No teníem ni tan sols una àrea acotada d'estudi. Anàvem superposant, amb un plantejament molt empíric, el que estava protegit, quines eren les propietats municipals, què era de la Diputació, què deia l'ordenació urbanística... A partir d'aquí, se'ns va anar delimitant una àrea a la qual vam donar un sentit fins i tot per a vianants. La vam acabar anomenant “Del Liceu al Seminari”. Aquest va ser l'origen de l'encàrrec, no era un document administratiu. La sort que vam tenir després va ser que això va interessar el primer alcalde democràtic, Narcís Serra. [Oriol] Bohigas era en aquell moment el responsable d'Urbanisme de l'Ajuntament. Els dos van continuar interessats en el tema, així que vam fer aquest primer projecte.

En un article publicat a la revista *Arquitectura, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* [número 232, de setembre-octubre del 1981], vostè explicava el pla “Del Liceu...” i escrivia: “Esta zona del Raval ha quedado como un núcleo olvidado dentro de la ciudad”.

Sí, això era claríssim l'any 1980. Sobretot aquestes tres peces que et dic: els Àngels, la Casa de la Caritat i la Misericòrdia. Eren solars amb un ús impropri d'un nucli antic, donada la centralitat que tenien.

En una entrevista a la revista *Quaderns* [*Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, número 260, de l'any 2010], explica que, estudiant la configuració dels carrers i els edificis del barri, van tenir la sorpresa de trobar-se amb una mena de baix relleu, fet amb el temps, on l'arquitectura anònima permetia enllaçar els espais públics, i donar-los molta importància.

Nosaltres no teníem una cultura urbanística, érem uns arquitectes que havíem fet disseny d'objectes, que havíem arreglat pisos pels amics... Vam fer una entrada molt lleugera a la pràctica professional. Vam fer un xalet, després un edifici, però no disposàvem d'una educació acadèmica urbanística. I com vam entrar, aquí? Tant a mi, que havia nascut aquí, com a l'Òscar [Tusquets] i al [Xavier] Sust, que havien nascut a l'Eixample, ens semblava evident que l'important era l'espai públic. L'arquitectura és la massa inerta que queda per donar sentit a totes aquestes coses, que són una meravella. I els tres estàvem absolutament d'acord, teníem la mateixa intuïció: que el protagonista d'aquest espai era el buit.

Quan vam començar a fer aquests plànols, ens vam fixar en els que va realitzar [Miquel] Garriga i Roca [els documents cartogràfics de Barcelona, plànols parcel·laris realitzats a escala 1:250, entre els anys 1858 i 1860]. Eren uns plànols molt suggerents, ja que en ells només estan dibuixades les plantes baixes dels edificis públics. Vam descobrir amb gran alegria que el Liceu o la Virreina eren edificis conscients d'aquesta intuïció que teníem nosaltres: que l'important era no trencar el buit de la Rambla. L'arquitecte en aquests casos agafava el tipus edificatori, en aquest cas el Liceu, i el destrossava per adequar-se a allò que ell considerava important. Passava el mateix amb el Palau de La Virreina. Per a una persona que no en conegui la planta, sembla que sigui un edifici absolutament ordenat: un eix que travessa cap al pati de les pageses de la Boqueria, una escala a la dreta, una escala a l'esquerra... Però si t'ho mires en planta, és un exercici d'habilitat, de com un arquitecte és capaç de fer compatible un edifici regit per uns eixos, i que està situat en un solar impossible. El mateix podríem dir del Palau de la Música, de Domènech i Muntaner, tot i que en aquest cas es va enderrocar alguna cosa del costat. Nosaltres teníem la percepció que al barri el protagonisme era del buit, i que això havia estat possible gràcies a la saviesa dels arquitectes. Així que aquests eren els dos pilars del nostre treball. Per si algú això no ho veia prou clar, va evidenciar-se posteriorment: l'edifici de Richard Meier [el MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona] és exactament el contrari a tot això.

Partíem de la base que és imprescindible controlar les façanes, la paret vertical, perquè si no l'espai es converteix en impossible. Això és una afirmació que els moderns no estan disposats a acceptar. Prova d'això és que, quan Richard Meier arriba aquí, com no li cap l'edifici perquè no coneix ni el solar, les autoritats municipals li diuen: "Escolti, no es preocupi, li tirem aquestes dues cases a terra". I és aleshores que apareixen les parts del darrere dels edificis [mitgeres, balconades posteriors, patis domèstics, que són visible des dels laterals i la plaça del MACBA] i la gent tan tranquil·la... Però la nostra actitud era absolutament la contrària. Amb el Convent dels Àngels, el nostre objectiu era fer un edifici absolutament

absurd, de 10 metres de crugia [edifici pertanyent al MACBA, amb els baixos del FAD, que tanca la plaça del MACBA en dos dels seus costats]. Ja sabíem que l'edifici era absurd, com pot ser-ho la relació de l'escala del Liceu amb la sala, però en canvi complia una funció de tapar aquestes mitgeres.

En la nostra proposta, els edificis s'anaven deformant sempre, per crear uns espais de caràcters molt diferents, als que sempre s'hi arribava a través de carrerons més estrets. Fins i tot es reforçava aquesta estretor, amb els seus gestos. El que va fer el Richard Meier és una barrabassada tan gran, que no passa únicament això que et dic: a més, com que els espais que genera al voltant no tenen cap sentit, s'han de tancar. A la nit s'hi ha de posar tanques, perquè no és una obra pensada. [El MACBA] És un edifici que estaria molt millor al mig d'un bosc, i és on és per pura casualitat. És dels pocs espais del nucli antic que s'han de tancar a la nit. Sempre recordo un arquitecte basc molt amic meu, Luís Peña Ganchequi, que va fer una sèrie de places a San Sebastià [Plaza de los Fueros, Plaza de la Trinidad, i altres]. Ell deia: "En un espacio público, una esquina seguro que está mal. No es así en una habitación, porque puedes poner una silla o lo que sea, pero en un espacio público la esquina seguro que está mal".

Les esglésies gòtiques, o les romàniques, quan estan al camp tenen contraforts perquè no hi hagi cantonades. A Santa Maria del Mar hi ha unes parets que tapen les capelles, per evitar això. Com pots suposar, això ens va disgustar moltíssim. L'altre tema que també apareixia al pla és que, al marge d'aquesta visió de la ciutat que un té des de dalt, aquí disposem d'una riquesa de passatges per a vianants. Això ens interessava moltíssim i vam intentar que no es perdés. Amb tots aquests grans edificis que proposàvem, nosaltres insistíem en el fet que se circulés per dins.

Recordo un dels recorreguts del pla "Del Liceu al seminari", que proposava la circulació des del Palau de la Virreina fins a l'antic Hospital.

Sí. Allà hi havia una galeria comercial que ja estava morint-se, però la proposta era també un intent que aquesta galeria es revitalitzés. Suposo que, des de l'acadèmia urbanística, el nostre devia ser un projecte molt criticat, per amateur. Nosaltres, però, hi vam entrar amb aquella frescor, per la nostra edat i perquè no estàvem especialitzats. Ho fèiem, també, des del coneixement, perquè haver nascut en un lloc fa que te'l coneguis en totes les condicions possibles.

Aquest interès pel control espacial es manifestava també en què recorreu a elements com les pèrgoles, les piràmides troncades a la plaça Castella, els estanys, les columnates... Són elements i recursos que també recorden molt a algunes idees de Camillo Sitte.

Sí, perquè els clients veuen un dibuix, que potser només és un suggeriment, i hi fixen la mirada. Aquest projecte és d'una dimensió que nosaltres no podíem afrontar, com intentar resoldre aquesta plaça [es refereix a l'eix entre la plaça Castella i el carrer Valldonzella, rere el Dispensari antituberculós], que per a nosaltres era l'entrada d'aquest recorregut per a vianants, que proposàvem. L'únic que realment ens

agradava era haver detectat la possibilitat que la plaça existís. El que passa és que és horrorosa, encara que actualment s'hi està treballant. Vam ser nosaltres els que vam dir que aquestes quatre cases [en un lateral de l'espai abans referit] eren de l'Ajuntament, i que només en faltava una perquè ho fos tot. I que aquí hi havia un desnivell, i vam donar l'alerta amb el Dispensari antituberculós, que és un edifici que està allà enclotat, i tot això li podia donar un sentit... Nosaltres només pensàvem que això podia ser una possibilitat, però no li donàvem més importància. Però aquest dibuix es va anar publicant i publicant, i la gent s'hi encapritxa, i es pensa que nosaltres hem projectat aquesta plaça, i que proposem que hi hagi una columnata jònica... i no, no és això.

Per exemple, amb el mercat de la Boqueria vam intentar que el porxo, que és meravellós, se separés de Les Rambles, de manera que el mercat quedés enretirat i quedés un espai que podia ser magnífic. Que hi hagués una estàtua eqüestre no és res, es tractava simplement d'assenyalar el que aquest espai podria ser. Ara, respecte a la referència que fas a la teva pregunta: en aquella època, el que ens explicaven els professors que estaven al dia a l'escola era el racionalisme, els blocs aïllats... Els altres professors ni tan sols ens interessaven. Nosaltres teníem una visió crítica sobre la ciutat gràcies als italians. Jo treballava al despatx de Federico Correa, un amic nostre treballava al despatx de José Antonio Coderch... Eren arquitectes que anaven a Itàlia constantment, tenien amics d'allà... Feien una crítica a tota aquesta destrucció de la ciutat històrica, o del segle XIX, i nosaltres ens hi vam agafar. I per a Camilo Sitte, com tu dius, era molt important la preocupació per la comprensió del buit. Però també hi havia un esperit de contradicció, perquè en aquella època era bastant insòlit, aquí, que ens preocupés el carrer i la plaça, que penséssim que l'arquitectura estava al servei d'això.

Colin Rowe assenyalaria a *Collage City* l'obsessió de l'arquitectura moderna a l'hora de fer edificis autònoms, descontextualitzats, i reivindicava que l'important era la creació de sistemes, teixits, de fons urbans que creessin una certa estructura, amb continuïtat. Crec que algunes actuacions i nous edificis al Raval Sud també donen preeminència a la figura, per sobre del fons. L'Illa Robadors o l'edifici de la nova Fílmoteca són espais que queden molt descontextualitzats, amb una arquitectura que es contradia amb els principis que vostè apunta.

Són coses que no entenc... Un amic meu, catedràtic a Saragossa, va demanar a cinquanta arquitectes espanyols que escollissin una foto d'arquitectura del segle XX, i en fessin un petit comentari de 400 paraules. Les dues fotografies que jo vaig enviar són del barri de Hansaviertel a Berlín. En aquell barri, arquitectes com Walter Gropius hi van construir edificis [es refereix a la Interbau del 1957, amb arquitectures signades pels arquitectes eminents del dit "Estil internacional" o moviment modern, després de la destrucció de l'antic barri pels bombardejos de la II Guerra Mundial]. I jo al comentari a les fotografies vaig escriure que allò va ser l'inici d'una destrucció global de la ciutat. A molta gent li agrada, la ciutat compacta, de l'ombra i la placeta, del silenci, la remor i la complexitat que té [la ciutat vella, tradicional, el casc antic]... Carregar-te això per fer uns bibelots aïllats és dramàtic.

Tornant al pla “Del Liceu al Seminari”, vostès parlaven de l’antic Dispensari antituberculós dient que la seva arquitectura era una mica problemàtica. El GATCPAC ja proposava, als anys 30 del segle XX, un esponjament del Raval mitjançant una operació basada a treure una illa de cases per posar-hi un equipament. Al Raval Sud s’ha recuperat aquesta idea, la d’esponjar a través d’una arquitectura nova basada en volums aïllats amb mènsules, etcètera. S’obre una plaça o un espai lliure, amb un volum que no té gaire relació amb l’entorn.

Tot això va començar amb el racionalisme, que tenia molts avantatges. Algú havia de fer explotar tot l’academicisme carrincló, però també es va carregar la ciutat. El cas del Dispensari antituberculós és tremendament maldestre. El que es fa amb les seves façanes és l’obra d’un arquitecte molt dolent, perquè és la negació evident del carrer, de l’espai públic. La realitat provoca que, en l’espai que crea, posteriorment s’hagi de posar una tanca. No s’aconsegueix que l’ordre intern d’un edifici casi amb l’ordre extern, i que els dos ordres coincideixin. I això moltes vegades no coincideix, però aquesta és la gràcia de l’arquitectura. Jo crec que al Dispensari antituberculós ja hi ha la llavor del que després es farà al MACBA. És la mateixa actitud. “Mentre l’edifici em càpiga al solar, ja en tinc prou”. És un plantejament d’una simplicitat enorme.

Vaig fer un recull dels edificis més nous construïts al Raval que utilitzen el recurs de la mènsula, i n’hi ha uns quants... És un recurs compositiu que provoca una volumetria ben descontextualitzada, i vaig pensar que potser es buscava precisament això, marcar i destacar l’arquitectura nova respecte el context.

En contraposició amb això, i perquè no sembli que el meu discurs és absolutament negatiu, trobo extraordinari l’edifici del Pepe Llinàs del carrer del Carme. La gent et parla de l’esponjament, del sol, però el carrer del Carme és molt estret, és una de les seves característiques. El Pepe no fa l’esponjament carregant-se el carrer, el fa treballant des de dins [del volum de l’edifici]. El carrer del Carme és un carrer generós, perquè tots els carrers que hi van són més capil·lars. Per tant, era importantíssima la cantonada... Crec que és un exemple boníssim de com fer una arquitectura nova, que evidentment té unes altres exigències de confort, etcètera, però que és compatible amb un respecte per la cosa pública.

A la Rambla del Raval es va fer el contrari d’una sèrie d’esponjaments: s’hi va fer un gran espai unitari. Això va ser així, segons han explicat els seus autors, perquè hi havia l’herència de les expropiacions, del que havia començat a ser l’avinguda Drassanes.

Sí, va ser per això. Sobre aquest tema hi he reflexionat poc. Quan me’n parlaven, em feia una por terrible, però quan ho veig no estic tan segur que estigui malament. El que és una pena és que tot el que s’hi ha fet sigui tan dolent, arquitectònicament. Respecte al forat que van fer, és una pena aquesta arquitectura [edificis d’habitatges, als extrems], perquè els extrems dels espais són molt importants. Però quan ets dins [a la Rambla del Raval] és un espai unitari, jo me l’imaginava pitjor. L’Òscar Tusquets i jo vam fer “Del

Liceu al Seminari”. El nostre amic més proper, que es dedicava a urbanisme, era el Xavier Sust. Al Sust, l’Ajuntament li va encarregar que transformés el nostre projecte en un Pla Especial de Reforma Interior, i l’Òscar i jo vam dir-li que ho fes ell, que nosaltres no en sabíem. Va ser aleshores quan es va fer un dibuix per explicar les dues operacions. Això va ser immediatament posterior. És el document administratiu que recull el nostre projecte, i s’hi assembla bastant.

L’altre dia vaig anar a visitar el seu projecte construït per al nou Ajuntament a Sant Pere de Ribes, a les Roquetes, i darrerament també he vist també alguna casa que han fet els últims anys a algun poblet de Girona... En diversos dels seus projectes, com a recurs compositiu decideixen continuar d’alguna manera la façana, i allargar-la fins al carrer. Semblen ensenyances d’haver-se passat un temps observant l’entorn, el que passa a les construccions del voltant.

Sí, jo de jovenet vaig viatjar a Roma i em vaig enamorar del barroc romà. No pel llenguatge arquitectònic, sinó per la seva relació amb la ciutat i l’espai. Recordo haver anat a veure Santa Maria della Pace, una església de Pietro da Cortona a Roma, i allò em va obrir els ulls. Vaig fer un article a *Arquitecturas Bis* [“El arreglo frente al modelo”, al número 2, de l’any 1974]. Tot el que t’he explicat abans, m’ho va ensenyar aquesta església. És una església ubicada a una placeta molt estreta, i li van demanar [Alexandre VII, el 1656] a Pietro da Cortona que ampliés la planta perquè hi havia una Mare de Déu que tenia molt èxit, i en un dels espais de carrer les carrosses no podien donar la volta. Ell hi va disposar un porxo, de manera que l’església es fica dins la plaça. Tot és una trampa, en el bon sentit, per controlar aquest espai. La racionalitat d’aquesta arquitectura neix del disseny de l’espai de la plaça, i tota la resta està en funció d’això. A mi tot això em va impressionar moltíssim, i em va semblar que era l’actitud sàvia i sensata que els arquitectes hem de tenir. No he abandonat mai aquesta obsessió. Sempre procuro que els projectes neixin com a conseqüència d’una idea prèvia de la cosa pública.

Albert Viaplana també em va parlar de la importància de les transicions al carrer des dels edificis, i viceversa, en alguns exemples que ell ha dissenyat per aquest barri.

L’obra que a mi potser m’agrada més de Viaplana és precisament la Casa de la Caritat [CCCB]. Trobo que coincideix molt amb la nostra filosofia. I té aquella cosa poètica i tan maca, amb la que tu des del pati veus els terrats de Barcelona. Santa Mònica [Centre d’Arts, CASM] m’agrada menys, amb tants racons, i dues entrades...

He vist que hi ha una segona versió de “Del Liceu al Seminari”. I continuaven amb l’estructura de la cartoixa, dels patis...

Sí. La Casa de la Caritat era un edifici que tenia la pretensió de continuar creixent, com una mena d’Escorial, d’una altra divisió. Tot això ho vam fer sense saber per a què podia servir, era simplement una lectura del que l’arquitectura podia suggerir. Després, quan a l’Ajuntament li va interessar el tema, i ens

van dir que aquí hi podrien fer un museu, ens adonem que aquestes cirurgies no funcionen, i fem un altre plantejament. Això és el que a Viaplana i [Helio] Piñón se'ls pot criticar. Jo potser hauria estat més radical, obrint el passatge entre els edificis del CCCB i del MACBA, perquè la relació dels dos és molt dolenta. Això [l'estructura de la Casa de la Caritat i espais annexes] estava pensat per tenir continuïtat, així ho vam recollir en la primera versió. Al segon document ja vam veure que les fondàries edificables per a un museu han de ser d'un altre tipus, i calia canviar-ho. Ara: el Pla General Metropolità del 1976 depenia en aquell moment de Madrid, i hi havia un projecte terrible per a aquella àrea [el solar de l'actual CCCB i els edificis universitaris propers]: tot anava a terra i s'hi feia un parc. En el nostre projecte vam dir que allò era una barbaritat. Proposàvem conservar les cases del carrer Tallers, que és fantàstic, i fer el parc [a l'àrea de l'actual universitat, les facultats de Filosofia, Geografia i Història de la Universitat de Barcelona], però com a principal objectiu tapàvem totes aquelles mitgeres i parts posteriors del carrer. Pensàvem: ha passat el temps, ha arribat la democràcia i juguem amb més llibertat... tot això es pot canviar.

Jaume Artigues

Arquitecte. Autor del projecte de la Rambla del Raval (al Pla Central del Raval). Coautor de l'estudi de cases-fàbrica al Raval *El model de casa-fàbrica als inicis de la industrialització. Registre de fàbriques al Raval de Barcelona. 1767-1856*, amb Francesc Mas, 2005. Publicat posteriorment: *El model de casa fàbrica als inicis de la industrialització. Registre de fàbriques de Ciutat Vella de Barcelona 1738-1807/ 1808-1856* (Ajuntament de Barcelona, 2019).

Entrevista realitzada el 19 de maig del 2012 a l'estudi de l'arquitecte.

La urbanització i construcció de fàbriques, a l'actual raval, va tenir diferents fases. Ens pot comentar quan i com va ser la fase urbanitzadora i fabril al Raval, pertanyent a la zona dels carrers Riereta i Reina Amàlia?

