

LES SALES ALTERNATIVES: UN ESPAI PER A LES JOVES DRAMATÚRGIES

DILLUNS 29 DE NOVEMBRE DE 1999. 16:00. TAULA RODONA.
HI PARTICIPEN ELS PROGRAMADORS DE LES SALES ALTERNATIVES: JULIO
ÁLVAREZ (NOU TANTARANTANA TEATRE), MERCÈ ANGLÈS (ARTENBRUT),
TONI CASARES (SALA BECKETT) I TONI RUMBAU
(TEATRE MALIC)¹
MODERA: IOLANDA G. MADARIAGA

Iolanda G. Madariaga — Molt bona tarda a tothom. En aquestes jornades sobre el teatre a Barcelona, aquesta tarda parlarem sobre les sales alternatives. Us presento la Mercè Anglès, directora de la sala Artenbrut, en Julio Álvarez, del Nou Tantarantana, en Toni Casares, de la Sala Beckett, i en Toni Rumbau, del Teatre Malic. Començaré parlant de la denominació mateixa de *sala alternativa*. Alternativa de què? Després, potser parlarem de la trajectòria d'aquestes sales i esbrinarem què n'entenen, cadascun dels directors, d'aquestes sales, d'aquestes propostes, «la seva alternativa». Però hi esteu d'acord tots vosaltres i totes vosaltres amb aquesta denominació: *alternativa*? Pot equivaler a teatre de petit format? A la revista *Pausa*, en Toni Rumbau escriví un text sobre el teatre de butxaca que em sembla que descriu molt bé la característica d'aquestes sales.

Toni Rumbau — Sempre ens fan aquestes preguntes: Som alternatius? No som alternatius? Què vol dir ser alternatius? Això és complicat de respondre, perquè depèn de l'estat d'ànim; dius que sí o dius que no o dius que hi estàs d'acord o que ho estàs només una mica. De fet, cada sala és diferent, té un plantejament diferent. I també, al llarg de la història de les sales, aquest concepte ha anat prenent diferents continguts. Concretament, el Teatre Malic, de les sales aquí representades, és la més antiga, ja que fa quinze anys que és oberta. Quan vam obrir, al començament, aquest concepte d'alternatiu ni ens el vam plantejar; aquesta paraula encara no existia en el mercat de les idees. Com deia, quan vam obrir, el nostre concepte era el de teatre de butxaca.

Teatre de butxaca volia dir que era un teatre molt especial, molt petit, en el qual la comunicació teatral es feia d'una manera especial, perquè aquesta quarta paret que sempre hi ha a les sales dels teatres grans, en un espai tan petit pràcticament desapareix. Per tant, el concepte d'alternatiu al començament no ens el vam plantejar. I de sobte va aparèixer la Coordinadora de Sales Alternatives, que es va crear en una reunió de sales de tot Espanya, a Cadis, i després en una altra reunió que es va fer a Barcelona. Llavors, entre les mateixes sales vam tenir moltes discussions sobre si eren alternatives, no eren alternatives, que volia dir ser alternatiu... I de fet, recordo que en aquell moment estava en contra de la paraula *alternatiu*, perquè considerava que més que alternatives, les sales petites són complementàries, diguem-ho així, dins d'un equilibri ecològic del que és el teatre en una ciutat o en un país. És lògic que hi hagi sales grans,

sales institucionals, teatre privat, teatre comercial, i que hi hagi, també, sales petites. Això, per mi, no és una alternativa, és un complement al que ja existeix, i això ho vaig defensar molt, ja que el concepte alternatiu era un concepte buit de sentit.

Però amb el temps, tots ens vam integrar en aquesta coordinadora que, no pas per unanimitat, però sí per majoria, vam decidir que es digués d'aquesta manera: Coordinadora de Sales Alternatives. A poc a poc, totes les sales ens hem anat identificant amb aquesta paraula, amb aquest adjectiu, que vol dir moltes coses i, al mateix temps, no vol dir res. Fins i tot em sembla que el públic també s'ha acostumat a identificar les sales alternatives. La paraula *alternatiu* és una mena d'antena que atrau tota una sèrie de públic, una sèrie de propostes, una sèrie de continguts..., que serveixen per a situar unes sales dins del panorama global. En aquests moments és una paraula útil i, fins i tot, ara la defenso, no perquè fem teatre alternatiu, però sí perquè som espais alternatius, sempre posant-t'ho entre cometes, relativitzant-ho molt i traient tota la transcendència que se li vulgui donar a la paraula *alternativa*.