El carrer Nou de la Rambla és l'última intervenció borbònica a Barcelona. La ciutat havia tingut molt poques inversions importants de la monarquia, perquè en no ser la capital ha estat sempre una ciutat marginada per la corona. A partir d'aquell moment s'entra en l'etapa del liberalisme. Per definició, no solament pels canvis polítics que es donen, sinó també des del punt de vista filosòfic, es tendeix cap a un lliure fer de la iniciativa privada. Molts carrers s'obren per iniciativa dels mateixos fabricants. De fet, el carrer Riereta era un carrer d'origen medieval, que ja existia. Era un carrer travesser, que comunicava les hortes altes de Sant Pau. Hi ha precedents d'ocupacions per fàbriques d'indianes al segle XVIII, però es manté l'estructura parcel·laria fins al 1830, que és quan té lloc el creixement important de noves indústries. Les noves indústries, que són més grans i requereixen de parcel·les també més grans, es col·loquen en aquest sector, al carrer Reina Amàlia i al carrer Riereta.

A l'àrea hi ha un contrast molt gran, en l'estructura de la propietat i el parcel·lari, en la urbanització: si abans hi havia camps i convents, per dir-ho així, després hi ha els solars grans de les indústries i els solars estrets, petits, del residencial...

L'estructura de la propietat antiga era de parcel·la gran, perquè eren explotacions d'hortes. Com tenien un alt valor econòmic, perquè estaven dins del recinte de la ciutat, van ser substituïdes per activitats encara amb més valor econòmic. No hi va haver una subdivisió de les parcel·les, sinó que la parcel·la petita va sorgir fruit de l'activitat de les fàbriques. Les fàbriques comporten una quantitat determinada d'habitatge. Hi ha promotors d'indústria que també construeixen habitatge. Aquesta tradició ve del segle XVIII, ja va succeir al barri de La Ribera, on hi va haver la primera indústria de la ciutat. Normalment, cada fàbrica tenia associada una o dues cases de veïns, fins a mitjan el segle XIX.

Els Tous, per exemple, també tenien indústria al carrer Riereta, i van construir habitatge al carrer posterior. Això no vol dir que sempre fos així, però en general els fabricants també jugaven un paper directe o indirecte en la creació d'habitatge per a obrers. Podríem parlar d'un habitatge per a operaris qualificats perquè, a diferència del que succeïa a les colònies, mai no construïen per a tots els treballadors. En aquest sector de la ciutat no es creen colònies industrials, sinó que s'aprofita la possibilitat de construir habitatges col·lectius de diverses plantes. Una part d'aquest es destinava a operaris qualificats, com afiladors, etcètera. La resta d'operaris estaven dispersos a l'estructura urbana. Els fabricants es nodrien del mercat de tota la ciutat, cosa que en una colònia industrial d'estructura tancada no passava. Això explicaria el fet que hi hagués sempre aquesta barreja constant d'habitatge i indústria. També influïa que no hi hagués la visió moderna de segregació entre els dos usos, habitatge i indústria.

La fàbrica de Magí Tarruella, per exemple, la va fer un mestre d'obres. Hi ha molta diferència entre les fàbriques fetes per mestres d'obra i aquelles fetes per arquitectes?

Hi ha una certa diferència, en algun aspecte. Les fàbriques fetes per arquitectes acostumaven a ser més innovadores des del punt de vista estilitic. Josep Boixareu, que és un dels arquitectes importants del segle XIX a Barcelona, construeix algunes fàbriques on introdueix l'estil de les escoles politècniques franceses, que és una composició neoclàssica descomposta en tres parts. Altres arquitectes tendeixen a introduir les primeres concepcions més utilitaristes. Tal com diu la recerca sobre cases-fàbrica al Raval, també es fan dissenys d'edificis industrials que són completament utilitaris, i que han perdut pràcticament tota aquesta herència del projecte neoclàssic de la corona, de les escoles de San Fernando, etcètera. Els balcons desapareixen perquè ja no tenen una funció industrial. I la façana es converteix en una malla indiferenciada de finestres. No és fins el 1856 que l'ordenança de Barcelona reconeix la llibertat d'estil, i assumeix que un edifici amb unes funcions diferents de l'habitatge pugui tenir un disseny diferent. L'ordenança del 1856 ja comença a regular els interiors, cosa que no s'havia fet fins aleshores. L'edecte del 1846 va regular les instal·lacions de les màquines de vapor, però són les ordenances del 1856, que ja tenen un cos jurídic prou important, les que comencen a regular aspectes funcionals del programa interior, com els patis i les ventilacions.

Com va anar, l'evolució tecnològica, a les cases-fàbrica, amb la vaporització?

Els vapors venien a substituir les màquines animades. Abans del vapor, des de finals del segle XVIII fins a 1835, té lloc un període prou llarg en què s'introdueixen màquines que requereixen una força superior a la humana. Per aquest motiu s'utilitzen els vògits, unes màquines renaixentistes, fetes amb fusta, amb sis cavalls que donaven voltes. El vapor, en un primer moment, ve a substituir aquesta maquinària animada, i per tant es col·loca on es col·locaven els cavalls, a la planta baixa. Però l'Ajuntament va reglamentant progressivament, a través dels edictes, allò que tenia a veure amb la seguretat: les dimensions de les calderes, de les parets de tancament, les sortides de fums, la posició de la màquina, i el fet que aquesta no podia estar dintre de l'edifici sinó en un pati... Durant un cert període de temps, van existir fàbriques molt especialitzades i molt petites.

Quines eren, les diferents parts característiques de les cases-fàbrica?

Hi havia un edifici d'habitatges, al capdavant del carrer, que acostumava a incorporar una part comercial i d'oficina de vendes a la planta baixa. I hi havia una part dels tallers, a la part interior. A la part de sobre de l'edifici a carrer hi havia habitatges, com el del fabricant, i més tard, el majordom, que era el director de la fàbrica. En aquest mateix front hi podia viure el personal qualificat. Cap endins, es desenvolupava el programa de les quadres. Cada casa-fàbrica tenia altures diferents de les quadres: d'una a cinc plantes, i el cas d'altura màxima era la fàbrica Tous, del carrer Riereta, on la quadra tenia tota l'alçada de l'edifici. Segons l'especialitat de la fàbrica, podia tenir un procés més o menys avançat de mecanització. En el cas de

la filatura, estariem parlant del procés més avançat, perquè a Catalunya ja existien molins equipats amb el sistema anglès *water-frame*, les màquines contínues de filar. En canvi, el teixit està més endarrerit en tot el procés de mecanització. De fet no és fins al 1832, a la fàbrica Bonaplata, que hi ha la primera iniciativa d'introduir telers mecànics. La vaporització està associada, als anys vint i trenta del segle XIX, a substituir o complementar l'energia necessària per als dos nivells de mecanització que es produïen: el filat i l'estampat. Amb l'estampat ja s'havien introduït cilindres d'estampar, que es movien amb uns cavalls que serien substituïts per la vaporització. En el cas de la fàbrica Magí Tarruella, que era una filatura, s'usaven màquines de filar, que era la tecnologia més avançada del moment.

Les fàbriques es construeixen tot d'una vegada, o evolucionen, canvien i creixen amb el temps?

La fàbrica és un conglomerat d'espais amb funcions associades i relacionades dins d'un mateix solar. La distribució varia amb el temps, perquè s'anaven construint tallers al mig. Aquest fenomen està associat al canvi d'activitats i a l'ampliació de dependències. En moltes d'aquestes fàbriques, com passa a la Magí Tarruella, no es pot saber si es van anar pujant en alçada, o si es va fer tot alhora. Els plànols i la construcció d'aquell moment no tenen per què encaixar, perquè moltes vegades es van fer canvis sobre la marxa, i als plànols no sempre s'indica quantes plantes s'anaven a construir. Després s'hi feien canvis, reformes, compartimentacions... En un moment donat, les fàbriques van marxant de Barcelona, les indústries s'acaben subdividint en unitats més petites i van perdent l'ús original. En algunes ocasions es llogava la força del vapor i pots trobar-te que dos tallers utilitzaven el mateix vapor.

El centre de dansa de La Poderosa estava en una de les plantes laterals de la fàbrica Magí Tarruella... Ens pots comentar de quin tipus de construcció es tractava, en aquest edifici?

La longitud de la biga està limitada als cinc metres i mig, com a molt. A partir d'aquí, si això té set metres d'ample, t'obliga a posar altres bigues. En una part de l'ala hi ha les bigues en un sentit, que són bigues metàl·liques amb revoltos, i a l'altre hi ha bigues de fusta en un altre sentit: això depèn de l'amplada, perquè el ferro podria arribar a dimensions més grans. Però està clar que una correspon a un edifici antic, i l'altra a un edifici nou. No es pot saber si es va fer nou perquè es va cremar, o si es va afegir per una altra raó. Però l'una deu ser del 1880 o així, i en canvi l'altra de 1830. En alguna part, l'embigat s'ha hagut de reforçar, perquè les bigues principals, amb travesseres quan són de fusta, són molt delicades. Et podia caure tot a sobre, si tenien alguna falla.

Es conserven moltes de les cases-fàbriques, al Raval, dels segles XVIII i XIX? I, les que romanen, s'han transformat molt?

Aquesta de Magí Tarruella és de les que millor es conserva, deu ser de les poques que queden. La majoria dels edificis han desaparegut per un procés natural de selecció. Cal dir que molts d'ells estaven molt castigats: eren de baixa qualitat perquè es van fer molt de pressa, sense miraments, i han aguantat el pas del

temps amb una certa dificultat. Crec que és una exageració dir, com s'ha fet a vegades, que han desaparegut arran de la darrera reforma de Ciutat Vella. Van començar a desaparèixer ja el 1840, quan s'entra en un procés de desindustrialització, i moltes grans fàbriques es desplaçaren fora de Barcelona. Algunes indústries romanen als espais antics, que funcionen com oficines o petits tallers, però el que acostuma a passar és que els edificis fabrils es lloguen o es venen, i se subdivideixen en indústries més petites, que tenen menys requeriments normatius.

L'Ajuntament va fer un primer estudi i campanya de rehabilitació del Raval durant els anys de la dècada de 1980. Es va descobrir que molts edificis eren impossibles de rehabilitar pels motius que vostè comentava abans: eren materialment humils, antics, amb poc treball de manteniment, i a més havien sofert una intensitat d'usos... A partir d'aquí, l'Ajuntament devia canviar una mica l'estratègia a seguir...

Sí, suposo. Encara que també tinc la meua opinió, crítica, d'allò que crec que no s'ha fet bé des de l'Ajuntament. Precisament, crec que ha fallat molt l'arquitectura. En general, els habitatges públics que s'han fet són de molt baixa qualitat, però aquest és un problema endèmic de les administracions, que no tenen capacitat.

I sobre les actuacions a l'àrea de la rambla del Raval, podria comentar l'objectiu principal de l'obertura de la gran artèria, i si es van contemplar altres alternatives?

En una memòria del projecte, fèiem una reflexió on posàvem en dubte si realment era el millor optar per un espai tan gran, en lloc d'haver dispersat més les actuacions. Però aquest era un tema que s'havia heretat de les expropiacions precedents, fetes a l'ombra del traçat de l'avinguda García Morato [actual avinguda Drassanes]. L'Ajuntament ho va tirar endavant, perquè es va veure incapaç d'actuar d'una altra manera: si es tiren enrere uns processos d'expropiació, els problemes jurídics són molt forts. Un cop s'havia de mantenir el plantejament en un gran espai únic, malgrat que se'n canviés el caràcter, s'estava abocat evidentment a fer una actuació concentrada.

Sobre la rambla del Raval, no sé si la referència o el paral·lelisme amb la plaça Navona sorgeix del seu despatx?

Això ve concretament del Pla Especial de Reforma Interior del Raval, que va fer l'Estudi PER, on aleshores hi treballava Lluís Clotet. Van dur el projecte sobretot Carles Bassó i Carles Díaz. Ells es van trobar amb el problema que havien de mantenir l'àmbit d'expropiació del Pla General Metropolità de 1976 perquè aquests processos ja estaven iniciats. Aleshores, la seva idea, que no està malament, va ser canviar el caràcter d'aquella zona i convertir-la en una plaça. Atenent a la forma, van dir que seria una mena de plaça Navona. Era una manera fàcil de posar un exemple, tot i que, evidentment, la plaça Navona i la rambla del Raval no tenen res a veure.

Quan vostè treballa en aquest projecte de la rambla del Raval, ja existeix el projecte de l'Illa Robadors, amb l'hotel, la Fimoteca i les oficines? Forma part del Pla Central del Raval, o és quelcom posterior?

No, és posterior. Quan es va començar a urbanitzar la rambla del Raval encara no estava resolta l'Illa Robadors. L'illa va donar moltes voltes, va haver-hi un concurs on van participar també estudiants [es refereix al concurs d'idees en el marc de la Unió Internacional d'Arquitectes, el 1996]. Després ho va agafar Oriol Bohigas, i va fer el que li va semblar.

Carme Pinós

Arquitecta. Autora del projecte de la nova Escola Massana (Barcelona).

Entrevista realitzada el 25 d'abril del 2017 a l'edifici en obres de la nova Escola Massana a Barcelona.

Sobre l'edifici: quines diries que són les seves característiques principals? I quina la raó de ser de la seva volumetria, amb les escales i el pati...

La planta de l'edifici és com dues escales. A l'edifici hi ha dues escales, perquè hi ha una diferència de cota entre la plaça de la Gardunya i el carrer Hospital. Pel que fa a la parcel·la: seguim la línia de la parcel·la original en la part superior, però ens enretirem i fem aquesta placeta en el contacte amb el carrer. Així es crea un voladís, i el volum també s'enretira per ensenyar la porta d'entrada del Teatre Romea [situat al carrer Hospital]. El que m'agrada del pati [de l'interior de la Massana] és que veus la plaça. I també la sensació que la llum entra per tots costats, que és una constant en tot l'edifici, conjuntament amb el fet de tenir una visió cap a totes bandes. A la biblioteca, en canvi, no es veu l'interior des de l'exterior, perquè hi ha aquesta malla a la façana.

I com es relaciona, l'edifici de la nova Massana amb la plaça de la Gardunya?

A la plaça, en lloc de fer un quadrat amb línies ortogonals, el que vull és una articulació de petits espais, com passa al nucli antic. Fixa't que tinc tres façanes, i en cap moment volia fer una plaça Reial, que es crea per una certa classe social i on totes les façanes són iguals, per representar la gent que hi anava a viure. Al Raval, en canvi, hi ha molts tipus de gent, i no volia contradir aquesta realitat. També s'hi afegeix el fet que hi ha habitatges en una banda, un mercat a una altra, i un edifici institucional com l'Escola Massana, a la tercera.

L'ampliació del mercat de la Boqueria està seguint el ritme i el llenguatge de la Boqueria. I els habitatges també es fan seguint una escala més domèstica. En canvi, el que té més voluntat escultòrica i de singularitat és l'Escola Massana. Quan s'enfronta a la plaça, té aquests jocs de volums que proven d'organitzar l'espai de manera més dinàmica, en lloc de mirar cap a un centre. També compta amb tots aquests volums en voladís, que li treuen pes a la construcció. Són 11.000 metres quadrats ficats dins del casc antic de la ciutat, on no hi ha edificis de tant volum. Així que l'edifici arriba al carrer Hospital i s'alinea en donar façana a la placeta del Canonge Colom...Les obertures es redueixen, per ser integrades dins del que és el carrer. En canvi, quan som davant la plaça de la Gardunya, on disposem d'un espai obert i gran, ja juguem d'una forma molt més escultural, pròpia d'un edifici amb una escala molt més gran. I totes les finestres tenen aquest brise-soleil [format per peces ceràmiques dissenyades per Toni Comella] per donar privacitat als estudiants i no tant per tapar el sol. Com la plaça de la Gardunya està sempre plena de turistes, es tracta que els nanos puguin anar treballant, i des de l'exterior no se'ls pugui veure, com en un televisor.

Com està pensada, la planta de l'edifici? I els volums, que semblen maclats, o articulats...?

La planta està formada per dues parts en forma d'ela. En una d'elles, els tallers estan mirant cap a fora, i el passadís mira cap al pati interior. En l'altra, girem: les sales d'estudis més teòrics estan donant al pati, i el passadís dona a la part exterior per motius de privacitat. No volíem que els habitatges de l'altra banda del

pati interior estiguessin intimidant els nanos mentre treballessin, ni que els nanos es convertissin en observadors de la vida privada dels veïns.

El pati està tractat com si fos un carrer. També m'agrada que aquestes dues parts en forma d'ela, amb una diferència d'un metre i mig d'altura entre la cota del carrer Hospital, i la plaça de la Gardunya], estiguin unides per uns passadissos que són escales [passos amb graons, que uneixen els dos cossos de l'edifici], i que totes les escales acabin en una terrassa, quan s'arriba a la façana. En passejar pels espais de la Massana, sempre es veu la plaça quan s'està a la part més interior de l'edifici. I en lloc de posar les escales una sobre l'altra, el que fem és rotar-les: en lloc d'estar una damunt de l'altra, les terrasses adquireixen així un caràcter més escultòric, i més dinàmic. Això és el que jo volia, sobretot per treure aquest pes tan gran a l'edifici, perquè hi ha molt volum i molts metre de superfície. I [amb aquestes estratègies de projecte i composició] encara fem curt, ja que l'espai en què ens trobem és al nucli antic...

Tu has projectat les tres façanes d'aquesta nova plaça, i la quarta façana és el recinte de l'Antic Hospital de la Santa Creu, on també hi ha un petit teatre [La Perla 29, als baixos, amb connexió a través d'una porta a la plaça de la Gardunya]...

Tot això s'està estudiant ara, hi ha prevista una reconversió d'aquest edifici [pertanyent al conjunt de l'Antic Hospital]. Estan planejant obrir-hi un passatge [que connectaria encara millor l'antic conjunt hospitalari amb la plaça de la Gardunya] i fer-hi alguna altra obertura.

I, pel que fa a la planta baixa, com es relaciona amb el carrer i la plaça, l'espai expositiu?

La part de baix és molt més lliure, amb les dues portes d'accés. Hem fet continuar un passatge [el provinent del pati del recinte de l'Antic Hospital], travessant per sota l'edifici. Ara el passatge queda interromput, però quan s'executi un pla urbanístic s'enderrocaran els dos edificis d'habitatges que estan afectats [i que ara interrompen la continuïtat del passatge, cap al lateral del Mercat de la Boqueria], perquè l'espai adjacent ha de ser una plaça. Nosaltres també planegem una entrada per l'altre costat [l'oposat a l'entrada principal, a l'altra banda de la planta baixa], per tal de poder donar-li continuïtat [al passatge, per l'interior de la nova Massana]. Aquest sistema d'accessos permetrà entrar, travessar i accedir fins a les zones d'exposició, canviant el que succeeix ara: que ningú no veu el que fan a la Massana. És per aquest motiu, que obro un gran finestral i encaro l'espai expositiu a la gent que surt del pàrquing. Gràcies a això, el primer que farà la gent és veure l'espai expositiu, amb tot allò que es crea a l'escola. D'aquesta manera hi ha contacte visual amb la plaça. Hem dissenyat uns mòduls per exposició que, en un moment donat, també podran estar a l'exterior.

En una entrevista deies que venies molt aquí, abans d'emprendre el projecte, que observaves com era la gent, com es movia, com era el barri... Parlaves també, durant una conferència, sobre la manera com l'arquitectura moderna pot reinterpretar el nucli antic...

A la Boqueria veníem [per fer treball de camp, en preparar el projecte] a les sis del matí, a les sis de la tarda, a totes hores... I bé, això és el que he intentat: no anar a la contra del nucli antic, no plantejar un contrast fort, sinó integrar-me com a part d'ell. I fer-ho sempre mitjançant un cert llenguatge contemporani. Sense fer un Port Aventura ni un Disneyland, sinó seguint l'escala de l'entorn. Els voladissos i els retranquejos serien això: el que faig és que es s'enretira la façana respecte al carrer, però no completament, ja que la part de dalt no s'enretira... i aleshores tu passes per sota un voladís, i es donen aquestes coses de caire més medieval: no són les grans avingudes que van cap a un centre, sinó que et vas endinsant, i tot són espais que es van articulant, amb perspectives que es tanquen per després obrir-se. Per exemple, així explicava la importància de la vista des del carrer del Carme, quan des d'allà enfoques la cantonada d'aquí [referint-se a la cantonada de l'edifici de la nova Massana, en la trobada entre la plaça del Canonge Colom i la plaça de la Gardunya] a través de dos jocs geomètrics amb voladís...

Voler fer un edifici molt integrat, sense perdre continuïtat, també té a veure amb la percepció conjunta de l'espai públic amb l'arquitectura?

Sí, d'alguna manera l'espai públic ha fet l'arquitectura. Jo parteixo d'aquí: el volum de l'edifici sorgeix de la meva observació de l'espai públic, i del que vull d'ell. En crear aquestes petites placetes, i aquests passatges per sota, treballo el volum d'una manera que evidencia que estic interessada en que l'espai públic mostri una perspectiva, i no solament en aprofitar la meua parcel·la. Els edificis són el resultat de la creació d'espai públic, que en certs llocs s'enretiren per donar perspectiva, i el resultat de totes aquestes perspectives és l'espai públic.

Pel que fa al disseny de les pèrgoles de la façana posterior del mercat de la Boqueria, tenen unes ales que rebaixen l'altura de la coberta del mercat original, i s'inclinen en sentits diversos, en lloc d'emprar cobertes a dues aigües, o pèrgoles horitzontals... La voluntat era rebaixar l'escala i aconseguir una continuïtat visual entre els passadissos del mercat i la plaça?

A mi em van demanar que fes la façana de la Boqueria, però jo el que plantejo és que La Boqueria no és un edifici. Tenim molts edificis de mercats de principis del segle passat, a Barcelona, però aquest no ho és. Unes cobertes, que es van construir per ser provisionals, enmig d'una plaça no acabada, després es van quedar per sempre sense façana. Si n'hi haguéssim posat una, l'hauríem transformat en un edifici. I jo no volia això, però el mercat sí que s'havia de tancar, perquè entrava la pluja, i massa sol per a les verdures i altres aliments. El que vaig fer va ser agafar les mateixes cobertes i rebaixar-les, fer-les a una escala més domèstica, a l'escala de la plaça. Ara hi ha una superposició de les cobertes, l'alta i la baixa, per tal que ni el vent, ni el sol ni la pluja puguin entrar al mercat. En lloc que les cobertes treballin com un pòrtic, faig que treballin com paraigües.

Així, les cobertes no componen una façana que miri cap a un centre, sinó que s'obre i queda oberta. Perquè el que no volia fer és com un pòrtic d'entrada davant d'aquest edifici [la torre de serveis a la part posterior,

obra de Lluís Clotet i Ignacio Paricio]. El que volia era posar l'edifici [la torre de serveis] en segon terme. Crec que l'hem integrat bastant, perquè crec que fer arquitectura és fer ciutat, i ho hem dignificat tot, en lloc de marcar distàncies. Molta gent es pensa que l'edifici també l'he fet jo, i això és positiu, en el sentit que hem format un conjunt harmoniós

Pel que fa als habitatges, a l'altre costat de la plaça: el gran voladís serveix perquè t'hi posis a sota, quan surts del passatge 1800 [que comunica el carrer del Carme amb la plaça de la Gardunya], si està plovent. És una arquitectura creada des de l'objectiu de buscar perspectives, de buscar espais que s'articulen. Des del negatiu, hem fet el positiu.

Com si l'espai públic fos un motlle...

Si, exacte.

Ara que parlaves de les dues eles, a altres edificis teus, com la Torre Cube [Guadalajara, Mèxic, 2005] i el CaixaForum de Saragossa [2014] hi ha sovint aquesta estratègia de maclar dos cossos, i veure el què en sorgeix, potser per evitar el resultat d'un volum rotundament monolític. En alguna ocasió havies comentat que al CaixaForum volies evitar una configuració dels espais basada en el simple anar posant una sala sobre l'altra...

Sí, perquè a CaixaForum, quan surts d'una sala d'exposició, tu veus la ciutat per sota de l'altra sala. I això és així per tal de fer espais de descompressió: no volia sortir d'una exposició i ficar-me a un ascensor, o a una escala tancada, per anar a parar a l'altra sala. Sempre busco les visuals llunyanes, per aconseguir que no et sentis mai atrapat dins d'un edifici.

Tu et referies en algun moment al fet que t'interessaven molt els espais *in between*, intermedis o mediadors, entre mitges, espais com un passatge o un pati...

In-between és també l'umbracle de la nostra cultura mediterrània, d'aquests espais que no són ni interiors, ni exteriors. Mai són un volum contundent, on hi ha una porteta i entres, sinó que sempre es busquen espais articulats

Aquí es podrien incloure els voladissos, o les entrades a mig camí...

Sí, I, on hi ha com una mena d'àmbit o caixeta, per entrar-hi. I tot l'edifici està també ple de terrasses, perquè no els doni la sensació d'estar en un edifici tancat. I hi ha escales diferents, unes escales que van comunicant les plantes [els passadissos-escala que comentava abans, que travessen el pati interior, que són obertes i amples] i unes altres més directes i verticals...

Em crida l'atenció una cosa, de la teva obra: els edificis sovint sembla que són dues coses a la vegada. D'una banda d'entrada semblen molt brutalistes, però a través de l'experiència, dels recorreguts, de la llum... es veu després que aquest caràcter brutalista es matisa.

L'escala humana no l'oblido mai, i vaig depurant el projecte. M'agrada estar lliure de formes, no treballar amb un llenguatge clar, o amb tòpics. Cada vegada que faig un edifici m'agrada enfrontar-lo de nou, amb el llenguatge que cregui més oportú. Sempre amb la responsabilitat del programa, del context, però no oblidant mai la mida humana, treballant amb el *feeling* de la gent.

I això de no quedar-te amb un llenguatge preestablert, unes formes i uns elements tancats, d'anar canviant a cada projecte, pot venir de referents com ara Alison i Peter Smithson?

Els Smithson van ser gent molt propera, fins al final de la seva vida del Peter Smithson vam ser molt propers. Però cada arquitectura representa una filosofia de vida, i la meua és ser lliure, respectar i ser respectada. Amb la meua arquitectura vull donar la màxima connexió amb l'exterior, amb la llum i amb una arquitectura que no sigui agressiva. Que les formes siguin noves, però sempre sent molt respectuosa amb l'entorn.

Tot i això, al Raval hi ha edificis antics, com per exemple els convents, l'antic hospital, o el mercat mateix, que tenen una presència molt forta. En el projecte de la nova Massana segurament també has de treballar amb els dos elements, les dues escales...

L'arquitectura antiga sempre jugava amb les dues escales. Sempre hi havia la gran escala i la petita, trencant la gran: la petita porta... Feien un palau de justícia, i hi havia la senyora amb les balances que la representava, les Venus, les fulles d'acant... Hi havia una narració que tothom entenia, perquè ens agermanava. Era l'escala més humana, i ara aquella narració que omplia l'art més antic, abans de la modernitat, s'ha perdut. Ara tenim un llenguatge més abstracte, que de vegades et fereix. Jo sempre intento jugar amb les dues escales: una més volumètrica i abstracta, però també permetre de trobar ràpidament una porteta, uns balcons, plantejar el diàleg entre l'escala gran i la petita. Ara, però, sense narració, perquè ningú no l'entendria...

Aquí [a la nova Massana] estem en un edifici acadèmic, un edifici públic de la ciutat, però al costat tenim el Mercat de la Boqueria, i al davant la plaça de la Gardunya, que fins ara ha estat una plaça d'esbarjo dels turistes, que van o vénen del mercat. L'has tingut en compte, aquesta presència del turisme?

En el projecte, tot i que és de fa 10 anys, ja es preveia l'augment del turisme. L'entrada de la Massana no s'obre a la plaça, sinó a un altre lloc [al carrer lateral], i la sala d'estudi dels alumnes es situa orientada a un pati interior. El tipus de tancament, tot es fa per protegir de la mirada indiscreta, per la privacitat dels usuaris de l'Escola. Jo sóc molt crítica amb aquesta massificació turística: crec que el turisme és com una

malaltia de la societat, és un fugir d'un mateix, és un consumir amb la mirada, moltes vegades sense respecte pel lloc on vas... El viatger sí que aporta alguna cosa al lloc on va, mentre en canvi el turista només consumeix. I posa la pell de gallina, veure en què s'ha convertit la Boqueria...

Fàbriques de Creació.
Nous usos artístics
per al patrimoni industrial

Ateneu Popular 9 Barris

Elena Rojas i Roberto Fornari

Arquitectes del despatx Fornari + Rojas. Guanyadors del concurs i autors del projecte de reforma de l'Ateneu Popular 9 Barris (2008-2014).

Entrevista realitzada a través de l'edició i síntesi de les respostes de cadascun dels arquitectes, via correu electrònic, el mes de novembre del 2019.

Vuestro proyecto es la cuarta intervención en el antiguo edificio del Ateneu Popular 9 Barris. ¿Os encontrasteis aún con partes del edificio original?

Elena Rojas: Posiblemente sea la cuarta intervención en el edificio original, no lo sé con exactitud. Pensamos que la estructura de cubierta de la nave longitudinal corresponde al edificio original. En la medida de lo posible, nuestro proyecto ha intentado mantenerla.

Roberto Fornari: Sí, toda la estructura metálica de la nave principal era y sigue siendo la original. Lo son la estructura vertical de pilares metálicos y la estructura horizontal que conforma la cubierta a dos aguas, que está formada por cerchas también metálicas que descansan sobre los pilares antes mencionados. También son originales los pilares secundarios pintados de color rojo en las fachadas principales sureste, suroeste y noroeste, y que mantienen el bajante pluvial para las cubiertas.

¿Cuáles son los criterios y objetivos generales del proyecto?

RF: Las especiales características del Ateneu Popular 9 Barris, que incluye una escuela de circo entre otros usos, determinaron gran parte de nuestros objetivos. Sabíamos que esta intervención se tenía que enmarcar dentro del Programa de Actuación del Districte (PAD) de Nou Barris 2008-2011, que también anunciaba las mejoras en el parque del Pla Fornells para facilitar los accesos a los equipamientos educativos, al Ateneu Popular, a la nueva estación de metro, etcétera. Adoptar los criterios de las líneas estratégicas de este PAD hizo, entre otros, que propusiéramos usar de forma consensuada el espacio público situado al noroeste, entre el edificio y el parque, consolidando las actividades lúdico-artísticas que ya se realizaban. Mediante intervenciones de diferente magnitud y a distintas escalas: tratar el pavimento dando valor a la superficie exterior asfaltada, crear una estructura metálica ligera y exenta al edificio, para ser usada en espectáculos de acrobacia, etcétera. Y definir y delimitar elementos urbanos como los muros exteriores, para que pudiesen usarse como superficies de paneles con grafitis. Queríamos considerar la propia piel del edificio como un elemento que permitiera dinamizar e iluminar las actividades en el espacio exterior, así que propusimos una fachada muy transparente. Al mismo tiempo, incorporamos en la propia fachada una nueva iluminación que, además de ejercer su función práctica, dotase de otro signo de identidad al propio constructo arquitectónico.

Habíais hablado de los accesos. ¿Qué actuaciones hicisteis en ese aspecto?

RF: Propusimos mejorar sustancialmente el acceso general al Ateneu 9B mediante actuaciones en los perímetros del espacio público de la intervención. Desde la calle de Portlligat, situada al suroeste, propusimos crear un nuevo acceso directo que permitiera resolver con escaleras y rampas el importante desnivel existente. La idea era conducir más fácilmente a los ciudadanos hacia la entrada principal. Esta actuación está pendiente de realizarse. Por otra parte, por lo que respecta a la plaza de acceso al Parque del Plan de Fornells, situada al suroeste, propusimos un espacio tipo anfiteatro con unas gradas orientadas

hacia la plaza inferior y unas escaleras que permitieran una mejor continuidad entre los dos espacios. Las escaleras comunican directamente estos ámbitos, tan aislados en la situación original. Esta actuación se ha llevado a cabo muy recientemente.

¿Con qué criterios y objetivos reordenáis el programa en el edificio?

RF: Entre las diferentes posibilidades de intervención, optamos por el aprovechamiento máximo de la estructura original del edificio, tanto en su aspecto constructivo como en el aspecto funcional, distributivo y de valor histórico. Quisimos dar valor a los elementos que consideramos más característicos. El volumen de la gran nave central se ha mantenido y se ha enfatizado en las dos nuevas salas-talleres. Se descartó de entrada la opción conservadora de repetir la distribución existente, basada en un eje central, y se optó por generar un nuevo elemento de vertebración asimétrico de las comunicaciones: incorporar el porche exterior sureste de la estructura existente al volumen interior y transformarlo en el nuevo elemento de distribución, comunicación e iluminación de los diferentes espacios definidos por el programa de usos. Más concretamente: en la zona 1, este nuevo eje de circulación distribuye el programa de oficinas, taller, vestuarios y gimnasio; en la zona 2, distribuye y organiza el Restaurante-Lokal y los aseos hasta llegar al nuevo *hall* del teatro. La cocina del restaurante queda reorganizada en el lado noroeste del edificio para comunicarla con la zona de carga, descarga y basura sin tener que pasar por la zona de mesas. Por consiguiente, el restaurante se puede abrir más al sur, en la zona arbolada, y se abre la posibilidad de una futura zona de uso propio al exterior. Por otra parte, se cierra el espacio anteriormente abierto situado entre las zonas 1 y 2, que pasa a ser el auténtico *hall* del edificio. En el proyecto original, unas estructuras ligeras debían abrazar puntualmente los espacios exteriores, pero eso no se pudo realizar finalmente.

En el ámbito de coordinación y participación, ¿de qué manera se trabaja para definir el nuevo programa de uso? ¿Hacéis asambleas con la gente de la Associació Bidó de Nou Barris y del Ateneu, o con usuarios? ¿Cuáles son las demandas y aportaciones de cada parte?

ER: El Ayuntamiento solicitaba una ampliación de la superficie útil, pero no modificaba el programa de usos. En todo momento estuvimos en contacto con los gestores del Ateneu, que al mismo tiempo son los usuarios del mismo. Y nos comunicamos durante la ejecución de las obras, no solo durante la definición del proyecto. Normalmente, cuando el arquitecto trabaja en un edificio público solo habla con la administración. En cambio, contar con el usuario y tenerlo todo el tiempo pendiente de la obra es una buena experiencia. Comporta alguna dificultad, porque suele darse un cierto rechazo a los cambios, pero es muy gratificante saber que personas concretas y muy implicadas van a hacer un buen uso de los diferentes espacios. Tenemos muchos edificios contenedores de vacío. Este no era el caso.

RF: Hubo esencialmente tres fases. La primera era la fase de concurso, con el programa de usos general previamente definido por el Ayuntamiento de Barcelona, vía la Empresa Promotora Pronoba, en coordinación con los servicios técnicos del Distrito de Nou Barris y los gestores del Ateneu. Después vino

el proyecto básico: el nuevo programa de usos propuesto en el proyecto ganador del concurso se puso a debate con las entidades. Los servicios técnicos de la Empresa Promotora Pronoba crearon las bases del diálogo proyectual entre las diferentes entidades: concretar los objetivos esenciales y mínimos que debía lograr la reforma, supervisar todas las necesidades que provenían de las partes, para concretarlas en un programa común consensuado que debería luego trasladarse al proyecto definitivo... Pronoba también tuvo la función de mediador en todas las diferentes reuniones mantenidas, para así lograr unos mejores resultados. En la tercera fase, de proyecto básico-ejecutivo, se desarrolló el programa de uso acordado en la segunda fase.

¿Qué dificultades y virtudes tiene, según vuestra experiencia como arquitectos, esta forma de trabajar?

RF: La participación activa de las diferentes partes vinculadas al Ateneu permitió afinar y concretar un programa de uso mucho más detallado respecto a los programas iniciales del concurso y del proyecto ganador, y lograr que este nuevo programa cumpliera más específicamente con las necesidades concretas de los interesados. Las dificultades, a mi modo de ver, residieron en las necesidades muy pormenorizadas de algunas de las partes. Por ejemplo, los gestores del Ateneu realizaron una gran labor de gestión para definir y consensuar asambleariamente un programa previo de transformación del Ateneu. Este programa estaba muy ligado a los usos hasta entonces convenidos, poco abierto a la experimentación de nuevos conceptos. Con todo, como decía antes, la participación activa y positiva de todos, unida a la acción de coordinación y mediación, permitió que las dificultades se convirtieran en oportunidades de mejora de los planteamientos iniciales.

¿Cuáles son las decisiones principales, y sus orígenes o argumentos, a nivel de materiales y combinaciones cromáticas: ritmo de las carpinterías de aluminio, u-glass, colores rojo y negro...?

RF: Transformamos las pequeñas ventanas y puertas centradas del edificio original en un cierre translúcido y unitario, integrado por 23 módulos de 5 metros de ancho por 4,5 metros de alto. Con independencia de la carpintería de aluminio, que aparece en la mayoría de los módulos, empleamos dos únicos materiales que se combinan en la fachada: vidrio u-glass, doble como cierre y sencillo como revestimiento, y revestimiento de chapa metálica plegada, lisa o perforada según la posición y la necesidad. Estos planteamientos y decisiones derivaron de la voluntad estética y técnica de generar un proyecto claramente modulado y constructivamente industrializado. Veíamos que estas pautas formales y constructivas podían dialogar bien con los orígenes del propio edificio y respetar la esencia de propio artefacto. Los colores negro y rojo derivan del mismo planteamiento.

¿Renovasteis toda la estructura o la reforzasteis?

RF: Hicimos refuerzos en varias zonas. Los pilares principales de la nave central se aprovecharon, protegiéndolos y reforzándolos donde era necesario, principalmente en el gimnasio, en el restaurante y en la zona de vestuarios y cocina. En lo que respecta a los antiguos porches exteriores, propusimos desmontar la parte que correspondía a la cubierta ligera y creamos un nuevo forjado ligero, realizado con estructura metálica, chapa colaborante y un ligero forjado de hormigón armado. Para ello, se dispusieron unos nuevos pilares con formas de U metálicas que fuesen solidarios con los pilares principales existentes, justo por detrás de los pilares secundarios que tienen la función de bajantes pluviales. La parte superior de este nuevo forjado ligero, tiene ahora el doble uso de canalón de cubierta y pasillo técnico para las instalaciones. Los pilares secundarios existentes, siguen funcionando como desagües de la cubierta. Y la solución adoptada para estos nuevos pilares creó las pautas para la formalización estética y técnica de la nueva fachada.

¿Qué decisiones tomasteis respecto a la sala teatral y con qué objetivos? ¿Buscasteis la máxima flexibilidad?

ER: Estas obras se acometieron en una segunda fase. Fue necesario adaptar el proyecto ejecutivo para reducir el coste de la obra. La disposición del escenario, caja escénica y público se mantuvo. La obra se ciñó a actualizar todas las instalaciones a la normativa vigente, con especial atención a lo que tiene que ver con la seguridad contra incendios. Por otra parte, también fue necesario dotar al edificio de los servicios públicos suficientes para el aforo de la sala. En el *hall* de acceso al teatro, que tenía doble altura, se construyó un altillo para acoger ese uso.