Mercè Anglès — Com ha dit molt bé en Toni, és una paraula una mica ambigua. Per mi ha significat sempre el punt de partida d'un espai on es pot fecundar alguna llavor de creativitat, on podem passar a l'experimentació o no, i on les portes són més obertes. No vull dir que siguin més bones, hi ha la possibilitat, en estar més obertes, que hi puguin passar més coses. Aquí ja poden donar el salt o no. Per mi, alternatiu seria un espai de reunió del creatiu, del creador i també de l'espectador. Realment això és molt difícil; nosaltres portem aquest adjectiu des que vam començar, fa sis anys. És un diàleg amb l'espectador que no l'hem resolt encara del tot i que suposo que no el resoldrem mai. És un continu anar avançant. Però sobretot això: és el punt de la llavor que creix, que té la possibilitat de fecundar-se.

Julio Álvarez — D'alguna manera en Toni ha dit, des de la perspectiva del Nou Tantarantana, la paraula clau, que seria *complement*. És a dir, nosaltres, com a teatres, sí que ens sentim participants d'un grup de teatres, sota el lema *teatre alternatiu* o *sales alternatives*. *Alternativa* no té un significat, és una manera de distingir-nos d'altres espais. Des de la perspectiva del Tantarantana representem un complement entre, diguem-ho així, els grans espais públics, els grans espais teatrals finançats amb diners públics, amb molts diners públics, i després l'altre sector del panorama teatral que són els teatres comercials més grans, que ja tenen un tipus de programació que es fa mirant, per davant de tot, l'aspecte econòmic; és a dir, es programa per guanyar diners, i com més diners, millor. Entre aquests dos eixos, teatre públic i teatre comercial-privat, hi ha un espai complementari i, concretament, en el cas del Tantarantana, hi ha molts aspectes per aportar i que té un paper específic. Són espais privats, de gestió privada, que treballen amb recursos públics molt minsos. És a dir, rebem subvencions, i aquesta és una qüestió molt conflictiva. És cert que rebem una part de diners públics, però sempre són molt pocs i, per tant, no hem d'oblidar que són espais de gestió privada que també, d'alguna manera, han de crear un fons, han de ser capaços d'atreure l'atenció del públic per poder-se mantenir.

Però on està la gran diferència amb els teatres de gestió privada més comercials és en el fet que un dels aspectes que prevalen a l'hora de programar és que hi hagi una certa coherència artística en la programació que fem. Des del Tantarantana, com ho intentem aconseguir, això? Mitjançant un equip artístic, un equip en el qual hi ha escriptors, en el qual hi ha directors afins a la línia de programació que ens hem plantejat el nostre teatre, que és sobretot teatre de text i, d'alguna manera, intentem mantenir un equilibri entre el teatre que ens agrada o

el teatre que pensem que agrada a aquest equip artístic, del qual no hi ha gaires oportunitats de veure a la ciutat, tant en els teatres públics com en els teatres privats. Per això ens considerem complementaris.

Hi ha un tercer factor que per nosaltres també és molt important. Ha de ser un teatre que trobi un públic interessat quan el vingui a veure, perquè, evidentment, si desenvolupes una línia de teatre que t'agrada molt a tu, però que no té ressò en el públic, cal replantejar-se'l. Per tant, des del NouTantarantana, diem que som alternatius perquè considerem que formem part d'un grup de sales alternatives, que hi compartim molts aspectes. Però en el fons som complementaris, en aquest sentit que he explicat, entre aquests dos grans pols: el teatre públic i el teatre privat *puro y duro*.

Toni Casares — Suposo que repetiré alguna de les coses que ja s'han començat a dir. Des del punt de vista de la Sala Beckett, considerem que la paraula *alternatiu* és un concepte relatiu. Alternatiu. Sempre s'és alternatiu d'alguna cosa. Alternatiu per si mateix no vol dir res, alternatiu s'és respecte d'alguna cosa.

Arriba un moment històric en què una determinada gent té l'ocasió de ser una alternativa, de presentar una manera diferent d'entendre, en aquest cas, el teatre, respecte d'allò que s'entén majoritàriament, i segurament d'allò que s'entén des de les institucions públiques culturals, que aposten per un determinat model de teatre. Aleshores, des de la Beckett, quina és aquesta alternativa que es presenta respecte del que es considera normal o acceptat? S'hi fa una aposta per un tipus de teatre que no es considera únicament un producte cultural de consum, sinó que es posa l'etiqueta «cultural» per davant de l'etiqueta «consum». És a dir, el teatre ha de ser un llenguatge artístic útil perquè el creador expressi les seves obsessions, les seves idees, les seves reflexions..., no pas en funció del que espera que el públic rebi. Per mi, aquesta és la clau més important. És a dir, si parlem del teatre com un producte comercial, vol dir que el creador utilitzarà la seva obra per agradar com més gent millor. Segurament renunciarà a la personalitat pròpia per arribar al màxim de públic. A la Sala Beckett creiem que el teatre és un llenguatge artístic, és un llenguatge d'expressió personal del creador. Per tant, aquest creador vol arribar al màxim de gent possible, però està utilitzant el llenguatge escènic per parlar d'ell, per parlar del que el preocupa, del que l'importa, etcètera. Més enllà del que pugui pensar que pot interessar a la resta de la gent. Per tant, per mi aquest és un dels punts claus.

També és alternativa d'una manera d'entendre el teatre una mica anquilosada, amb unes convencions estètiques i formals antigues. Una alternativa d'això vol dir cercar quines són les formes que ha d'incorporar el teatre per parlar de la realitat contemporània. El teatre utilitza uns codis, unes formes, que han d'evolucionar de la mateixa manera que evoluciona la societat coexistent amb el teatre. I per tant, convé anar renovant discursos, formes estètiques... És l'alternativa d'un tipus de teatre més, entre cometes, oficial. Una alternativa d'un tipus de teatre que nosaltres anomenem digestiu, és a dir, un teatre que no incomoda, un teatre que serveix perquè el públic que hi assisteix se senti còmode, que es reafirmi en les seves pròpies conviccions... Que no se senti incòmode, sinó motivat a reaccionar davant determinats aspectes. És a dir, tenim un teatre amb vocació d'alternatiu des de la Beckett, que pretén incidir en l'espectador i la societat, proposant-los un diàleg de tu a tu, tractant-los com una persona intel·ligent, parlant dels problemes i de les circumstàncies socials concretes.

Tot això que us he dit comporta una determinada manera de programar i de produir en aquests espais que s'anomenen alternatius, per ser coherent amb aquesta perspectiva de voler plantejar una alternativa. S'ha de programar segurament, amb una vocació d'incidir en la realitat, tant des del punt de vista cultural, com des del punt de vista històric i social. És a dir, la manera de programar d'aquestes sales ha de tenir en compte les circumstàncies històriques del teatre del país. I, aleshores, des d'aquest tipus de sales, per programar s'ha de pensar: «A veure, d'on venim, cap a on hauríem d'anar, quin tipus de discurs, de llenguatge, quin tipus de teatre creiem que en aquests moments, al nostre país, convé que comencem a conèixer, que comencem a incorporar?» El programador d'aquestes sales ha de tenir una mica de visió històrica i també un sentit, una vocació cultural, d'incidir..., no vull dir educar, perquè aquesta paraula és perillosa, però sí que gràcies a l'existència d'aquestes sales i de la seva programació, la ciutat, la societat, s'enriqueixi culturalment.

I.G. Madariaga — Com es concreta aquest compromís, aquest enunciat amb els autors, amb els creadors? Perquè no sempre es fa teatre de text, encara que hi ha apostes molt clares per a un teatre de text. Com es configura aquesta programació? Com es concreta aquest compromís en les diferents sales?

M. Anglès — Quan va néixer el Teatre Ardenbrut (el proper desembre farà sis anys) la intenció era tenir una companyia pròpia. Això ha estat més o menys impossible per motius econòmics. Hem intentat fer produccions que d'alguna manera s'inclouen dins la companyia Ardenbrut, però no la quantitat que hem volgut ni de la manera que desitjàvem. Uns dels interessos era, a part de fundar la companyia que ha estat impossible de dur a terme, crear una programació d'autors contemporanis, tant d'aquí com de fora. També és veritat que hem col·laborat amb directors que han fet adaptacions de clàssics, que han agafat *Medea* i l'han convertida en una peça contemporània.

Sempre ens hem mantingut en una doble programació: teatre en horari normal i teatre de mitjanit. El teatre de mitjanit era, al començament, per omplir un buit, l'any 1993, però, realment ha canviat molt, hi havia un buit pel que fa al teatre d'humor, el teatre musical, el teatre de creació molt especial, gestual, etc., perquè en aquells moments es programava molt poc. Avui, continuem mantenint aquest tipus de programació, però hi ha moltes altres sales que també ho fan. La pluralitat que ara veiem en el panorama teatral general ens ha obligat a redefinir la programació, és a dir, a filar molt més prim, per una necessitat real que la gent sabés exactament allò que anava a veure, fet que és un problema que en general ens trobem en el panorama teatral de Barcelona. I en general, ara no parlo només de l'Ardenbrut, les sales alternatives ens estem plantejant cada cop més com definir el que estem fent.

J. Álvarez — Com he dit abans, una programació està molt lligada al tipus de teatre que interessa als programadors. Aquesta és una de les primeres regles. En el cas del Tantarantana hem parlat de l'existència d'un equip gestor que d'alguna manera s'ha anat envoltant o ha intentat guanyar-se l'interès d'un equip de creadors, en el qual estiguessin inclosos autors de fora i d'aquí, directors que d'alguna manera volguessin compartir el nostre projecte artístic. Això s'ha concretat en el teatre de text, no perquè sigui l'únic que ens interessa, sinó perquè és important, dins el panorama teatral i, en concret, de les sales alternatives.