RF: Redistribuimos el antiguo *hall* reorganizando todos los usos y las circulaciones. Como ya se ha dicho, creamos un nuevo espacio en el volumen existente para colocar los servicios. En la sala de teatro reformamos todas las instalaciones técnicas, reorganizamos las salidas de emergencia, realizamos la sectorización de protección contra incendios entre la sala y el escenario, realizamos la ignifugación de la estructura metálica y unificamos el uso de los materiales, adoptando las soluciones introducidas en el resto de la reforma.

¿Se primó alguna disposición de público en particular? ¿Qué cambios tuvieron lugar en el escenario-caja escénica...?

RF: El uso altamente polivalente de la sala aconsejaba una distribución absolutamente versátil de todo el espacio.

¿Y cómo tratasteis la relación del edificio, en cuanto a icono del barrio, con su entorno?

ER: El proyecto presentado a concurso proponía una secuencia de rampas y plataformas que abría el edificio a la calle Portlligat, y la fachada sur tomaba sentido permitiendo que el bar tuviese terraza a ese

lado. Manteníamos todo el arbolado existente y salvábamos el desnivel entre edificio y acera. El concurso se ceñía a la reforma del edificio, pero consideramos que era la oportunidad de incorporar el Ateneu a la ciudad a través del acceso por la calle. Y eso sin descuidar lo que llamamos la “calle interior”, que ya es suya a todos los efectos. Para la administración, este aspecto suponía un encarecimiento de las obras, que se percibió como imposible en época de crisis. Y los usuarios están ya acostumbrados a considerar ese lado como residual, y funcionan muy bien usando esa “calle interior”. En la actualidad, este espacio entre calle y edificio mantiene el arbolado y un necesario recorrido de emergencia.

¿Cuál es la cronología del proyecto?

ER: El concurso público del proyecto tuvo lugar en noviembre de 2008. El fallo de los ganadores del concurso se anunció en febrero de 2009. Se desarrolló el proyecto básico durante el mismo 2009, y se definió el proyecto ejecutivo durante 2010. La dirección de las obras comenzó en febrero de 2011, hasta la entrega en octubre de 2012. Después tuvo lugar una segunda fase de adaptación del proyecto ejecutivo, en 2014. Esta obra comenzó en junio de 2014 y concluyó en noviembre del mismo año.

Xavier Artal

Activista i gestor cultural. President de l'Associació Bidó de Nou Barris, que gestiona Ateneu Popular 9 Barris.

Entrevista realitzada el 29 de juny del 2011 a l'Ateneu Popular 9 Barris (Barcelona).

D'on sorgeix el projecte de l'Ateneu Popular 9 Barris? En quin context i amb quines motivacions es crea?

Aquest projecte surt d'una fàbrica d'asfalt que treballava per la construcció del segon cinturó. Una part era el magatzem i el menjador dels treballadors; l'altra, la fàbrica oberta que originava tots els fums. Amb el veïnat al costat, la situació era insostenible. Hi va haver una reivindicació veïnal que demanava el tancament de la instal·lació. Les administracions no feien cas, en aquell moment. Estem parlant de mitjans dels 70, del final del franquisme i dels primers ajuntaments democràtics, amb una legitimitat política molt gran de tot el que sortia des de la base. Un 30 de gener del 1977, de 300 a 400 veïns van baixar de la muntanya de Collserola per ocupar la fàbrica, se la van carregar a cop de martell i van entrar a l'espai que correspon al menjador i el magatzem. Jo crec que la fàbrica, que era del Ministeri d'Indústria, no va arribar a funcionar mai...

Quin era el context d'aquella situació?

El d'un barri perifèric de Barcelona on els serveis públics gairebé eren inexistents. El *desarrollismo* franquista ens havia dut a aquella situació. Els ciutadans que van ocupar la fàbrica formaven part d'una associació de veïns. Era un moment molt més polític i reivindicatiu que ara, perquè estava tot per fer. Hi havia unes inquietuds i també unes necessitats, perquè el *desarrollismo* no va construir equipaments. Aquí no hi havia escoles, no hi arribava el metro, els autobusos se segrestaven, etcètera. I la gent es va plantejar què fer amb aquest espai. Gràcies a la memòria històrica i a la reivindicació de la cultura popular, es va plantejar el concepte d'ateneu, que havia tingut a veure amb l'emancipació de les classes populars en els anys 20 i 30. Es va recuperar aquest posicionament i es va començar a funcionar a través d'una assemblea contínua que va culminar en unes jornades culturals al llarg de 36 hores. Es van fer demostracions de cultura popular de tota mena: matança del porc, animació, música, etcètera. L'espai es va començar a visibilitzar entre veïns, gent de la cultura, arquitectes, advocats, etcètera, i es va començar a debatre el futur de l'Ateneu. El procés va ser molt llarg i va començar a gestar-se un enamorament amb la gent del circ. Els sostres de l'edifici són molt alts i els professionals del sector que no sabien on assajar van venir aquí. Es va començar a treballar en bestretes: tu vens a usar aquest espai, però a canvi has d'ensenyar als nens del barri alguna cosa. Aquí es van complicar les coses: això havia de ser un ateneu públic, de tots, i l'administració havia d'apostar per aquest espai. Per aquest motiu es va demanar a l'administració que se'n fes càrrec: això havia estat només un magatzem, i era necessari posar-lo en condicions.

I com va anar aquest procés?

Van passar quinze anys fins que l'espai va estar en condicions. Va tenir lloc un procés molt llarg de negociació, durant el qual va sorgir l'organització Bidó de Nou Barris. És la gestora de l'Ateneu, i està

formada per un munt de veïns i veïnes que dediquen el seu temps a la gestió de l'equipament. De moment hi ha 100 voluntaris, a banda de l'equip tècnic, que està format per 14 persones.

I com ubicaries cronològicament les etapes, els canvis en l'organització i en el funcionament de l'Ateneu?

L'ocupació va ser el 1977. Van venir quinze anys de construcció. I el 1993 es va inaugurar l'equipament tal com està ara. Ara estem en un altre procés d'obres, que ha començat al gener i que consisteix en una ampliació. Ha sigut un procés comunitari on hi han participat més de 100 persones: pares de l'escola de circ, veïns, col·lectius que formen part de l'Ateneu, etcètera... Entre tots, han visualitzat com els agradaria que fos aquest edifici nou. En paral·lel, l'administració ens ha vetat l'opció de fer reunions continuades i assemblees participatives. Nosaltres entenem la participació des de l'activisme i la reflexió, des d'un projecte global que pensa els espais i les funcions que aquests tindran. Les institucions l'entenen d'una altra manera.

En aquesta nova reforma que teniu entre mans, vosaltres poseu el programa i les necessitats, i l'ajuntament posa la part tècnica?

Nosaltres el que volem és una relació entre iguals. No ha estat ben bé així perquè els tècnics no han recollit el que els hem dit. Això ha sigut una dificultat, perquè tenim necessitats específiques, i això el tècnic ho ha d'entendre. Per exemple, els lavabos no poden ser minimalistes, perquè aquí hi han de venir molts nens a la vegada. Aquestes coses costen molt de fer entendre.

I quines són les principals parts o àrees de l'Ateneu, dels seus espais de treball?

Hi ha un espai on vénen els casals. No podíem parar la seva activitat, de la mateixa manera que ningú pararia l'activitat en una escola. Hi ha el magatzem i el menjador. Una àrea que serà l'escola de circ, el que li diem el gimnàs i una part de les oficines. En total, ho ampliarem uns 800 metres quadrats. A l'altra banda és on comença El Lokal, que és on hi havia el bar i on cada cap de setmana fem espectacles de petit format. La idea de l'Ateneu no és omplir el teatre constantment, encara que ho podríem fer si féssim flamenc, perquè al barri té molta tirada. El que volem és aglutinar totes les pràctiques artístiques i fer pedagogia.

Quins són els canvis principals que es faran a l'edifici en la propera reforma?

L'estructura és la mateixa, però recuperem un passadís, recuperem un edifici, i una part que estava completament oberta la integrem com a espai interior de l'edifici. La idea primera de quan es va crear l'Ateneu va ser que tingués entrades per totes bandes, per airejar. Però això provocava que es convertís en un niu de porqueria, així que vam fer un vestíbul per recuperar l'espai. La idea és fer-lo més gran, perquè

vénen més de 30.000 persones a l'any. A l'escola pròpia que tenim vénen 120 infants cada setmana, més tots els escolars que fan tallers aquí. L'espai estava saturat. També hem de tenir en compte el concepte d'*hotel d'entitats*, que a mi no m'agrada, però que vol incloure totes aquelles entitats que utilitzen l'espai i hi treballen. L'espai és i continuarà sent absolutament polivalent, no és específic de res.

I quina relació hi ha entre l'antiga fàbrica d'asfalt i l'edifici actual? Una part de l'edifici desapareix i una altra es recicla?

Es va aprofitar el terra, per exemple, però s'ha remodelat molt. També es va fer un afegit a la torre [la caixa escènica, en un nou volum on també hi ha oficines] i amb el terrat, que té unes vistes meravelloses, des d'on es pot veure el conjunt de l'edifici. Aquesta és la part nova, construïda fa cinc o sis anys, i la resta és de la dècada dels noranta.

Amb el nou espai està previst que canviï la dinàmica de funcionament?

No, però es farà més gran. Podrem ampliar l'activitat. Per exemple, tindrem més llocs d'exposicions, perquè el bar també serà sala de concerts. Podrem treballar millor.

L'arquitecte és municipal? La gent de l'Ateneu forma part del tribunal?

Va ser un concurs públic, que va guanyar el despatx Fornari-Rojas, que porta el seguiment del projecte. El projecte de reforma el va iniciar Pronoba, l'empresa d'obra pública del districte de Nou Barri, i això ho van fer conjuntament amb nosaltres. Els diferents equips d'arquitectes que es van presentar van passar per aquí a veure-ho tot. Els guanyadors es van passar aquí set mesos. Vam treballar moltíssim amb ells i amb el districte. És més difícil ara, quan s'està executant l'obra, perquè a causa dels temes tècnics i de seguretat tot es complica. Com que estem aquí físicament, anem veient el procés i mirem d'incidir-hi. Amb Pronoba no treballem tant com desitjaríem, però mantenim la comunicació.

Quines característiques té la sala teatral?

Hi caben 800 persones de peu, unes 360 assegudes. És un teatre mitjà-gran, i té molts detalls concrets dedicats al circ: totes les columnes tenen ancoratges a sota. El circ a vegades es pot fer a la italiana, en un escenari, però no s'ha de fer així necessàriament. El plantejament és molt versàtil. La caixa de l'escenari és dels anys noranta. Té 14 metres d'altura, que permeten fer els espectacles de trapezi, etcètera. Quan va tenir lloc aquell enamorament pel circ, vam mirar d'equipar l'espai de la manera adient. Un senyor que es dedicava al circ ens va ajudar a construir aquesta caixa escènica. Aquestes sinergies entre el que és comunitari i el que és professional van permetre que això es dugués a terme, perquè tothom havia d'aportar alguna cosa. L'arquitecte de la intervenció va entendre perfectament el tema de les columnes, i les va fer

perquè no traguessin visibilitat a l'espectacle, i li va donar aquesta forma ovalada. És important que s'entenguin les necessitats de l'usuari de l'equipament, per aconseguir que es resolguin tècnicament.

L'escola de circ es fa a l'escenari o a la sala del teatre?

L'espai no és exclusiu, no s'obre únicament per les funcions. L'escola té iniciació, preescolar, etcètera. Els grups es reparteixen els espais per tal de no coincidir.

Qui era la persona que us va fer d'assessor, en qüestions de circ? I l'arquitecte de la primera reforma?

Ens va ajudar Rogelio Rivel, un familiar de Charlie Rivel que alhora va ser un tallerista implicat en aquest projecte. Ens va ajudar quan necessitàvem un professional. Quan es va morir, se li va posar el seu nom a l'escola [que compta amb les instal·lacions en la parcel·la adjacent a l'Ateneu]. L'arquitecte que va decidir la forma de l'Ateneu és Carles Bel: va fer el primer projecte, el trànsit de la fàbrica al laboratori de creació. La caixa escènica va ajudar a crear-la un senyor de l'Institut del Teatre que ja estava jubilat, i que havia viatjat molt per sales de tota Europa. Ell ens va ajudar a definir l'alçada de l'escenari, la fondària, etcètera.

L'Ateneu és un espai d'entitats, local, escola, teatre... Com es combinen, unes i altres?

Hi ha encara més funcions. Tenim una colla de diables, per exemple. I algunes companyies vénen a assajar. Totes les entitats formen part del projecte: vénen i discuteixen el funcionament. No hi ha una companyia de circ que sigui de l'Ateneu, sinó que oferim aquest espai com a espai de creació. Demanem que se sufragui alguna petita despesa, i posem la condició que es faci alguna activitat dins l'Ateneu, o al barri. Sempre juguem amb l'intercanvi de favors. Això és la primera Fàbrica de creació de Barcelona, quan aquest concepte es recupera, però que ja s'estava utilitzant a Europa. Es fa producció pròpia i també hi ha exhibició. Cobrim el vessant de producció, de creació i d'exhibició, totes tres dintre d'un conglomerat de cultura popular, associacionisme, etcètera.

Es pot donar el cas que un nen comenci a fer circ aquí, i que de gran assisteixi a l'escola, hi segueixi els estudis i pràctiques?

Sí, però la prioritat de l'escola per a nens és que els participants socialitzin i aprenguin en valors. Entenem el circ per als nens com una manera de socialitzar-se i de treballar, no ens sembla prioritari crear professionals del sector. Però sí que hi ha molta gent que ha començat amb el circ com un joc i que ha acabat sortint d'aquí amb un prestigi artístic. Al circ de l'Ateneu, per exemple, hi ha dues persones que han sortit de l'Escola Rogelio Rivel. Hi ha gent que va viure aquest procés socialitzador de l'escola, i ara ja són professionals que hauran d'anar a qualsevol altre lloc d'Europa, perquè aquí hi ha un tap.

Al Circ d'hivern què s'hi programa, ara mateix? Com funciona, la seva programació, el seu calendari d'activitats?

El Circ d'hivern, com tot el que es fa a l'Ateneu, és una proposta comunitària que funciona a partir d'un concurs públic i a través de comissions. Joestic a la comissió gestora, i n'hi ha d'altres on participen artistes, veïns, etcètera. Hi ha una comissió artística, que funciona mitjançant internet, i una comissió de programació. Organitzem el concurs, avaluem totes les propostes des de l'àmbit tècnic, de contingut, de risc, tenint en compte què vam fer l'any passat, etcètera... fins que n'aprovem una. Quan s'aprova, l'equip de producció decideix el director, comença a treballar amb l'equip i estableix el pressupost que l'Ateneu destina al projecte.

I l'Ateneu en general funciona de forma assembleària?

Tenim una assemblea anual de caràcter general, però el contingut del dia a dia més específic funciona a partir de comissions, que es van reunint i estan lligades les unes amb les altres. Aquesta seria una pota, i després hi ha molta gent voluntària que li dedica el temps que pot, segons les seves inquietuds.

I la gent que hi treballa és del barri? I els usuaris ho són, també?

Sí, són del barri. Hi ha un vessant de l'Ateneu que encara no hem tractat, que és el seu aspecte polític. Nosaltres no ens tanquem en aquestes quatre portes, fem tallers a fora. L'Ateneu es presenta a les reunions de prevenció quan hi ha conflictes, estem en la coordinació del carnaval... Si tenen lloc conflictes socials, l'Ateneu hi és. No som com altres equipaments, com alguns centres cívics i casals de joves. Això ho van demanar els veïns, ho van ocupar els veïns, i va funcionar durant deu anys fins que ho va consolidar l'Ajuntament. I tot aquest procés inicial fa que la gent del barri senti l'Ateneu com una cosa pròpia. No és que l'Ateneu treballi per al barri, sinó que és part del barri. Qui participa, treballa i gestiona és gent del veïnat, i les activitats que s'hi fan tenen a veure amb l'entorn. La sala d'actes, a més, és molt beneficiosa: en poder disposar entitats d'aquí, com l'escola Antaviana.

Quins edificis teniu com a veïns, i com és el context més proper?

Hi ha unes torres d'alta tensió, un edifici de la Diputació i els pisos nous de la Trinitat Nova. Hi ha una àrea dedicada a la idea de barris ecològics, amb tot de plaques que serveixen per donar electricitat als habitatges del voltant. És un projecte molt interessant, que no acaba de funcionar. Hi ha també una comissaria dels Mossos, un dipòsit d'aigües i la part de Collserola. Aquí hi ha molta casa d'autoconstrucció, la gent es feia les cases i el sistema de clavegueram amb l'ajuda dels capellans de les parròquies. Els barris són la Trinitat Nova, Roquetes, Verdun... Nou Barris s'estén fins al costat del Turó de la Peira. Els que han d'enderrocar són els antics pisos de la Trinitat Nova. Aquí hi ha molta gent que ve de l'antic barri del Somorrostro. Tota

la misèria que s'havia construït durant la guerra es va col·locar en aquesta zona. Com deia una senyora en un reportatge: *“Me sacaron del barraquismo para meterme en el barraquismo vertical”*. Eren pisos que no complien les condicions mínimes. En aquell moment van suposar una millora, però després s'ha vist que tenien aluminosis i moltes deficiències... Més enllà, darrere de la muntanya, tenim Torre Baró. I Ciutat Meridiana, que és un barri on havien d'anar les classes populars durant el franquisme. Eren llocs sense serveis, on la gent va anar cobrint a poc a poc les seves necessitats amb l'ajuda dels primers ajuntaments democràtics. I més enllà tenim el barri de Vallbona, que segueix absolutament oblidat.

Nau Ivanow

Xavier Basiana

Arquitecte. Fundador de la Nau Ivanow.

Entrevista realitzada el 22 de juny del 2011 a la Nau Ivanow a Barcelona.

Ens pots comentar quin és el procés per anar adquirint les naus que formen el complex de la Nau Ivanow? I com es duen a terme els treballs d'adequació o adaptació per als nous usos?

Aquest espai s'ha transformat molt en relació amb l'inici del projecte. Aquí davant estan fent l'estació de l'AVE [la nova estació a la Sagrera], per tant és un lloc important per al futur. En un primer moment, vaig comprar una nau i la caseta que era la porteria de la fàbrica. A mesura que el lloc se'ns quedava petit, vam anar conquerint les altres naus adjacents. Primer vam conquerir l'última, la que té la coberta groguenca: per anar d'una a l'altra havíem de sortir, donar la volta i accedir pel passatge. Durant molt de temps va ser una sala d'assaig i de coses més alternatives. Fa dos anys que vam conquerir la nau del mig, i últimament hem fet el mateix amb l'altra, que quedava. Això ha canviat arquitectònicament l'espai i la seva gestió. Poder accedir a totes les naus des d'una única porta ha sigut molt significatiu. Vaig conquerir un espai que estava abandonat des de feia un any, i el procés ha sigut anar-lo sanejant, racionalitzant i millorant. El mateix procés que ha tingut lloc en aquest primer edifici està passant en les altres tres naus. És un cas atípic, perquè les administracions normalment compren una fàbrica, fan un gran projecte, donen la gestió a alguna entitat i aleshores s'adonen que els usos que volen donar a l'espai xoquen amb la seva arquitectura. En canvi, aquí anem adequant el lloc davant de cada necessitat que hi veiem.

Quan entreu en aquesta nau, hi ha alguna àrea que encara s'usa com a fàbrica o taller?