Ara com ara, aquí som quatre sales, però n'hi ha tres més que avui no han pogut venir; és a dir, que en som set. És important que cada sala pugui arribar a concretar una determinada

línia de programació. En aquest panorama teatral, i, més concretament, en el panorama de les sales alternatives o de petit format, vam veure que hi havia el que nosaltres consideràvem un buit, bàsicament el buit d'autors contemporanis estrangers. Com que coincidí amb un tipus de teatre que ens agrada per moltes raons, en concret, sóc de cultura francòfona i un dels directors està molt lligat al teatre alemany, etcètera, vam veure que era un camp molt interessant on es podia desenvolupar una proposta que podria interessar un determinat tipus de públic. I, realment, si mires la cartellera de la temporada teatral a Barcelona, veus que estem a anys llum d'una proposta cultural a l'alçada de qualsevol ciutat europea amb una certa tradició teatral. Com a exemple, puc parlar de la primera producció que vam fer, l'any 1995. Vam muntar un text d'Eugène Ionesco, *La cantant calba*, i la nostra gran sorpresa va ser que era un text que no s'havia estrenat aquí en una producció catalana des del 1958. Això va ser el 1995, per tant, des de l'any 1958, que va ser la primera i l'última vegada que es va estrenar al Teatre Romea, no s'havia vist més. Vam haver de fer una traducció nova, perquè l'única traducció catalana era d'aquella època, una traducció plena d'inconnexions i que fins i tot anava en contra de l'esperit del mateix Ionesco, de l'esperit del teatre de l'absurd. En podríem fer un repàs: fins ara hem fet unes dotze produccions. Aquest n'ha estat, doncs, el fil conductor. Autors estrangers poc representats o desconeguts, coneguts, molt coneguts, però poc presents a les cartelles catalanes. Ara estem preparant, per exemple, una producció sobre *El malentès*, d'Albert Camus, un dels grans autors del segle xx, però no n'hi ha cap traducció catalana. Acabem d'estrenar al Grec un dels grans dramaturgs, un dels principals autors contemporanis i directors del teatre europeus, George Tabori, un espectacle que es diu *Mein Kampf*. No se n'havia estrenat mai cap obra; no pas aquí, a Catalunya, sinó a Espanya. És un autor que cada any està present en totes les cartelles europees. Per això deia que érem més complementaris que alternatius.

Des del Nou Tantarantana ens hem plantejat aquest repte, un teatre que ens agrada, un teatre de text, d'autors contemporanis, desconegut aquí. Evidentment, amb una atenció molt especial als autors contemporanis, actuals i joves, perquè un dels objectius d'aquests espais és que esdevinguin una porta oberta als nous creadors. Però aquesta tasca és complementària. Recuperar autors i donar a conèixer nous autors, aquesta seria bàsicament la línia que defensem des del Nou Tantarantana.

Quant a la programació, tenim una doble línia. D'una banda, teatre per a adults, que segueix aquesta línia que acabo de mencionar, però també som una sala que programa teatre per a públic infantil, perquè aquest públic és un dels més oblidats. Sempre ha de veure teatre en les pitjors condicions, en centres cívics, amb companyies que treballen amb condicions tècniques molt dolentes... I vam pensar que aquesta era una manera de complementar altres ofertes que ja existien. El Teatre Malic tenia una oferta per a públic infantil, l'Artenbrut, també. Aquesta és una tasca molt important, perquè el públic infantil és el públic del futur i mereix, com el públic adult, poder veure teatre amb unes condicions tècniques mínimes.

T. Casares — Fixem-nos que quan en Julio ha parlat de la programació de la seva sala i de quins criteris utilitzaven ha dit: «Vam veure que hi havia un buit», que era el del teatre contemporani estranger. Són aquests tipus de coses a les quals volia referir-me quan he dit que, des de les sales alternatives, s'intenta programar amb una vocació cultural o històrica. És a dir, detectar buits, detectar necessitats i aleshores actuar en conseqüència, cosa que un teatre pri-



LA FANFARRA presenta:

l'ombra i el doble

Programa de mà de L'ombra i el doble. Conferència espectacle de Toni Rumbau. Direcció: Luca Valentino. Escenografia i assistència: Jaume Grau. Titelles: Mariona Masgrau. Fotografia: Albert Fortuny. Disseny gràfic: Agustí Feliu. Grec 99. Teatre Malic, Barcelona, del 20 de juliol a l'1 d'agost de 1999.

vat comercial no ha de plantejar-se. És a dir, al teatre comercial tant li és que hi hagi presència o no d'autors contemporanis estrangers. Allò que busca és aquell producte que sap que la gent reconeixerà amb facilitat i que, per tant, anirà més públic al teatre. Aquesta és una de les característiques que distingeix una sala amb vocació alternativa d'una altra amb vocació únicament comercial.

A la Sala Beckett, concretament, la manera de programar se supedita a un dels objectius de la sala, que és que sigui un dels motors de l'aparició de nous creadors escènics al país. Per tant, entre d'altres, un dels aspectes importants que intentem reflectir en les programacions de la sala és la presència d'autors joves o, no tan joves, però amb poca obra escrita; en definitiva, autors que estan començant.

És molt important que els joves autors dramàtics, en aquest cas, puguin aprendre. No és veritat que els llenguatges artístics s'aprenen per inspiració divina. Així com un mecànic ha d'estudiar mecànica i un fuster ha d'estudiar fusteria, un escriptor ha d'estudiar escriptura. I ha de provar, ha de començar a sentir els textos que ha escrit en boca d'uns actors, per veure com funcionen, quins problemes tenen, i a poc a poc, aquests textos han d'anar esdevenint espectacles. I per això s'han de tenir llocs on es faci i, sobretot, que es faci amb públic. No hi ha prou de fer-ho amb un grup d'amics, sinó que és important que aquests autors que comencen coneguin les reaccions del públic anònim. A la Sala Beckett creiem molt en aquest mètode de crear nous autors i, per tant, programem molts autors poc coneguts o autors que estan començant.

Hi ha també, en el cas de la Sala Beckett, una característica bastant comuna amb les sales alternatives: és el gust pel teatre de text. En primer lloc, pel mateix format d'aquests espais. El teatre més multidisciplinar o més visual és un teatre que requereix grans espais, grans infraestructures, perquè juga amb projeccions de vídeo, amb grans moviments coreogràfics. Això en una sala petita no és possible. Però és que, a banda, hi ha també, en el cas de la Beckett, un gust estètic, un gust personal per la paraula com a vehicle d'expressió i de creació de sensacions molt poderós, que durant un temps, durant la dècada dels seixanta i setanta, va caure una mica en desús, en favor d'un tipus d'espectacle molt més visual, que segurament és el que tocava. Però durant la darrera dècada ha tornat a haver-hi una recuperació de la paraula com una de les parts importants i decisives dels codis o formes escèniques. Segurament, aquesta paraula nova que es recupera ara als escenaris té en compte aquestes dècades en què ha caigut en desús i en què han aparegut noves formes d'expressar-se a l'escenari. Per tant, l'autor contemporani escriu influït i essent coneixedor que no és només la paraula allò que significa alguna cosa sobre l'escenari, sinó que la paraula té plena significació quan està acompanyada del gest, acompanyada de la llum, acompanyada de moltes altres coses. I per tant, els autors contemporanis escriuen tenint en compte tot això. És un dels aspectes que a les sales alternatives de Barcelona és té molt present: l'ús de la paraula dalt l'escenari.

D'altra banda, hi ha un problema que hem detectat darrerament a les sales alternatives. El nivell de coneixement que té la població del que es fa a les sales alternatives, de vegades, és molt escàs o en tot cas està mediatitzat per una sèrie de prejudicis, entre d'altres, que a les sales alternatives es fa un tipus de teatre pobre, un tipus de teatre gairebé *amateur*. Aquest és un tòpic absolutament fals, i des de fa temps les sales alternatives estem fent un esforç per trencar-lo. Per això, a la Beckett també programem un tipus d'espectacles, per exemple, d'au-

tors no tan joves, d'autors més consagrats o més reconeguts, i així demostrarem que no hi ha autors de gran format i autors de petit format, sinó que hi ha peces que requereixen un gran escenari i obres que demanen un escenari petit, on la proximitat entre actors i públic és important. No té res a veure amb el nom, el prestigi o la fama dels autors. Un autor consagrat i famós, capaç d'omplir el Teatre Condal, pot escriure una obra a la qual vagi bé una sala petita. A la sala Beckett estem intentant en els últims anys que això s'hi reflecteixi.

Finalment, em falta dir que, probablement, per manca d'altres espais a Barcelona i de prou infraestructures, a la Beckett també estem acollint propostes del món de la dansa. La dansa és l'eterna oblidada. El llenguatge de la dansa no té el suport necessari de les institucions. Els ballarins són creadors molt compromesos, molt militants, i per això la sala Beckett, per les característiques tècniques que té, és un lloc idoni per acollir propostes de dansa i, de fet, completament la programació amb espectacles de dansa.