Sí, hi havia una fàbrica de construccions metàl·liques que tenia llogades les altres dues naus com a magatzem. Ja feia set o vuit anys que havien deixat l'última nau, van considerar que amb la del costat en tenien prou. Casualment, la propietat de la nau era de la família Ivanow. Em van informar que quedava buida i la vam poder llogar. Les altres tenien propietaris diferents. Amb la crisi van deixar la del mig, i quan l'empresa va fer fallida vam arribar a un acord amb els propietaris. Teníem la sort que les naus estaven afectades pels plans de l'entorn, de la nova estació, i difícilment l'haguessin pogut llogar o continuar fent activitat industrial perquè l'edifici ja figurava com un futur equipament. En el projecte de l'estació ja es va definir que aquest edifici d'aquí, juntament amb la torre del Fang i una altra torreta, eren els únics edificis que se salvaven de la piqueta de l'estació.

La protecció i el manteniment d'aquests edificis que ara formen la Nau Ivanow es va aconseguir gràcies a la pressió veïnal?

Sí, i també perquè aquí sempre hi ha hagut molt moviment arquitectònic. Aquí hi ha hagut l'Institut d'Arquitectura Avançada Metàpolis, que després va donar peu a l'Institut d'Arquitectura Avançada. Jo estava vinculat amb el Manel Gausa, que va fer una guia d'arquitectura [*Barcelona. Guia d'arquitectura moderna*. De Manel Gausa, Maurici Pla i Marta Cervelló, que fou publicada per Actar l'any 2013] on va incloure una valoració de la nau. Per aquest motiu els urbanistes municipals van considerar que tenia valor i que calia conservar-ho, a diferència de totes les fàbriques de la Sagrera que havien anat desapareixent. Als anys 1997 i 1998 vaig fer un llibre que es deia *Barcelona Ciutat de Fàbriques*, recopilant els edificis industrials de Barcelona, i se'n va fer una exposició al Col·legi d'Arquitectes.

La nau es troba vora la futura estació de tren, del gran complex de transport ferroviari, i del futur parc lineal de la Sagrera... Tu vas estar involucrat en el procés?

Jo vaig estar en els inicis de la transformació d'aquest barri, quan ningú no hi pensava... Aleshores era un jove arquitecte i em vaig involucrar amb Norman Foster per fer aquesta proposta d'estació de l'AVE i de parc. A ell li va agradar la idea, però quan ja teníem la proposta el promotor va fer fallida. Al planejament de la dècada de 1970 [al PGM del 1976] hi havia l'estació nord i l'estació sud, i sí que hi havia una previsió que això fos l'estació. Quan es començava a fer l'AVE cap a Sevilla [Madrid-Sevilla, el 1992] vam veure que aquesta zona tenia moltes possibilitats. En aquella època a Barcelona estaven preparant els Jocs Olímpics. I aleshores nosaltres ho vam posar sobre la taula.

Com plantegeu la intervenció a l'edifici de la futura Nau Ivanow, la reforma o conservació dels elements originals?

S'ha perdut i es vol recuperar arquitectònicament la personalitat de l'edifici, que passava per unes voltes que es van malmetre. Hem restaurat una mica la façana, i tinc l'esperança que l'Ajuntament vulgui recuperar el seu aspecte original, perquè eren unes voltes catalanes interessants. Aquestes voltes ocupava tota la coberta, però van quedar arrasades per uns aiguats l'any 2005. Vam haver de canviar la coberta i impermeabilitzar. No vaig posar barana amb l'esperança que algun dia es pugui recuperar la volta. En teoria ho ha de fer l'Ajuntament. Per necessitat, vaig fer arribar l'ascensor fins a la coberta, on també hi ha uns nous lavabos. Les escales són noves, no hi eren. La façana és bàsicament original, està com estava. Alguna de les parts va quedar com era, però hem canviat el vidre, perquè l'altre era molt prim. La planta primera l'hem dividida en més espais, perquè hi puguin haver dues activitats a la vegada. Són dos espais polivalents. Al final de la planta hi ha despatxos. Els propietaris i els llogaters anteriors van començar a posar envans. Així és com em vaig trobar la fàbrica: les naus, uns lavabos i un pati... Jo, a mesura que podia, anava enderrocant i sanejant el que em semblava. Ara estic intentant posar calefacció. D'aquí a un temps voldria canviar les tres cobertes [de les naus adossades] i posar-ne unes altres, amb millors condicions acústiques.

I quins usos es va donar a aquests espais? Quin va ser l'espai que primer va ser reutilitzat?

A la coberta ara es pot fer cinema a la fresca. A un altre espai, música clàssica. La primera nau que vam tenir va ser repintada per unes artistes. El 1998 es va crear una plataforma, quan es va posar en qüestió l'estació de la Sagrera. Les reunions es feien en una de les sales: lluitaven perquè l'estació es fes el 2004, però no va ser així. Al despatx de direcció, a la primera planta, hi ha l'equip de gestió del dia a dia de la nau. És un equip format pel David [Marín], que porta la part de producció i coordinació, el Nando, que porta la compatibilitat, i l'Eugeni, que porta la comunicació. El nucli són ells, però d'ells depenen altres persones.

L'espai que vaig conquerir primer va ser el més proper. Em vaig posar el despatx a la planta baixa, tocant a la porta. Un altre espai que vam conquerir va ser la planta segona, però primer vaig solucionar les goteres, ho vaig pintar, netejar, etcètera. I quan vam tenir aquell espai, ens vam traslladar a dalt. En aquest impàs va començar a trucar gent per fer-hi coses, com el rodatge d'un curtmetratge. Arran d'aquest curt va venir també un llargmetratge. També vam celebrar-hi bodes gitanes. I així ha sigut el procés de la nau: la gent ho va anar descobrint i es va fer una roda, on unes persones portaven a algunes altres. Cap al 2004 o 2005, la directora de teatre Carme Portaceli va venir a assajar una obra que anava a estrenar al Festival Grec, *Genova 01*. Ens van demanar si es podien instal·lar aquí, i arran d'això vam participar en el Grec el 2007. Abans ja havia aparegut la directora Marta Galán a assajar espectacles. El món del teatre ens va descobrir.

Què es va posar en funcionament, després? La planta baixa?

La planta baixa encara estava molt estructurada com a fàbrica. Els primers sis mesos van consistir a anar sanejant: tot estava ple de merda, de màquines, d'instal·lacions obsoletes, etcètera. L'espai estava dividit, i tenia un passadís per darrere que donava a alguns despatxets. En aquesta zona [en una sala d'instal·lacions fabrils, al fons de la planta baixa, l'anomenada Sala de Màquines] s'hi van començar a fer exposicions [de fotografia, sobretot]. Jo primer m'imaginava més l'espai en relació amb les arts plàstiques, perquè jo venia del món de la fotografia. La part de les arts escèniques ha vingut més tard.

Hi vas trobar problemes estructurals?

No, perquè l'edifici tenia aquests pilars i jàsseres, i aquestes façanes. L'edifici estructuralment estava bé. Sí que vam haver de sanejar i repintar la planta de dalt, per les goteres i la jàssera, que era metàl·lica.

Deies que heu canviat la façana, però l'aspecte és el mateix, ¿oi?

El vidre era molt prim i tot el so se n'anava. L'únic que vaig fer va ser canviar el vidre antic i posar aquest altre, però vaig mantenir l'estructura original per fora. En aquest cas d'aquí, quan fem concerts el soroll encara se'n va. Ara ho hem solucionat amb unes cortines, però en un futur hauríem d'instal·lar un doble vidre. Quan l'any 2005 se'ns va ensorrar la coberta, vaig haver de fer-la nova. Arran d'això vaig aprofitar per canviar els vidres i insonoritzar. El fet de convertir això en un teatre coincidia amb el moment que la Portaceli s'hi havia instal·lat i volia fer les primeres obres aquí, i això em va motivar a fer una estructura de barres al sostre, perquè l'espai fos polivalent.

El *Ricard II* de la companyia FEI, la Factoria Escènica Internacional, dirigit per Carme Portaceli, tenia una distribució molt curiosa: a la sala de planta baixa, l'escenari arribava fins a la part posterior dels pilars. A cada obra s'assagen les distribucions segons les necessitats de l'espectacle, i es va transformant la mateixa àrea d'actuació disponible?

Sí, sempre es canvia. Normalment l'estructura és aquesta, però s'ha provat de tot. El problema de l'espai és que té les columnes al mig, i sempre s'hi ha jugat, amb això. També s'ha fet teatre amb la distribució del públic en forma d'U. Depèn de la creació de cada companyia.

Un dels referents inicials de la Nau Ivanow ha sigut The Factory, d'Andy Warhol?

Si, jo m'imaginava un espai per compartir-lo amb els amics, i tenia el referent de Warhol i el seu espai de trobada entre pintors.

La part del bar com funciona?

A la mateixa nau del bar hi ha la taquilla, i hem portat la sala d'exposició aquí a prop perquè, mentre la gent espera, pugui veure art. M'agradaria introduir, en petit format, la gastronomia en la cultura, perquè es puguin fer reunions i sopars. També vaig fotografiant la gent del món teatral que passa per aquí. L'espai està en contínua transformació. Ara notava que em faltaven parets per fer exposicions, així que hem posat uns pladurs per tenir més espai d'exhibició. La millora la vaig fent contínuament, a mesura que veig les necessitats.

Hi ha diversos escenaris, a banda del principal...

Hi ha un altre espai que funciona com un tercer escenari, o quart... Hi hem fet un concert, una conferència, etcètera. La porta estava al mig de la paret, però això creava problemes perquè entraves directament a l'escenari. Ara l'he segat i l'he obert en un extrem, cosa que ha transformat l'espai. He guanyat una altra sala, que serveix per a trastos. En aquesta sala també hem projectat a dalt, hem guanyat en sonorització i hem fet fosca la nau, que és millor per a les funcions de teatre.

O sigui, que no només aneu transformant els espais, sinó que en qualsevol moment l'espai d'escenari pot créixer cap als espais del costat.

Sí. A mi al febrer m'agradaria fer una exposició de les meves fotos, i he pensat portar-la cap a aquest espai d'aquí [es refereix a la nau de l'Espai Ion]. A dalt hi ha el taller d'un artista que ens té llogat aquest espai i fa trobades amb altres artistes. És un espai molt bonic on s'hi han rodat pel·lícules.

Quina seria la cronologia de les diferents naus i espais de la Ivanow? En quin moment, comences a treballar-hi?

La primera nau la vaig comprar el desembre del 1997. La segona, dos o tres anys més tard, cap al 2001. I les últimes són del 2008 o del 2009.

I tens la idea de reforma el conjunt? He vist el projecte que proposava una mena de capsa de vidre, que aixoplugava l'espai del teatre...

La idea tenia en compte que, segons el pla urbanístic, per aquí passarà el carrer Josep Estivill però ens quedarien aquestes tres naus. Volia conquerir una altra nau, que ara tenen ocupada uns romanesos, però ja he desistit. La idea seria conservar la nau [Ivanow], i fer un espai polivalent amb un soterrani [a l'altre costat del passatge, a l'àrea de les altres naus adossades]. I llogar els espais per a les activitats que ara hi ha: sales d'assaig, etcètera. I a dalt, que es llogués un espai que aquest barri no té, per al teatre, la festa major, un concert, etcètera. I, entre els dos edificis, ens agradaria crear un espai de relació. En veure aquests ambients, jo ja em conformaria durant set o vuit anys en utilitzar bé aquests espais, una idea que és bastant sostenible. No descartem aquest projecte per més endavant, perquè l'associació de veïns no acaba d'entendre que recuperem aquest espai, per a ells això són unes naus cutres. Aquí li donem sentit, però ells potser no pensen com nosaltres. Ells empenyen per tal que l'ajuntament faci el gran equipament que el barri necessita. Jo, en canvi, tinc la visió que altres ciutats del món recuperen naus, i tenen el seu encant. Segurament, d'aquí poc a la Nau Ivanow ens quedarem sense espai, perquè ara aquí hi ha activitats a tota hora. Però per ara soc molt feliç amb aquesta estructura...

David Marin

Gestor cultural i coordinador de la Nau Ivanow (2011). Actual director de la Fàbrica de creació.

Entrevista realitzada el 22 de juny del 2011 a la Nau Ivanow a Barcelona.

Podem començar parlant del projecte inicial de la Nau Ivanow i del que es volia aconseguir amb el projecte.

La Nau Ivanow neix el desembre del 1997, quan l'arquitecte i fotògraf Xavier Basiana compra la fàbrica, que portava abandonada més d'un any. El propietari original era Pintures Ivanow, que va fer construir la fàbrica. Després la van ocupar dues empreses importants del tèxtil. A mitjans dels anys noranta, va estar abandonada un any i mig. Basiana, que tenia el seu estudi a prop, va decidir fer una oferta de compra perquè li agradava molt la fàbrica. La va comprar i va haver de netejar-la i buidar-la, perquè estava plena de bobines i altres materials de confecció. Aquella etapa es finança llogant l'espai per a celebracions de casaments, rodatges o actes socials, més que no pas mitjançant els actes culturals. Tot i això, la seva idea era convertir-lo en un gran espai de creació, una mica amb la mentalitat de l'Andy Warhol de fer una *Factory*, on els creadors puguin desenvolupar la seva feina amb tranquil·litat i amb una mentalitat oberta.

I com evoluciona el projecte cultural?

Els primers anys estava ell sol, però després es va constituir l'Associació Cultural La Nau Ivanow. S'intentava dotar el projecte de contingut, però la Nau no deixava de ser un contenidor: només es van rebent i endreçant les propostes en un calendari. Al cap de quatre o cinc anys, es va llogar una de les naus annexes, 300 metres quadrats més, i dos argentins s'hi van incorporar. Van ser els encarregats de dinamitzar-lo també com a espai de creació, molt dedicat a l'experimentació, la dansa, la *performance*... Van netejar l'espai i li van donar contingut.

Com segueix el procés de conquesta d'espais, i quins usos se'ls hi dona? Com va variant l'organització i el perfil de la Nau durant el procés?

Aquella nau es va convertir en Espai Ion. Cap al 2005 ja s'havia transformat l'espai sense una gran inversió, perquè la filosofia era anar invertint sobre la marxa. Aquell mateix any hi va haver uns aiguats molt forts, i es va enfonsar tota la coberta i el segon pis. Les voltes, que eren l'element més característic arquitectònicament de l'edifici, i que eren la raó de la seva protecció com a patrimoni industrial, es van enfonsar. I tot el segon pis va quedar malmès. Es va calcular que s'havia de fer una inversió de gairebé mig milió d'euros, i es va decidir crear la Fundació Sagrera, que serà la que gestioni l'equipament, i la que el dotarà d'una personalitat jurídica forta per poder anar a negociar amb les administracions. Parlem de l'any 2006. A partir d'aquí, es va iniciar un procés de plantejament del projecte, i es va començar a pensar en el futur. Es va demanar un préstec, es va reformar sobretot l'edifici central, i es va fer la sala més polivalent, la sala d'actes i totes les altres plantes. Cap a l'any 2008 o 2009 es va preparar el projecte de gestió de l'equipament, per superar l'etapa de contenidor. Es va elaborar un pla de gestió, es va negociar amb les administracions i es va obrir un procés, la finalitat del qual era convertir això en un equipament municipal gestionat per la fundació i entrar en el projecte de Fàbriques de creació. Això va passar el novembre del 2010. I actualment som una Fàbrica de creació de l'Ajuntament de Barcelona, gestionada per una fundació privada.

I el finançament del 2006 és municipal?

No, és privat, és una hipoteca. Fins que no arribem a ser Fàbrica de creació, ens arribem subvencions però són molt petites: vora els 30.000 euros entre Generalitat i Ajuntament.

I com va quedar l'espai?

Bé, els anys 2009 i 2010 també es van ampliar les naus annexes, fins als 3000 metres quadrats de què disposem actualment. Ara l'espai consta de quatre naus i el que nosaltres hem fet és connectar-los i dividir-los per àmbits. Al segon pis hi ha espais polivalents: espais d'exposicions, cursos, tallers... Nosaltres els anomenem l'Espai Blau i l'Espai 16, dos espais diàfans on fem una miqueta de tot: assajos, cursos, conferències, concerts de petit format, clàssica... El primer pis és el viver de creadors. Gent del món de l'arquitectura, de la fotografia, del teatre, etcètera, poden tenir una oficina i entrar en contacte amb altres creadors per fer coses conjuntes. Sempre volem que siguin espais econòmics [de lloguer assequible], perquè hi puguin començar projectes culturals. A la planta baixa tenim l'espai Andy Warhol, que és la sala d'actes polivalent. És l'espai tècnicament més preparat per teatres i concerts. I també hi ha espais petits com poden ser la Sala de Màquines, que és una sala d'exposicions, o la caseta d'aquí davant del porter, que és un allotjament per artistes.

A aquest edifici principal com li dieu? I als altres?

La Nau. Llavors tenim la primera nau annexa, que és l'Espai Guillot. Hem mantingut el nom de totes les fàbriques que hi havia. Hi havia una fàbrica, em sembla que metal·lúrgica, que es deia Guillot. Hi ha un espai d'exposició de fotografia, i també tenim el bar com a espai de trobada quan hi ha activitats. Després hi ha la segona nau annexa, l'Ábaco, que és un espai escènic. Aquell sí que està muntat perquè més o menys hi hagi teatre.

Quina funció fa, cada espai escènic?

Bé, el plantejament és una mica diferent de l'habitual. La sala Ábaco mesura uns 12 per 12 metres, i l'Andy Warhol mesura uns 6 per 8 metres. La Warhol té una mida menor, però està més condicionada tècnica i acústicament, mentre que l'Ábaco és una nau industrial aprofitada. També hi ha una tercera nau, l'Espai Ion, que funciona com a sala d'assaig. Aquesta última té uns accessos més complicats, així que la mantenim amb aquesta finalitat d'espai de treball per a companyies de teatre, dansa, etcètera.

Són companyies residents?

No, l'Espai Ion es lloga. Tant et pot venir la gent del musical *Grease* com una companyia molt petita que no té diners. Disposem d'un projecte de beques i de col·laboració amb companyies joves, on se'ls ofereix la possibilitat d'assajar per un preu molt econòmic en un espai en condicions.

I la FEI, el grup de teatre dirigit per Carme Portaceli, sí que resideix aquí?

Sí, tenen la seva seu aquí com a companyia. Fan espectacles aquí i també es mouen per altres sales.

Assagen normalment aquí?

No necessàriament. Són els que porten més anys aquí, però també són una companyia molt gran i a vegades la Nau se'ls queda petita. Poden fer coses al Teatre Nacional de Catalunya, al Teatre Lliure o aquí. Fa molts anys que són a la Nau, però no hi ha res que els obligui a fer les seves coses aquí.

Hi ha altres creadors que fa anys que són aquí i tenen la Nau com la seva seu?

Que faci tants anys que hi són com la FEI potser no, perquè aquesta zona és molt rotatòria. Però sí que hi ha dues companyies de teatre, hi ha productors que porten quatre o cinc anys aquí instal·lats, hi ha historiadors, dissenyadors gràfics... Intentem que tothom, tant antics com nous, tinguin els mateixos drets i deures.

Es compleix això que em comentaves, que la Nau és un lloc de contacte i d'intercanvi?

Sí, hi ha coses que són màgiques. A les 11 del matí intentem esmorzar junts, també dinem junts... I a vegades sí que ha passat que alguns arquitectes que treballen aquí fan un projecte junts, o que un dissenyador li fa la pàgina web a un altre... S'intenta crear un ambient que faciliti aquestes trobades. També hi influeix que l'espai sigui diàfan, que no hi hagi panells. Si tu tens la teva taula però a un metre hi ha una altra persona, això et fa conviure encara que no ho vulguis especialment.