T. Rumbau — En el cas del Teatre Malic la programació ha seguit una evolució al llarg dels anys de funcionament. Està determinada per la companyia que el va fundar, La Fanfarra, una companyia de marionetes que va crear el Malic perquè tenia ganes de poder fer espectacles de titelles que no fossin exclusivament destinats al públic infantil i escolar, que és el mercat a què està condemnat qualsevol grup de titelles que vulgui treballar d'una manera professional i digna en aquest país. Se'ns va ocórrer d'obrir un local propi on poder presentar els nostres espectacles i fer el que volíem, és a dir, titelles per a adults, invitar grups de fora...

Això vol dir que la programació del Malic està molt marcada per aquesta companyia i per la línia de la companyia, que són els titelles, les marionetes. De tota manera, després del primer any de funcionament, que es va centrar molt en els titelles i espectacles propis, ens vam obrir a tots els gèneres. El teatre de marionetes és multidisciplinar, hi ha moltes especialitats diferents, hi ha una combinació molt gran de llenguatges, dins el qual es troba el teatre de marionetes: el teatre d'objectes, el teatre d'ombres... És tot un món on es creuen molt llenguatges diferents.

El Malic, des del començament, va representar una mena de gresol, un espai d'encreuament on poder fomentar aquesta mena de mestissatge artístic que és el que ens interessava com a titellaires que som. I, per això, des del principi vam voler provar de tot, sempre que ens agradés a la companyia. La programació, d'alguna manera, es pot dir que és d'autor, entre cometes, en el sentit que hi ha uns autors que fan aquesta programació. Els autors, en aquest cas, eren els membres de la companyia, que posàvem en escena allò que realment ens agradava. En el nostre cas, no hi ha hagut mai cap intencionalitat de fer una política cultural concreta o de poder buscar una funció cultural a la nostra programació. Això evidentment ha succeït, però ha passat de rebot, sempre ha estat en una funció molt subjectiva. Per això quan em preguntaven: «Quina línia té el Malic?», els contestava: «Una línia sense línia», i al final resulta que una línia sense línia ha estat el millor camí per trobar una línia. Cercant aquest encreuament i aquest mestissatge artístic, hem programat de tot, des de cabaret fins a màgia, espectacles de dansa, de música, pràcticament de tot. Cercant sempre coses insòlites que es poguessin presentar al Malic.

Hi ha un altre concepte que hem utilitzat molt en la nostra programació: jugar amb l'espai. L'espai del Malic és tan determinant, tan concret..., és realment molt petit; això fa que algunes propostes creïn una situació insòlita, una mena de contradicció, una paradoxa. Per exemple,

fer òpera al Malic era absurd, era contradictori. Però, en canvi, nosaltres ara fem un festival d'òpera de butxaca i ha estat un dels gèneres que més ens ha interessat treballar. O, també, per exemple, portar un dia a la Fura dels Baus al Malic, perquè estan acostumats a treballar en llocs molt grans. Això va ser també un disbarat. Sempre hem intentat de jugar amb l'espai trencant les normes, cercant, explorant els gèneres i les seves convencions. La nostra programació sempre ha estat en funció de les necessitats artístiques de la companyia, de les ocurrències de la companyia. A poc a poc, s'ha anat marcant una línia per algunes direccions, com era la qüestió de l'òpera, dels titelles o del cabaret. Ara com ara, un dels projectes més interessants que estem treballant, amb vista a l'any que ve, és jugar amb una òpera on barrejarem cantants i titelles. Al cap dels anys estem collint allò que hem sembrat. La programació està oberta a autors, a teatre de text, però tenim una tendència a buscar aquest encreuament de llenguatges, aquesta mena de mestissatge artístic.

I.G. Madariaga — Considereu que hi ha un públic de sales alternatives, atès que ja hem acceptat el terme? És un públic diferent del públic que va al teatre institucional o al teatre comercial? És un públic exclusivament de sala alternativa? Influeix el fet que les sales estiguin ubicades en diferents barris de Barcelona, i això permeti el contacte amb el públic del barri? S'ha creat l'«anem a la Beckett» o «anem al Malic, que és el teatre que tenim a la vora de casa»?

T. Rumbau — És complicat, això. Em sembla que ben bé un públic així no hi és. Però el que sí que hi ha, en el nostre cas, atès que anem provant propostes tan diferents, és que cada gènere o cada especialitat té el seu públic. Evidentment, es va creant una mena de coixí de gent que va voltant, però no és pas un públic amb el qual hi puguis confiar gaire. O sigui, no està assegurat, potser és una cosa que en cada sala serà diferent. Sempre dependent molt de l'espectacle que tens. Cada espectacle és un món diferent, en general, i sempre tens una sorpresa, mai saps ben bé què passarà. De vegades, fas un espectacle i no t'ho podies imaginar. El teatre és una capsa de sorpreses, sempre sorprèn. En el cas del Malic i el barri no hi ha hagut cap unió. És un barri molt popular i la gent..., potser el públic de teatre és a altres barris de Barcelona. La zona del Malic, el Born, s'ha posat molt de moda a la nit, perquè hi ha molts bars, molta activitat nocturna. Llavors sí que potser ara està entrant en el circuit nocturn, fet que també ens agrada molt, perquè la situació ajuda. Però no hi ha una relació especial amb el barri.

T. Casares — Puc fer una prova? Estem al final de novembre. Podeu aixecar la mà les persones que heu anat al teatre durant aquest any? *Por imperativo académico* no val, per voluntat pròpia. Manteniu les mans alçades els que heu anat a una sala alternativa. També s'hi val el teatre comarcal. Déu n'hi do... Una de les eternes queixes d'espais com els nostres és la dificultat de trobar públic per a les programacions que proposem. Això és molt difícil d'analitzar. Majoritàriament és culpa de les mateixes sales, pel fet de no saber-se adreçar al públic, que segurament es podria interessar per aquest tipus de programacions. Aquí, però, entrarem en el capítol de reivindicacions i de queixes: en una ciutat com Barcelona, és molt difícil comunicar l'activitat que fas. T'has de gastar molts diners en publicitat. És un dels grans problemes que tenim les sales alternatives: com accedir al públic potencial que podríem tenir. El públic potencial interessat pel teatre que es fa a les sales alternatives és un públic inquiet amb ganes d'anar a algun tipus d'activitat cultural amb una mica de vocació de contemporaneïtat, que se li parli amb un llenguatge modern, etcètera. A Barcelona n'hi ha, però és cert que ens és molt

diffícil accedir-hi per problemes bàsicament econòmics. En el cas de la Sala Beckett, tenim un públic bastant entès en teatre, que segueix amb regularitat la cartellera.

J. Álvarez — Des del Nou Tantarantana no busquem, ni de bon tros, un públic *ghetto*. Si hi ha una cosa de la qual fugim, és del fet de considerar que nosaltres ens adrecem a un tipus de públic específic pel fet de ser alternatiu. Pel tipus de programació que ja us he comentat, ens adrecem a un públic que li agradi el teatre i el fet d'anar al teatre. Anar a veure una obra de Federico García Lorca pot interessar un públic molt ample. Actualment, tenim a la cartellera un autor que es diu Antonio Tabucchi, que és molt menys conegut que Lorca, però que també té el seu públic. *El malentès*, d'Albert Camus, que comentava que estem preparant, suposo que sí que aixecarà certa expectació, perquè hi haurà molta gent que ha llegit Camus, que sap qui és Camus. Ens interessa un tipus de gent que sigui capaç de mobilitzar-se per anar al teatre, i aquesta gent pot variar molt. En això estic d'acord amb els companys. Em nego a pensar que estem treballant per a un públic *ghetto*, com moltes vegades se'ns ha assignat, en el sentit que sales alternatives implica espectacles rars, per a un públic molt intel·lectual o per a un públic molt jove. No m'hi sento gens identificat, penso en el públic teatral i punt. De la mateixa manera que als cinemes Verdi pots trobar gent de molts àmbits i amb interessos diferents. És el públic que interessa.

Quant a la zona, nosaltres estem a la zona del Paral·lel, una zona que està bastant en contra del tipus de teatre que fem. És una zona tradicionalment d'El Molino, del Teatre Victòria, de l'Apolo i del teatre més comercial. Però si presentes una obra interessant, la gent de la teva zona anirà igualment. Per tant, reivindico teatre per al públic de teatre, sigui d'on sigui.

M. Anglès — Hi estic d'acord, és el públic de teatre. Però cada espectacle té el seu públic; això és molt clar, i sempre és incert. És a dir, no sabem mai si anirà bé o no anirà bé. Potser un espectacle que estigui molt bé no acabarà de funcionar perquè el públic no se n'assabenta.

Però hi ha un altre problema: la comunicació. Que no passi bé el boca-orella. Aquest fet és molt subtil i força complicat. El nostre públic està educat, li agrada un cert risc, és seguidor d'una forma de fer i de treballar. No és, considero, cap *ghetto*, perquè les nostres sales estan fent un teatre que no implica això. Fa sis anys, potser sí que pensaves: «La gent pensa que alternatiu vol dir *cutre*, molt experimental», però ara ja ens hem tret aquest estigma que teníem i ja ha passat a la història. És un públic al qual li demanem que participi de la nostra ideologia, de la nostra manera de fer i de programar. És complicat, s'ha d'anar educant aquest públic i hem de trobar les fórmules per fer-ho i suposo que n'hi ha.