Una part important de la Nau Ivanow és la vinculació amb el barri. Suposo que aquest vessant s'ha anat enfortint des de la formació de la Fundació Sagrera, i no sé si des d'abans.

Aquest component hi ha estat sempre. El Xavier Basiana ha estat una persona sempre molt vinculada al barri, i tots els qui hi treballem hem començat amb el món associatiu del barri i al final ens hem engrescat amb el projecte. I això ens empeny a tenir un ull posat al nostre entorn. Tot i això, no som un equipament de barri: mirem cap a la ciutat, però alhora volem que el barri estigui orgullós de tenir un equipament com la Nau Ivanow. A l'espai no programaven activitats per a la festa major, per exemple, sinó que tots els espais es deixaven a disposició dels actes que se celebraven. I hi ha entitats del barri que tenen la seva seu aquí, fins i tot hi ha un grup de fotografia amateur al qual se li ofereix la Sala de Màquines perquè gestioni el tema d'exposicions de fotografia juntament amb nosaltres... Sí que hi ha una vinculació. I tres dels patrons de la Fundació són les entitats més fortes del barri: l'Associació de Veïns, la Comissió de Festes i el Consell d'Entitats.

I heu acollit algun grup de teatre del barri?

Això és un dels temes que tenim pendents. Nosaltres estem més orientats al teatre professional. L'espectador no entendria el fet de venir a veure *Ricard II* i un altre dia veure una obra d'un grup de teatre amateur, que pot ser bo, o no. Si vols mantenir una línia de programació, combinar les dues coses és complicat. Per altra banda, ja existeix un centre cívic al barri on hi ha un petit teatre: un cop a l'any fan una setmana de teatre amateur on totes les companyies del barri presenten una obra. Les companyies sí que ens demanen poder venir a la Nau, perquè tècnicament està més preparada, i durant les festes majors sí que se'ls ofereix l'oportunitat de venir i presentar-ho aquí. Durant la resta de l'any, en canvi, quedaria molt estrany.

Com és la disposició espacial dels espais escènics? Varia segons els muntatges?

El que està muntat normalment és a la italiana: teatre frontal. El motiu és pràctic: fem una obra de teatre setmanalment i no podem estar canviant les butaques tan sovint. Quan hi ha un projecte molt gran, que ens ocupa més temps, sí que tenim la sort que els espais són molt flexibles i permeten fer-ho de totes les maneres. Hem fet de tot. A tres bandes o, com vas veure al *Ricard II*, amb tota una paret i tot frontal. A l'Espai Ion recordo un muntatge semblant al que hi va fer Marta Galán al cicle de les *Superproducciones*, on es va aprofitar la profunditat de la nau per posar públic, i tot el que passava era al mig. A la sala Andy Warhol pots muntar el que vulguis. I a l'espai de l'Ábaco també s'han fet coses. Dins d'un muntatge frontal, a la italiana, s'ha aprofitat una part d'oficines que hi ha dins de la nau, com a part de l'escenografia.

És interessant com aquests espais reciclats poden ser plataformes per a un tipus de teatre que normalment no entra al teatre comercial. Un espai no convencional dona lloc a un teatre no convencional. Volia parlar d'aquest projecte de Galán, el cicle *Superproducciones*, del 2009. Jo vaig venir només a un espectacle, però em sembla que tenia diversos capítols.

Sí, eren tres capítols. A un es tocava el tema de la maternitat, a un altre la immigració i a un altre... ja et passaré l'enllaç, perquè hi ha un blog on ho tenen tot penjat i expliquen bé el projecte.

I també era un projecte social, on la gent del barri participava.

Sí, les associacions. Fins i tot la coral de la parròquia va col·laborar en un dels espectacles. Vull dir que gent que mai vindria a una *performance*, aquell dia va participar i va ser part de la *performance*. I ho recorden com una experiència xulíssima. Són coses que s'han de plantejar a un espai no convencional, perquè a un teatre normal no te les deixarien fer. O no tindries la proximitat necessària amb el públic. A una sala on tens el públic sota un fossat, a les fosques, no pots organitzar això. I penso també que és la nostra funció, com a espai de creació, no tant com a teatre, donar la possibilitat de crear. La llàstima és que aquests projectes sovint acaben morint molt ràpidament...

Recordo que, en aquest projecte de Galán també hi havia una part molt important d'aprofitament d'escenografies i de vestuari d'altres obres, amb la qual cosa la part del reciclatge, que estava implícita dins del projecte, coincidia també amb què l'espectacle es preparava i es feia en un espai reciclat. Tot era molt coherent.

La seva idea amb aquest projecte era demostrar la quantitat de coses que es llencen, a escala teatral. Moltes companyies tenen moltes mancances per poder tirar endavant un projecte, mentre que Focus manté un magatzem i cada 6 mesos ha de llençar totes les escenografies dels seus projectes. És una productora que cada any fa deu o quinze espectacles i no pot guardar-ho tot. Ella va anar a aquell magatzem, va poder agafar el que volia i ho va regalar tot a la gent quan va acabar l'espectacle. La gent podia marxar amb un vestit de soldat o amb un penjador de color rosa. Ella ho regalava perquè, com a mínim, tingués una vida més útil. Realment era un projecte molt xulo.

El Graner

Sara Galmán i Maite Hernando

Arquitectes del despatx d'arquitectura Gdmas. Autores del projecte de reforma d'El Graner- Fàbrica de creació.

Entrevista realitzada el 20 de novembre del 2015 al Graner a Barcelona.

El despatx Gdmas va dur a terme el document de treball del programa “Espais per a la creació a Barcelona” l’any 2007. Era un estudi de les potencialitats d’edificis de Barcelona, sota encàrrec de l’Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), per convertir-los en Fàbriques de creació. Ens podeu parlar de quins edificis vau visitar i quin informe en veu fer?

En aquest estudi ja s’havien seleccionat una sèrie d’edificis industrials que eren propietat de l’Ajuntament, que havien estat tancats durant molts anys i pels quals no se’n trobava un ús. Ells van fer una tria prèvia d’aquests edificis i ens van demanar que en féssim una fitxa prèvia de cadascun: el seu estat de conservació, l’espai disponible, el seu ús potencial, si requeria transformació o no... D’aquests, alguns van esdevenir Fàbriques de creació i altres es van quedar pel camí. Al final, vam fer una tria de 10 edificis per rehabilitar: La Nau Philips, Fabra i Coats, La Escocesa, Edifici Hangar, El Cilindre a Horta, l’antic edifici de La Vanguardia, el Workbox al parc del Fòrum i també l’espai sota la pèrgola fotovoltaica que hi ha al parc del Fòrum. Vam fer moltes visites i un estudi d’inversió per quantificar quant costaria rehabilitar aquells espais.

Quines característiques eren necessàries perquè els espais poguessin convertir-se en Fàbriques de creació?

Tots els edificis que anàvem a visitar eren industrials i estaven bastant buits. Els criteris els va marcar l’ICUB. Ells buscaven disposar d’un espai diàfan amb un bon estat de conservació, i que urbanísticament estigués disponibles com més aviat millor: volien actuar immediatament després de l’estudi. Per exemple La Escocesa i Hangar ja estaven en funcionament, ja hi havia una gestió d’audiovisuals i artistes. La tria final la va fer l’ICUB parlant amb els col·lectius, tenint en compte les seves necessitats i les característiques de cada espai.

Coneixíeu altres models d’equipaments semblants quan vau fer l’estudi, o quan vau assumir el projecte d’El Graner? Teníeu referències d’altres Fàbriques de creació d’Europa?

Durant l’estudi previ, no, perquè s’estava fent un treball molt tècnic i d’avaluació d’unes característiques molt determinades. Quan ens vam haver de documentar pel Graner, en canvi, vam fer una immersió i ens vam passar l’estiu preparant-nos per al concurs. I quan vam entrar en contacte amb el col·lectiu de la dansa, vam anar fins a França a veure centres de creació que funcionen, com per exemple Les Ursulines Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon, ubicat a Montpellier. Vam visitar el Radialsystem de Berlín. També ens vam estar mirant el que hi havia a Catalunya, i vam anar a Celrà, on hi ha un col·lectiu que es diu L’Animal a l’Esquena, que tenia una nau construïda al costat d’una antiga masia i que ja funcionava també com a centre creació de dansa. Era un lloc petit, i amb pocs recursos, però d’alguna manera ens va ajudar a veure quines necessitats hi havia en aquests espais. Vam visitar La Caldera i el Teatre Alegria de Terrassa, i vam parlar i ens vam assessorar amb professionals com Cesc Gelabert, Àngels Margarit i Sol Picó.

Com eren els centres que vau visitar a Berlín i a Montpeller?

El de Berlín també és un recinte industrial, està construït damunt una antiga fàbrica. El de França era un antic convent que després havia estat un quarter militar i s'havia rehabilitat. També volíem anar a Lió, però ens quedava massa lluny i no teníem temps. Bàsicament vam descobrir que els països més avançats en aquest tipus d'equipaments i disciplina artística són Bèlgica i França, ja que disposen d'infraestructures més avançades i tenen una política d'inversió cultural important. A més, funcionen en xarxa i estan molt lligats a l'activitat cultural del país. També vam estudiar el Matadero de Madrid, però era un model massa diferent: totes les disciplines de creació conviuen en un sol recinte industrial, compartint espais i sinergies. A Barcelona es volia crear projectes en diferents districtes, que funcionessin en xarxa però que estiguessin repartits per la ciutat. Cadascun d'aquests equipaments, vinculats amb una disciplina artística, estaria obert a les dinàmiques del barri i en formaria part.

El programa d'una Fàbrica de creació és molt diferent del que orienta una biblioteca o un altre equipament cultural. S'entén que això respon a una relació diferent dels seus usuaris amb la cultura i la creació. Quins creieu que són els reptes de l'arquitecta a l'hora d'habilitar un programa d'equipament cultural tan singular?

El repte era que no teníem referents. De fet, no teníem programa. El vam haver de crear nosaltres, prenent com a referència els equipaments estrangers, en col·laboració amb els col·lectius de la dansa. D'alguna manera vam treballar en paral·lel, perquè l'ICUB també estava desenvolupant un concurs on s'havia de triar un col·lectiu o una companyia que els ajudés a desenvolupar el programa, com a futurs usuaris. És a dir, nosaltres ja estàvem projectant l'edifici i ells estaven projectant el programa, així que no vam fer un procés de treball tradicional, sinó que vam treballar el programa entre tots, trobant solucions a problemes i casuístiques que ens anàvem trobant. És una manera de treballar molt enriquidora, perquè treballes en un col·lectiu i les decisions es prenen conjuntament. Amb el col·lectiu teníem un *feedback* d'idees que intentàvem transmetre en els espais projectats. Els artistes s'estan gairebé vint-i-quatre hores diàries dins aquests espais, i això ho has de tenir en compte. Per això vam crear un programa de mínims, amb els espais necessaris per a la creació, però també amb tots els espais d'interrelació. Hi havia aquesta idea, un concepte inicial: les Fàbriques de creació havien estat fàbriques en el seu moment i aquest vessant no es volia perdre. Volíem que es veiés com això va ser una fàbrica de bombetes i fluorescents, però ara és una Fàbrica de creació d'un espectacle artístic. Per tant, no deixava de ser un espai de treball amb una matèria primera que són les idees, i amb un procés que culmina amb una obra que després anirà als teatres. No volíem desvirtuar l'espai, com ha passat amb algunes biblioteques o museus, on es van afegint coses fins que els edificis deixen de semblar el que eren. A més, la idea de la fàbrica té molta força, i no deixa de ser una realitat. No hi ha un usuari puntual que ve unes hores del dia a llegir un llibre o a ser atès: aquí hi ha gent que està creant alguna cosa, i que necessita un ambient i un espai adequats.

Què us veu trobar el primer dia que vau entrar a l'edifici de la nau Philips, el futur Graner? Quin tipus d'espais i materials hi havia?

La fàbrica estava sense ús des del 2005, de manera que ens vam trobar amb una nau completament buida i abandonada. La virtut va ser que, precisament, no hi havia passat res des que es va abandonar la producció industrial. Estava en un estat constructiu relativament bo i vam poder recuperar elements originals de l'estructura i la façana. A més, l'edifici ha estat molt documentat, ja que l'Arxiu Nacional de Catalunya en té tots els plànols, i això ens va permetre fer un estudi de la fàbrica original per evitar que se'n perdés l'essència i per poder donar valor a tots aquells elements importants de l'edifici.

Entenc que el projecte es basa bàsicament en dos aspectes: la compartimentació i el tractament de la façana. Podeu parlar de les decisions projectuals sobre la façana?

La xapa metàl·lica de la façana és l'original, només la vam restaurar perquè actualment ja no es fabrica, i estava en bastant bon estat. Vam creure que era un valor afegit tenir-la a l'edifici. L'únic que va canviar va ser la coberta, que estava en mal estat. En canvi, les intervencions a la façana van ser les mínimes imprescindibles, perquè mantingués l'aspecte original de fàbrica. Cal tenir en compte que a aquest edifici se l'anomenava El Graner perquè s'assembla molt als típics graners de les granges americanes. Així que la idea era mantenir aquesta imatge exterior tan potent que existia de l'edifici. L'única intervenció que vam fer en façana va ser una obertura en la xapa, per obrir un accés de l'edifici. El Graner no tenia un accés propi, perquè en realitat forma part d'un edifici més gran. Com l'edifici es trobava en desnivell respecte a la cota de carrer, aquest accés va fer més identificable la façana principal, i va ajudar a donar a entendre que allò és un equipament públic. En compartimentar l'edifici interiorment en dues plantes, a més, vam crear també la il·luminació de la planta superior.

Per procurar aquesta il·luminació és molt important la claraboia de l'edifici. Com hi vau treballar, quins canvis hi vau introduir, i amb quins objectius?

Quan vam arribar a l'edifici, la part superior funcionava com una xemeneia de fums. Tota la part superior tenia un canaló que tapava tota l'entrada de llum superior, perquè la seva funció era de sortida de fum. Analitzant l'edifici amb la Maite, vam veure que, si trèiem el canaló i la convertíem en una claraboia, aquesta peça donava una potencialitat a l'espai interior. Vam substituir una obertura natural d'aire, que feia que l'edifici estigués obert a l'exterior, i vam col·locar una fusteria amb un vidre: l'espai de la coberta va quedar incorporat a l'espai interior, al qual de pas li donàvem llum zenital. En l'assaig de la dansa, quan encara no es necessita il·luminació per l'espectacle, tenir llum natural era un dels requisits essencials que pot ser molt útil pel treball de cos. A més, això ens permetia que l'estructura de la coberta quedés visible i es pogués apreciar. Així, vam fer valdre l'estructura metàl·lica de l'edifici, que és impressionant, i originalment no es veia, perquè la part de dalt quedava massa fosca. Amb aquesta llum zenital vam potenciar que la planta de dalt es pogués percebre des de qualsevol punt, potenciant la imatge industrial que

té l'edifici. Vam despullar l'estructura d'elements que feien d'accessoris a la fàbrica, perquè encara quedaven politges, cadenes, etcètera. Així que la vam netejar, la vam rehabilitar, la vam ignifugar i la vam reforçar d'una manera que passa gairebé desapercebuda, perquè abans no complia amb el codi tècnic respecte a les accions del vent. Així la vam poder ensenyar, perquè realment té un valor arquitectònic molt alt. De fet, quan el nostre col·laborador estructurista va valorar l'estructura, per comprovar que complia les normatives, ens va sorprendre de veure com una estructura que simplement estava pensada per a cobrir un espai on hi havia uns forns, en el dia d'avui podia servir per suportar una nova coberta.

Aleshores veu inserir una altra estructura per fer la compartimentació dels dos pisos.

Sí, aquest és el programa de la nau diàfana, de 20 per 30 metres de planta. Nosaltres al final tenim un programa a desenvolupar, i aleshores és quan compartimentem aquests espais.

I les decisions dels materials van en aquesta línia de l'aspecte industrial...

Aquesta idea la vam tenir molt clara des de l'inici. En primer lloc per la senzillesa i per la manera de treballar que té el col·lectiu de la dansa: per ells el que és l'embolcall no és important, els agrada treballar amb materials nobles, tenen una mentalitat molt austera, etcètera. En segon lloc, ens trobàvem amb un edifici industrial. És per això que, en les decisions del projecte, hi havia forjats amb materials vistos, sense tractar, amb formigó en el paviment, etcètera. Com si fos una fàbrica, realment. A més, teníem un pressupost bastant limitat, i n'haviem de treure el màxim profit. El que era prioritari era que les sales d'assaig tinguessin les condicions adequades per desenvolupar el programa, i a vegades s'havia de restar d'altres llocs. Vam prioritzar l'acústica de les sales i la qualitat del terra de dansa per davant de tot. Calien, per exemple, unes característiques tècniques molt específiques d'aïllament acústic, perquè estem en un edifici que forma part d'un altre edifici, on hi ha una biblioteca i un Centre d'Atenció Primària. El volum de música que de vegades es produeix en aquests espais de creació no es podia transmetre de cap manera als altres espais, i aquesta convivència s'havia de garantir.

I com va resoldre aquest tema acústic?

Va ser una feinada. Per aïllar-nos de la Biblioteca, que es troba a sota de l'edifici, vam haver de crear un terra que es recolza sobre una capa de copopren. Protegir el CAP i la Biblioteca de sorolls va implicar construir una capsula aïllada acústicament dins de l'embolcall de la nau. Al final és un terra flotant, amb una cambra d'aire recolzada sobre uns elements plàstics, que són com uns cassetons sobre els quals es construeix una llosa de formigó nova, que és el nostre paviment. I s'inclouen elements d'aïllament acústic del paviment respecte al forjat inferior, de manera que cap vibració no es transmeti mai cap a baix. Per mantenir l'aspecte original de la façana exterior, tots els aïllaments es van dur a terme a la part interior. Per exemple, es va usar cautchú de molles, que fa que les vibracions que arriben a aquesta pell interior no es transmetin. Era important que aquesta capsula no tinguí cap escletxa. I no voler amagar l'edifici va ser el

detall constructiu més complicat de dissenyar, i alhora el més interessant. En acabar, vam descobrir que funcionava: durant la inauguració, vam baixar a la Biblioteca per comprovar que no se sentia res. Per molta enginyeria i estudis que facis, la bona execució és clau i és el que compta.

També havíeu de fer un aïllament entre les sales de l'edifici...

Sí, vam haver de construir una paret de 20 metres d'ample per gairebé 20 metres d'alt que fes d'aïllant acústic entre la sala gran i la resta de l'edifici. Va ser un treball acurat per part de l'execució i del control, perquè l'estructura metàl·lica de la coberta creua per tot arreu i no tenim cap lloc on una biga o un ferro no passi pel mig d'una paret. Una part interessant de la sala gran és la part tècnica de l'entramat de focus, la llum, etcètera. Normalment els arquitectes no es troben un element com aquest, una superestructura afegida a l'edifici.

La sala gran, que és com la caixa escènica d'un teatre, tenia uns requisits tècnics que s'havien de solucionar. Quins eren, i com hi responguéreu?

En aquell punt del projecte, ja s'havia decidit que el gestor de l'edifici era el Mercat de les Flors. Els seus responsables ens van transmetre tot el que era necessari per al tema de l'escenari, de llums i escenografies, perquè fos un espai experimental. El nostre repte va ser incorporar tots aquells elements estructurals que necessitaven, sense alterar l'aparença arquitectònica de l'espai. Es va fer un estudi molt acurat amb l'estructurista, que va analitzar la coberta i va intentar veure com es podia integrar la graella metàl·lica de la il·luminació amb l'estructura actual. Sempre vam intentar integrar-ho tot, rememorant el sistema constructiu i les encavallades que hi havia a l'edifici. Va ser un *work in progress*, perquè ens vam haver de documentar sobre com són les caixes escèniques dels teatres. Vam fer un recorregut per alguns teatres, amb l'acompanyament i la guia de la gent del Mercat de les Flors, visitant espais com el Teatre Alegria de Terrassa... perquè no teníem pressupost per fer el Liceu. Finalment, junts vam pensar en un sistema que era una barreja de diferents coses. Resumint: es tracta d'una superestructura, que penja de l'estructura de l'edifici, i que va motoritzada mitjançant uns motors als quals s'accedeix a través d'una passera, que hi ha a la part superior. Així, sense necessitat de fer una gran estructura, es pot treballar la il·luminació i les escenografies.

La claraboia té una forma peculiar, i pel seu perfil fa com si l'edifici fes un gest o una salutació, que lliga bé amb el programa de la dansa. Aquesta tipologia d'edifici era molt singular, o era típica de l'època?

La història de l'edifici és molt curiosa. Aquest edifici en concret es va construir l'any 1953. L'empresa catalana Lámparas Z s'havia fundat el 1908 i va aixecar a la Zona Franca aquesta factoria de bombetes i fluorescents. Està estructurada per respondre les necessitats de la fabricació del producte mateix, i està projectada per un enginyer de la mateixa fàbrica, que es deia Antoni Grau. Aquest és el primer edifici de

l'Illa Philips, que després va anar creixent amb el boom de l'energia elèctrica dels anys cinquanta. L'edifici va ser el pioner de la zona. La gràcia és que té dues parts molt diferenciades: la part de la cadena de muntatge, que és longitudinal amb pòrtics de formigó lineal, recobert de parets de totxo; i després hi ha aquest volum tan peculiar. Aquesta altra part respon al fet que era una nau diàfana: els forns de vidre per coure les bombetes agafaven temperatures molt altes, i les temperatures i els fums generats havien de poder sortir per una xemeneia. A més, també van fer obertures en façana que permetessin forçar una ventilació creuada, per evacuar la calor. Aquesta sensibilitat de projectar aquesta closca amb la seva finor, bellesa i harmonia dels components metàl·lics respon a les aptituds de l'arquitecte. Aquest senyor no ha passat a la història, però va fer un edifici formalment molt potent, que responia totalment a l'ús que havia de tenir. I nosaltres, després, vam haver de fer el projecte de transformació amb el programa de la dansa com a element prioritari.

Elena Carmona

Responsable de producció i coordinació de projectes europeus d'El Graner. Directora artística d'El Graner (des de 2018).

Entrevista realitzada el 20 de novembre del 2015 al Graner a Barcelona.

Des de quan estàs vinculada al projecte d'El Graner, i quines tasques desenvolupes?

Treballo aquí des de l'inici, em sembla que des del juny del 2011. M'encarrego de diverses coses: producció, coordinació de projectes, atenció a les companyies, projectes internacionals...

Què destacaries sobre les activitats, línies de treball i objectius d'El Graner?

El centre està gestionat pel Mercat de les Flors, amb una taula de seguiment composta per l'Associació de Companyies Professionals de Dansa de Catalunya. Treballem en l'especialitat de dansa i arts del moviment. I el nostre principal objectiu és ajudar al desenvolupament professional de les companyies: facilitar-los recursos durant el procés creatiu, i també facilitar el pont de visibilitat, cap a estructures o cap a teatres. A part d'això, treballem amb el territori, i això vol dir treballar amb famílies, amb projectes educatius, amb escoles bressol, de primària, instituts, etcètera, que insereixen la dansa dins de la societat. Entenem que el nostre espai no solament és la Zona Franca sinó el conjunt de Barcelona.

Podries recordar alguns projectes i activitats, d'entre el que heu fet fins ara?

Nosaltres rebem al voltant de cinquanta artistes o companyies durant l'any, que venen a treballar i a fer espectacles. Són els nostres residents. Venen de Barcelona, de Catalunya, de l'Estat espanyol, i també rebem artistes internacionals, d'Europa i de l'Amèrica Llatina. Al Graner fan una part o la totalitat del seu procés creatiu abans d'anar al teatre. Això implica una residència artística on potser l'artista només necessita un estudi, o bé una residència tècnica on es prepara tot el treball amb llums i so, just abans d'anar a un teatre. Organitzem també un festival, que té lloc principalment al Mercat de les Flors i al Graner, però també a altres llocs de la ciutat, que es diu Sàlmon Festival. Per nosaltres és un moment més de l'acompanyament que fem als artistes residents al llarg de l'any, i que potser té més a veure amb la visibilització de les seves creacions i amb la confrontació d'aquestes amb el públic. En l'àmbit educatiu, un dels projectes més potents que portem ara es diu Tàndem, i es fa amb una escola primària del barri de la Zona Franca. Tracta de treballar la dansa a l'escola de manera transversal, a tots els cursos, durant tres anys.

Podries explicar quin ús es fa dels espais que hi ha a l'edifici?

Tenim tres sales d'assaig. Les dues del primer pis estan pensades per fer residències artístiques, i una d'aquestes pot oferir també residències tècniques: pots treballar amb il·luminació, de manera que puguis acabar una peça el més semblant possible al que reproduiràs als teatres. També tenim una sala gran per residències artístiques i tècniques, que també es fa servir per tallers, trobades i exhibicions públiques en el marc d'alguns festivals. Alguns dels avantatges que tenen aquestes sales és que es poden fer servir per treballar amb llum natural i també per preparar l'espectacle final amb il·luminació artificial. S'acull el procés creatiu des de l'inici, quan l'artista necessita fer treball de taula o moure's a l'espai, fins que fa la residència tècnica. S'ha de dir que els creadors agraeixen molt la llum solar, perquè passen molt de temps a

les fosques, als teatres. També valoren el fet que tinguin accés a l'espai les vint-i-quatre hores del dia. És un espai petit respecte a altres fàbriques de creació, però això els permet saber qui és a la casa. Aquest temps que l'artista pot emprar influeix, evidentment, en el resultat final. De fet, aquest espai fa que El Graner es converteixi en un centre d'alt rendiment, perquè funciona 24 hores al dia, els 365 dies de l'any. Això ho podem permetre, també, perquè tenim espais comuns que faciliten que l'artista pugui estar aquí tot el dia: la cuina, la terrassa, són espais còmodes que permeten trobar-se amb altres artistes i companyies.

I el programa d'usos i d'activitats es va decidir des del Mercat de les Flors? S'inspira en Fàbriques de creació d'altres ciutats europees?

Vam dissenyar el projecte des de l'observació de què s'estava fent, per complementar l'oferta que ja existia a la ciutat. I també vam dissenyar un model molt flexible, perquè vivim uns temps molt canviants i hem de tenir la capacitat d'adaptar-nos a les necessitats mudables dels artistes. En aquest sentit, vam comprovar que a Barcelona ja hi havia altres centres que oferien espais amb franges horàries. Hi havia una necessitat de poder fer una immersió total en el procés creatiu, de poder treballar un mínim d'una setmana, de poder deixar coses a l'espai, de poder treballar amb escenografia... En definitiva: poder treballar amb una comoditat que no poden oferir altres espais, que fan més activitats formatives i que han de compaginar altre tipus d'activitats. Evidentment, també vam agafar idees de models que ja existeixen a Europa. El model de casa de dansa, que contempla espais d'exhibició, però també espais de creació. I espais perquè les companyies puguin treballar, de manera no solament vinculada a les actuacions que es presenten al teatre. El model francès és més el centre coreogràfic. Hi ha una xarxa que es diu European Dancehouse Network, l'oficina de la qual està al Mercat de les Flors, i és una xarxa de cases de dansa repartides per tot el territori europeu. Potser l'origen està a França, a partir dels centres coreogràfics, però agafa l'etiqueta europea de casa de dansa.

I en el cas del Graner, quina és la relació que té amb el Mercat de les Flors? I amb altres espais de dansa de Barcelona?

Com ja he comentat abans, El Graner el gestiona el Mercat de les Flors, cosa que vol dir que compartim projectes pel que fa a l'exhibició, però també de suport a projectes, iniciatives educatives comunes... D'altra banda, El Graner té un altre projecte no tan vinculat al Mercat de les Flors, que és més proper al context artístic de Barcelona i al projecte de Fàbriques de creació. Fem dues convocatòries anuals de residències, als quals es pot presentar qualsevol companyia nacional i internacional. Hi ha una comissió artística que selecciona les propostes. I oferim un acompanyament de l'artista i un seguiment del projecte artístic. En aquest sentit, també estem molt connectades, com a projecte, amb altres projectes de la ciutat que treballen la dansa, i amb altres projectes catalans i estatals, perquè intentem fer de pont entre l'espai de creació i l'espai d'exhibició. Per exemple, acollim companyies que venen proposades per un festival, tenim acords de col·laboració amb festivals, en els quals acompanyem un artista durant el procés creatiu fins que presenten l'obra. En el moment que vivim, necessitem estar molt connectades i treballar en xarxa.

En què consisteix el Sàlmon< Festival? Quins objectius té?

És un festival que comença fa quatre anys, inicialment molt vinculat a la creació emergent. El nom ve perquè d'alguna manera és una programació molt fresca. El salmó és un tipus de peix que neix a aigües dolces, va al mar i torna a aigües dolces per pondre els ous. Això recollia tant el concepte de mobilitat artística com el fet de nedar a contracorrent, en un moment complicat per a les arts. Continuar amb l'esperit artista, ser un artista, no és fàcil. Ara mateix estem en el quart any del projecte, i això també ha anat canviant. Crec que ara el festival comença a consolidar la seva línia artística, en el sentit que acollim artistes que estan en un moment de desenvolupar un llenguatge propi, però que també estan investigant en altres formats.

De quines maneres?

Crec que les propostes tenen en comú un punt d'investigació o de risc, de fugir de la convenció. Treballem amb gent que intenta superar-se i no s'acomoda a un format, que busca aconseguir alguna cosa nova amb cada peça. Volem que el festival sigui una part més del diàleg que establim amb els artistes que passen pel Graner, que ajudi a establir el context adient perquè els espectacles es puguin apropar a la ciutadania. No és quelcom tancat o definitiu, sinó que és un pas més d'aquesta relació a llarg termini, que establim amb els artistes. En l'àmbit internacional, aquest any hem volgut posar el focus a Amèrica Llatina, i hem convidat artistes de Mèxic, Uruguai o Xile, no solament per presentar espectacles, sinó també per establir un diàleg amb la comunitat local. Els participants venen a Barcelona, treballen una creació al Graner, i normalment hi ha una part de l'equip artístic que és d'aquí. I després es presenta l'espectacle al festival.

Fabra i Coats

Manuel Ruisánchez i Francesc Bacardit

Arquitectes. Membres de la UTE Planurbs, guanyadora del concurs per la reforma de la nau Fabra i Coats com a Fàbrica de creació.

Entrevista realitzada el 10 de novembre del 2015 a la Fabra i Coats a Barcelona.

Voldria que em parléssiu sobre el concurs d'arquitectura de remodelació de la Fabra i Coats com a Fàbrica de creació, que va guanyar el vostre projecte l'any 2009. Què demandava l'Ajuntament i quins considereu que eren els punts forts de la vostra proposta?

Francesc Bacardit: El concurs el vam fer d'acord amb un programa molt complet, detallat, ben estructurat i complex, perquè hi havia dificultats a resoldre. La primera decisió que vam prendre va ser que no podíem treballar contra la fàbrica. Hauria estat un error intentar forçar alguna cosa que no encaixava dins de l'espai tan magnífic dels llocs industrials que vèiem.

Manuel Ruisánchez: Fèiem fàbrica entenent la fàbrica, i això ens permetia donar una resposta intel·ligent a una quantitat molt complexa de programes interessants i relacionats entre ells. Vam creure que aquí havia de manar l'edifici, i això ens va dur a apostar més per l'ocupació del lloc que no pas per la generació d'una nova arquitectura. Aquesta era l'actitud. I el projecte sorgeix d'uns espais i de la idea que es pot facilitar que aquests espais, que són elementals i potents, puguin tenir uns usos molt diferenciats i versàtils. Vam partir de com fer una ocupació flexible i dinàmica d'un edifici magnífic, que no es pot esgotar en un programa.

F. B.: Quan tu intervens en un edifici existent, sobretot si es tracta de patrimoni industrial, et preguntes sobre quin és l'ús final que tindrà i l'estat al qual arribarà. Creiem que l'ideal és que una fàbrica segueixi sent una fàbrica productiva. En aquest cas passàvem d'una fàbrica tèxtil a una Fàbrica de creació. La visió que tenies d'aquestes naus era similar a la d'una mesquita: l'espai no es determina pel perímetre i el volum sinó que ho fa per la disposició dels seus elements. Per exemple: aquests pilars, el seu ritme i la seva interacció, ens fan pensar en una mesquita industrial. Cada planta té sis metres d'altura, amb elements molt pautats que ens han ajudat a treballar.

M. R.: Teníem la idea clara de preservar l'esperit de la fàbrica i vam començar a buscar estratègies d'ocupació i d'ús. En primer lloc, havíem de canviar el sistema d'accessos: era una planta de producció i havíem de fer una operació de *sventramento*, una obertura o carrer interior, que es prolongarà en una mena d'espai comú que encara no hem pogut acabar, perquè la Fabra es va fent a trossos. Esperem que això connecti amb la part final de l'edifici, i que s'obri cap a la part final del recinte. Aquesta era la primera estratègia clara d'accessibilitat...

F. B.: La segona era com col·locar el nucli d'accessos. Normalment es diu que tens molt guanyat quan en un edifici col·loques bé la porta i l'escala. El nucli d'accessos havia d'anar en el punt de connexió de les tres naus, i el vam col·locar contra la paret més cega. Allà vam posar una caixa negra amb l'escala, les instal·lacions, els lavabos, tots els serveis.

M. R.: N'hi dèiem el *jack*, fent referència als ordinadors que es van tornant obsolets i van necessitant *hardware* nou: tots els perifèrics que no tenia la Fabra i Coats, integrats en un element inserit que conté

totes aquelles necessitats. Vam plantejar que fos una caixa negra perquè no tingués expressió, com un disc dur que podem canviar d'aquí a uns anys. D'aquí ve la idea del *jack*, de quelcom que connecta i travessa l'edifici de dalt a baix. Les intervencions potents, per tant, van ser aquestes dues: obrir i posar un sistema de connexions. Després quedaven les estratègies d'ocupació, com la que es refereix a l'àmbit acústic, que és incontrolable.

F. B.: El programa de la Fabra i Coats incloïa totes les tipologies d'art, des de la dansa fins a la música, i hi havia el problema del so. La música no es pot barrejar amb les altres pràctiques...

M. R.: Vam decidir que el so l'havíem de recollir a la manera dels estoigs d'instruments. D'aquí va venir la idea d'inserir unes altres caixes, que no eren neutres com el *jack*, sinó que tenien personalitat. Eren de doble alçada, cosa que permetia minimitzar l'impacte del programa, i generaven una estructura independent de la mateixa Fabra, però amb uns recorreguts que les connectaven entre si.

F. B.: I és això el que genera aquesta passera. Alhora és un espai interessant, perquè mira sobre l'espai gran, i en el primer programa havia d'emplaçar-s'hi una escola de les arts, amb uns usuaris diferents dels usuaris de la fàbrica. Podien tenir un recorregut altern al de la fàbrica, però connectat visualment i espacialment.

M. R.: Les caixes són d'una fusta que vam trobar a la coberta nord de l'edifici, que té molt a veure amb les capses de fabricació i de suport, i era coherent amb el llenguatge de la fàbrica.

F. B.: L'edifici té una part castradora, que és la normativa. Aquí ens trobem amb un problema, perquè les normes són generals i estan pensades per a altres situacions. Va ser una epopeia aconseguir que els pilars que veiem no estiguessin recoberts de morter ignífug, de perlita...

M. R.: Va ser un treball complex de gestió amb els bombers de Barcelona. Finalment vam arribar a una manera de mantenir a la vegada els requisits i el material patrimonial.

La flexibilitat dels espais de les naus, com i amb quins elements s'aconsegueix?

F. B.: En aquest espai hi havia una reverberació de set segons. Quan tu parlaves no t'enteniés, calia posar un sistema de sostre nou. Vam girar una placa industrial i la vam penjar, vam adequar l'espai.

M. R.: I un cop adequat, com l'organitzes, si saps que canviarà? Els usos que tens avui potser no tindran sentit d'aquí a cinc anys i per això calia que tot fos flexible. La flexibilitat va connectar amb aquesta idea del *biombo*, d'organitzadors d'espais interiors que ara no són tan freqüents, però que eren més habituals al segle passat. Això també connecta amb la idea de la nàutica: la vela és mòbil, però forma part d'una estructura consistent, i és aquesta mobilitat la que et permet anar on vols. Vam agafar aquesta lògica d'un sistema que obre la idea dels connectors, un sistema de lones o veles de posicions intercanviables. La

imatge era reciclar les lones de les bastides de la campanya de publicitat “Barcelona, posa’t guapa”, i tenir-les com a material que generés una connexió amb la ciutat. Això no va ser possible, perquè els materials no complien la normativa de protecció contra el foc i no els podíem situar en un interior. A partir d’aquí, la idea de la vela la vam associar a l’absorció sonora, i en comptes de veles són matalassos, peces de matalàs que es van connectant entre si. El sistema el vam desenvolupar en una empresa nàutica, i enllaça amb les botavares, els ancoratges, els tensors, etcètera. Vam fer un primer prototip i el vam evolucionar en aquesta empresa.

I de quina manera es canvia, la distribució dels espais, a partir d’aquest sistema?

F. B.: Al voltant de cada pilar, pels quals baixa energia, electricitat, etcètera, hi ha quatre punts d’ancoratge, i això està a tots els pilars de la nau. La prova que això funciona és que primer es va fer una configuració i es va canviar per millorar-la: l’actual és la segona. El canvi es va fer en un sol dia.

M. R.: Es va comprovar que funcionava, els gestors de la mateixa Fàbrica de creació van considerar que el sistema funcionava.

I els espais més amplis, dedicats als assajos i treballs amb requeriments de més dimensions, com es van plantejar i aconseguir?

M. R.: Per últim, teníem també les arts escèniques, més dinàmiques: dansa, teatre, circ, etcètera. Com aquesta estructura de pilars infinita de la nau té unes distàncies molt petites, hi havia risc d’accidents. Era evident que aquestes activitats no es podien desenvolupar entre aquest bosc de pilars de la nau.

F. B.: A l’última planta, doncs, canvia la configuració dels espais. Hi havia una coberta a la catalana molt feta malbé. La vam refer i vam aprofitar per arrencar dues línies de pilars de l’estructura, posar-hi unes bigues amb gelosia molt grans, fer una teulada industrial entre biga i biga, inclinada, amb dents de serra, amb entrades de llum. Així vam possibilitar distàncies de quinze metres en diagonal, que és el que es necessita per fer dansa, i vam fer el sostre més alt per al circ. Això també permetia tancar-se respecte a l’exterior per al teatre, obtenint llum pròpia des de l’exterior, quan calia.

M. R.: Aquest és un cas de cirurgia més profunda i excepcional, però que enteníem que encaixava amb la idea de fàbrica i els seus materials.

F. B.: De fet, la mateixa fàbrica ha donat molt de si, ja que la majoria de materials que hem fet servir s’han reciclat de la mateixa fàbrica i d’altres espais. Jo diria que el reciclatge suposa un 90% del total. Una de les coses que fa joia de la Fabra i Coats és que funciona, l’equipament s’omple, els caps de setmana. Això és molt important, perquè el patrimoni industrial si no funciona s’enfonsa.

De quin material estan fetes, les lones que fan de *biombos*?

M. R.: L'interior és de llana de roca absorbent. El material és sintètic amb diferents qualitats de perforació, perquè en funció de la perforació té un coeficient d'absorció diferent. Però són materials plàstics que absorbeixen el so.

F. B.: Era difícil, perquè havíem de recollir el so i alhora deixar que passés la llum.

M. R.: S'entén que hi ha d'haver un so ambient, que la Fabra i Coats no ha de ser un museu i que, si cal fer soroll, es pot anar als bucs, a les caixes.

Quin repte arquitectònic suposa, al vostre parer, el programa d'una Fàbrica de creació? La permeabilitat entre àmbits que ha de tenir un equipament d'aquesta mena, potser?

M. R.: La permeabilitat era un repte del programa, i també de com ho vèiem nosaltres. La idea que el pla del terra era un espai públic, molt connectat amb els exteriors, hi era des de l'inici. I l'edifici, abans, era exactament el contrari. Per exemple, ara tot el pla de planta baixa s'obre per una banda, cap a la plaça que tenim a sud, de manera que l'espai es pot connectar amb l'exterior, pot fer-se un espai continu, i això pot servir per situar-hi fires i trobades, que no tenen per què discriminar exterior i interior. Nosaltres aquí tenim un clima molt favorable, i per això ens interessava superar el tema dels límits o tancaments de l'edifici.

F. B.: Tenim en compte l'experiència de la Fàbrica de creació de París, la 104, a l'antiga funerària a La Villette. És una operació molt potent i gran, però que no funciona: sembla que està massa fixada i compartimentada. Quan et fixes en les Fàbriques de creació, veus que sovint comencen espontàniament, com a Berlín. Són ocupacions de l'espai, en lloc de configuracions de l'espai. La manera de treballar en una Fàbrica de creació potser és la de reprimir-se una mica, deixar que les coses passin, no voler intervenir excessivament.

M. R.: La tesi pot coincidir amb allò del que parlava Richard Sennett, en una conferència recent al CCCB, sobre les actituds per al futur [es refereix al debat amb Richard Sennett i Ira Katznelson: "La ciutat possible. Què és una ciutat decent?", celebrada el 2 de juliol del 2015]. Sennett deia que ens hem d'acostumar a les coses inacabades. Allò que fem ha de tenir el marge perquè es puguin acabar, perquè altres puguin intervenir. Nosaltres encaixem en aquesta actitud. Hi ha coses que nosaltres ja hem definit amb claredat, perquè eren estructuradores, però n'hi ha moltes altres que la Fabra i Coats pot anar gestionant. Aquesta actitud a l'hora d'afrontar l'arquitectura és extensible a altres disciplines: no fer coses acabades, sinó permetre que puguin anar més enllà. Tot i que ens agradaria acabar la Fabra i Coats perquè estigui equilibrada, ja que ara té limitacions de gestió, d'ocupabilitat, de funcionament...

F. B.: I de manca d'espais... Ara falta una tercera façana, que entri una llum nova que no sigui només de sud i nord, que la tamisi més i la faci més rica i emocionant. Però tornant al tema del Sennett, l'hem de tenir present amb les fàbriques, i amb tots els àmbits de l'arquitectura. Les coses, des d'un punt de vista econòmic i social, no poden ser elements acabats. Per exemple, l'altre dia dèiem al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya que es posen cuines als habitatges, però l'usuari arriba i les canvia per cuines de l'Ikea. No cal acabar-ho tot totalment. Per altra banda, si deixes una cosa per acabar però t'equivoques en el que és fonamental, com en l'accés a l'equipament, aleshores és un caos. En l'arquitectura cal un principi d'ordre.

Quina estratègia de tractament del patrimoni diríeu que heu aplicat en cada moment, en aquest projecte? Perquè no us heu cenyit a la restauració, a la renovació, a la dita “reutilització adaptativa”, sinó que heu optat per vies més pragmàtiques i heterodoxes...

M. R.: D'alguna manera hem jugat tots els papers de l'auca. Hem posat arquitectura dins de l'arquitectura, amb aquestes caixes que són com paràsits que ocupen temporalment un organisme anterior. Hem fet cirurgia, amb operacions necessàries perquè l'organisme funcionés diferent. I ara començarem una obra, que té a veure amb la façana est, amb un sistema d'accessos que apareixerà com una peça d'arquitectura amb una entitat més pròpia. També hem fet valdre els elements del patrimoni que hi havia a la fàbrica, els que van quedant per tota la Fabra i Coats. Hem intentat jugar amb tots els registres, sense quedar-nos únicament en un sol nivell o categoria específica.

F. B.: Quan es parla de rehabilitació d'obra nova i es fan aquestes distincions, no crec que siguin reals. La rehabilitació és arquitectura, de la mateixa manera que ho és una obra nova. No hi ha arqueologia industrial: hi ha una arquitectura preexistent, i sobre aquesta arquitectura treballen unes altres arquitectures.

M. R.: No ens sembla que aquestes categories siguin rellevants, ara. Necessàriament hem de treballar sobre el que ja existeix. La mateixa ciutat creix, però també es transforma sobre ella mateixa, i això passa en l'arquitectura, en el territori, en el paisatge... La idea que nosaltres tenim aquí és que intervenir, crear i transformar és el mateix.

F. B.: L'altre dia veia un reportatge sobre l'arquitecte Renzo Piano, que ara és senador a Roma, i ha muntat una oficina de projectes al Senat per fer arquitectura per als barris. Ell deia que “el que tenim és el que té valor”: la ciutat, les perifèries, allò que sembla que no té valor, és el que en realitat té futur... La rehabilitació és com una perifèria interior de la ciutat, perquè s'ha deixat oblidada, i és el que acaba agafant força.

M. R.: En l'ADN del model d'èxit de Barcelona està la capacitat de transformar el que existeix. I d'introduir qualitat en l'espai públic, a través d'equipaments, als teixits que eren a la corona de la ciutat central. Això ha cohesionat la corona i les perifèries. En altres països, la perifèria i la ciutat central estan clarament separades. Aquí aportem una cohesió del fet urbà, encara que sigui a través de teixits molt

diferents. No es pensa que el valuós és el centre, i que la resta és un espai perdut. El model Barcelona és el que posa en relació tot això, també arquitectònicament. No importa si és una arquitectura que comença de zero o si es treballa a partir d'una altra que existeix. A partir d'aquí, hi haurà diverses estratègies: en alguns edificis deixaràs molt poc d'allò que hi havia, en altres ho conservaràs tot... Potser és més complex de fer, però també és més ric.

A partir d'aquest palimpsest de materials, del lloc i de la ciutat, sorgeix una estètica? Una estètica que estaria, diguem-ne, basada en els contrastos?

M. R.: Sí, no mimetitzem, sinó que assumim les contradiccions que suposa la introducció de dispositius arquitectònics nous. No hem tingut por: nosaltres diríem que destaquen amb tranquil·litat, sense cridòria. Hi ha un cert equilibri, potser perquè el sistema de les lones és el que té més presència en certs moments.

F. B.: És una mica com si agafessis dues pintures, dos bodegons. El primer, diguem-ne tradicional, cerca l'harmonia i està fet amb els mateixos tons i colors. I l'altre, a l'estil de Cézanne, té quatre coses que no tenen a veure entre si, però on el protagonisme el pren el conjunt. És una manera més nova d'articular i contrastar els objectes: els objectes són ells mateixos i prenen importància en relació amb els altres, no per mimetisme o per contacte, sinó per contrapunt, per indiferència, per la manera com es situen...

M. R.: En els últims anys de producció, aquesta fàbrica emprava màquines poc modernes. Alhora, la forma de la fàbrica tenia poc a veure amb els elements estructurals de fa més d'un segle. La modernitat i els elements anteriors poden coexistir, si cadascuna d'aquestes entitats té sentit.

F. B.: Al terra de la Fabra i Coats hi ha marcades amb groc les alineacions de la maquinària, i això està en contra del sistema en diagonal de les lones, però aquestes marques són un referent de què hi havia abans.

M. R.: Una altra cosa és intentar imitar, fer un *fake*, que és un altre tema de debat. La nostra societat disposa d'una tecnologia que ens dona una capacitat molt alta de recreació i ús dels materials, i a vegades es poden generar parcs temàtics. Això només ens interessa en clau de debat. No és la manera segons la qual creiem que s'han de produir i crear els espais, ni l'imaginari de la societat.

Pel que fa a l'estructura de la nau, quins són els aspectes tècnics, constructius, que vau trobar?

F. B.: La nau L, la gran, té 35 per 70 metres, suma uns 2.500 metres quadrats de planta. Té uns murs exteriors potentíssims, que comencen en planta baixa amb dos metres de gruix i acaben a l'última planta amb 60 centímetres. I dues torres de suport.

M. R.: Quan un mira la Fabra i Coats, sembla que té quatre plantes, però realment és de vuit plantes d'altura, perquè hi ha un salt perceptiu. Vuit plantes construïdes amb fàbrica de maó vol dir que a les plantes inferiors l'obra és important, i el gruix dels murs es va reduint conforme ascendeix...

F. B.: Sense les torres, es generaria un problema de moviments horitzontals. A dintre, en canvi, té un sistema isostàtic sense nusos rígids: els pilars i les jàsseres passen sense lligar-se i és un sistema molt flexible. És una caixa molt potent, amb una cosa molt flexible a dins. Al llarg de la seva història, des del 1890, aquest mur ha anat descendint pel seu mateix pes, i els pilars s'han mantingut. O sigui, que l'estructura s'ha articulada.

M. R.: A les golfes veureu que les bigues fan un pendent cap a l'exterior, perquè els murs han baixat i l'estructura metàl·lica s'ha adaptat. Això significa que funciona bé, vol dir que el sistema absorbeix les sol·licituds que se li demanen.

F. B.: Això, a més, és una nau de concepció anglesa. Els Coats eren uns escocesos que es van associar amb Fabra.

M. R.: En aquell moment devia ser molt innovadora, perquè s'importava el *know how* industrial i el coneixement constructiu britànic. És una operació intel·lectualment interessant, perquè van portar el paquet complet. Això marca una relació entre la cultura industrial catalana i l'anglesa.

F. B.: Les naus industrials en aquest país es construïen amb unes encavallades de fusta amb la mida màxima que podien arribar a fer de llum en aquell moment, i amb unes finestres per il·luminar l'interior. Aquí és el mateix, semblant, però a l'engròs, perquè les finestres són molt grans, la llum arriba d'un costat a l'altre perfectament... Aquesta fàbrica és un edifici ben concebut, i es va fer en dues parts...

M, R.: De fet, sembla un edifici únic, però són dos edificis, amb un primer i un segon tram, com si fossin dos edificis diferents. Es pot apreciar com, a la meitat de l'edifici, canvia la distància entre els pilars. I els pilars estan girats, suposem que per millorar el mètode constructiu.

Pel que fa a l'edifici com a recinte o complex fabril, quines característiques urbanes en destacariu? I com interacciona, la gran peça, amb el seu context urbà?

M. R.: La Fabra i Coats té una altra cosa molt bonica: amb el pas del temps, surten els elements complementaris necessaris per a la producció. Així apareix el teixit urbà de la Fabra, les peces laterals del recinte, que tenen diverses funcions... Algunes es lliguen amb el carrer i altres són autònomes. També hi ha l'altre recinte, la plaça de la Fabra, que es va transformar fa temps. Té a veure amb un debat sobre quina és la forma de construir la ciutat. On apareix la forma neomedieval, no ordenada ni massa racional, més orgànica... Aquí l'accidentalitat està produïda per la funció del lloc, i això genera un teixit de gran interès.

F. B.: La fàbrica tenia bombers propis, llar d'infants, menjadors, centrals elèctriques, etcètera. Era una petita ciutat.

M. R.: L'Ajuntament de Barcelona va tenir un gran encert preservant aquests equipaments d'aquesta part de La Fabra, i plantejant que havia de ser un *hub* d'equipaments diversos. I va encertar en prendre la decisió que la peça principal fos una Fàbrica de creació, perquè això marcarà el caràcter del lloc. I nosaltres hem tingut el privilegi de poder materialitzar-ho. Pensem que la Fàbrica de creació és un format nou, un intent de biodiversitat creativa, on pot passar de tot. Esperem que això sigui el focus d'una activitat complexa, no tan reglada, que va evolucionant i generant coses, on poden passar les coses d'interès per serendipitat, per la trobada casual entre els agents...

Relacionat amb això, m'interessaria preguntar-vos: què creieu que aporten, avui, aquests recintes industrials, al teixit de la ciutat? Per què és important conservar-los i reutilitzar-los?

F. B.: Barcelona és, en el fons, una ciutat industrial. Les peces industrials no estan a tota la ciutat, però sí en àrees diverses, a Ciutat Vella i a altres. Una ciutat industrial té un caràcter especial que difereix del propi d'una ciutat administrativa o comercial. Roma no és el mateix que Liverpool o que Nova York. Una ciutat industrial aporta les peces industrials, l'escala d'aquests edificis respecte a l'escala d'aquesta ciutat. I aquestes peces poden ser molt grans, però també són flexibles, perquè l'activitat que hi havia a dintre havia de variar. I això facilita que es puguin adaptar. Fer aquestes transformacions seria molt més complex a l'Eixample, perquè els habitatges tenen una forma més específica, lligada a activitats molt més clares. La capacitat de transformació de les peces i la seva vida fa que aquests contenidors puguin ser elements estructuradors de la ciutat, quasi monuments, perquè són elements que signifiquen una zona. A Barcelona això ha passat, però també s'han enderrocat moltes fàbriques. L'activitat sorgeix d'aquestes peces que queden buides i s'han d'omplir d'activitat. Fins ara això ha sigut un problema, perquè es considerava que les fàbriques només havien de produir. Per tant, quan tancava l'empresa es tiraven a terra, per fer-hi habitatges. Ara s'ha vist que això ha estat un error, però continua havent-hi un problema de falta d'activitats. No pot ser que l'administració pública sigui sempre la que hagi de preservar el patrimoni. Com ho fem, per tal que els ciutadans, els interessos privats dels ciutadans, puguin recuperar la ciutat? És un procés que ara s'està iniciant...

M. R.: També cal destacar la idea de biodiversitat, contra la divisió en funcions i parts... En moltes parts del món, aquesta idea de barreja està totalment integrada. I reconèixer aquesta barreja complexa a Occident, ara, comença a ser un valor apreciat. És un tema difícil de gestionar, sobretot en un món de normatives que vetllen per la condició segura i independent dels elements, minimitzant els riscos de conflicte o de confusió. Però l'Eixample, per exemple, es va originar i desenvolupar com una màquina de barreja. A la planta baixa hi havia els serveis, la porteria, etcètera, després el propietari, després els llogaters... Era una màquina de cohesió social, que s'ha de recuperar. En aquest sentit, la capacitat de reactivar aquests materials arquitectònics magnífics, alliberant certes restriccions amb el seu ús, seria molt interessant.

F. B.: Tornant al tema industrial, la Generalitat ha tirat endavant una campanya de les patronals tèxtils que es diu Reemprendre. Consisteix a posar d'acord dues indústries, una que plega i una que vol començar, per traspasar-li el negoci. L'empresa Google, a Califòrnia, tenia el seu quarter general en una instal·lació química que tancava. És una mostra de la nova reindustrialització, que té uns sistemes nous que no són contaminants ni sorollosos i poden ubicar-se a qualsevol lloc de la ciutat. Aquesta barreja d'habitatge i d'indústria és extraordinària, perquè aporta activitat i riquesa a la ciutat, aporta facilitats a la gent que treballa a la mateixa urbs, etcètera. Això és possible fer-ho amb noves indústries, o bé recuperant la indústria que tenim al voltant.

M. R.: En aquest sentit, s'havia abandonat la idea de la indústria de finals del segle passat. Una vegada comprovat que la recerca i el desenvolupament no poden fonamentar les societats, es comença a reclamar la reindustrialització. Les ciutats han de tenir biodiversitat de l'activitat, perquè no generem si no produïm. Tornant a Richard Sennett, en la seva reflexió afinada explicava que els processos de fer i pensar estan lligats, que les coses no avancen si no relacionem el fet de pensar amb el fet d'actuar. Si un només pensa, es congela en el pensament, i si un només fa, repeteix una vegada i una altra allò que sap fer. Això vol dir que necessitem ciutats complexes. I la Fabra i Coats vol aportar aquest model de barreja, sense separar les activitats més del que és estrictament necessari. La ciutat ha d'anar cap aquí.

Ara trobem cada vegada més equipaments on la barreja d'usos és fonamental. Penso en el projecte de la biblioteca-mercat de la Sagrada Família [un edifici multifuncional, obra de Ruisánchez Arquitectes, inaugurat el 2007].

M. R.: Aquest mercat arrenca d'aquesta consciència que l'ús aïllat s'acaba esmorteint. Un mercat connectat amb una biblioteca, amb un centre cívic, un casal, etcètera, genera urbanitat. És el mateix que passa amb la Fabra i Coats, que integra una Fàbrica de creació, un centre d'art contemporani, un centre cívic i un parvulari, però amb una escala diferent. Barcelona és un cas afortunat de barreja, que forma part de l'ADN de la ciutat i que no podem deixar perdre.

En aquest sentit, una de les definicions que es dona de la ciutat és la de lloc d'encreuaments...

M. R.: Sí, el lloc d'intercanvi, l'origen de l'assentament, l'encreuament de dos camins... La ciutat és on la gent es troba i intercanvia paraules i productes, on intercanvia allò que necessita per allò que té. Això ho fas al lloc de trobada, al mercat, a la plaça, etcètera. La ciutat està molt mal vista en la segona dècada del segle XXI, perquè se li atribueixen els orígens de molts dels mals que tenim, per culpa de la bombolla immobiliària. Però el problema és financer. Hem de tornar a pensar que la ciutat és el millor exponent d'allò que la humanitat és capaç de fer. Tant per la part positiva com per la negativa, perquè també pot arribar a ser una aberració.

F. B.: Barcelona està molt travessada d'aquesta idea d'encreuament, de contagis i contactes... La ciutat no és només una ciutat única. I els seus llocs més bonics són allà on es troben dos tipus de ciutat diferent: l'encontre entre Gràcia i l'Eixample, per exemple, on les coses canvien de posició i les trames es giren, allà on més es pot llegir el creixement de la ciutat. Aquesta tensió fa molt interessant la ciutat, més interessant que si es tractés d'una ciutat de nova planta, com per exemple Los Angeles.

M. R.: Potser Los Angeles és magnífica, però segons certes condicions i categories... Tota ciutat és magnífica, però la nostra aporta aquesta condició d'urbanitat fàcil, agradable. A banda de la gran transformació democràtica de la ciutat, i de la recuperació de l'espai de la costa, Barcelona aporta el concepte que la ciutat pot ser quelcom positiu, quan ja ningú no hi confiava... I això va estar liderat des del projecte públic, que arrossegava el sector privat. Era una ciutat pels ciutadans, i no pas per als complexos econòmics incontrolables. No va ser l'especulació immobiliària, la que va aconseguir el gran moment de reestructuració, a la Barcelona dels anys vuitanta i els noranta...

F. B.: I l'operació ha sortit tan bé que, a diferència de moltes altres ciutats, no s'han desertitzat les àrees. Quan apareix un *downtown* als Estats Units, l'altre queda buit. A Barcelona, per exemple al Raval, s'han pogut auxiliar i recompondre constantment totes les parts de la ciutat, i la cosa s'acaba reequilibrant. Això fa la metròpolis més civilitzada i molt humana.