I.G. Madariaga — Vull polemitzar i veure si esteu d'acord a rebaixar pressupostos estètics, creatius, per atreure públic. Sé que és una qüestió de viure o sobreviure, però: això s'ha de fer o no s'ha de fer?

J. Álvarez — Des del Nou Tantarantana em nego absolutament a rebaixar, perquè penso, torno a repetir, que hi ha públic per a tothom i per a tot tipus de propostes. És evident que aquest aspecte és important, partint de la base que en el nostre cas som una empresa privada, que rep els ingressos d'una petita part de subvencions, però també ha de ser un projecte cultural que sigui capaç d'interessar un públic que vingui a veure'ns. És l'equilibri de tota programació. Al cap d'un any programem una dotzena d'espectacles, i aquest és un dels aspectes que considerem. Hi ha d'haver equilibri entre uns autors, uns projectes que ens interessin molt, perquè són autors totalment desconeguts i saps que estàs assumint un risc, perquè tens

una capacitat d'informació, d'arribar a la gent, molt petita. Si, a més a més, programes un autor poc conegut, amb actors poc coneguts, etcètera, tens la possibilitat que al final de la programació d'aquest espectacle hagi pogut arribar a molt poca gent. Però hi ha la necessitat d'un equilibri: dotze espectacles; per tant, pots assumir riscos amb autors que t'interessin i que consideres que són importants. D'aquesta manera, pots arribar a un equilibri artístic i a un equilibri econòmic, sense rebaixar els pressupostos intel·lectuals o artístics, que són molt importants en aquests espais.

T. Rumbau — Potser tots direm que no, perquè a ningú li agrada rebaixar la qualitat. Actualment es parla del que és políticament correcte, però també del que és culturalment correcte. I a tot arreu, a tots els teatres, tot el que s'hi fa s'ha de fer ben fet, tot ha de tenir un acabat determinat. Per tant, per què no ens podem atrevir les sales alternatives a presentar les coses mal fetes? Per què no? Jo reivindico l'espectacle mal fet. Per què no? Perquè tot això ho troben incorrecte: el disbarat, l'error, l'obra mal feta, l'obra mig feta, l'obra que no està acabada... Per què no? Tot es pot presentar. Evidentment, ha de tenir una certa gràcia, perquè fins i tot per a fer això s'ha de tenir una certa gràcia. Però, per exemple, nosaltres, al Malic, de vegades hem programat espectacles de cabaret que podríem anomenar de cabaret canallesc (recordo, per exemple, quan vam presentar Las Catalíticas, un espectacle d'un cabaret molt divertit, que va ser un èxit de públic; a mi em va fer molta gràcia programar una cosa així, perquè anava molt a la contra). I precisament és el que mai farà el Mercat de les Flors o un tipus de teatre públic que no sigui comercial, perquè ja sabeu que hi ha teatre públic comercial. El teatre públic no comercial mai programarà això, perquè el teatre públic no comercial sempre programarà obres molt atrevides, molt avantguardistes, molt experimentals, molt trencadores..., però sempre ben fetes, amb bons pressupostos, amb gran tecnologia, amb un acabat impecable, tot brillant, tot perfecte... Així, doncs, per què no ens hem d'atrevir a fer l'obra mal feta? Jo la reivindico.

T. Casares — Estic d'acord amb el que diu en Toni, però vull matisar una cosa. Aquests espectacles que diu que trobem a la seva sala són espectacles bons i acabats. Una altra cosa és que es consideri que són espectacles que estan en un procés. Però, el teatre comercial, al qual estem presentant-nos com una alternativa, és bo, ningú no diu que sigui dolent. Perquè que sigui bo o sigui dolent té a veure, per començar, amb la intenció primera del creador i què ha acabat fent. És a dir, que un creador pot tenir la intenció de muntar un vodevil amb quatre fustes mal clavades, que quan tanquen les portes ballen, però que tant li és, perquè el que li interessa és que sortirà l'«estrella de la televisió» d'aquell any i farà riure la gent. Allò pot ser bo perquè és allò el que el creador volia aconseguir. Ho ha aconseguir i, per tant, està bé. Quan una sala alternativa reivindica el dret de l'error, el dret d'allò brut, el dret d'allò mal acabat..., és perfectament coherent amb la seva proposta. El que diu en Toni, que ho planteja gairebé com un fet terrorista, és lògic. A les sales alternatives es pretén que l'acte de comunicació, que és que una persona estigui damunt d'un escenari i una altra persona l'estigui veient, generi un diàleg productiu, amb idees i emocions. Hi ha moltes maneres de fer-ho. Rebaixar plantejaments estètics, què vol dir? Perquè si vol dir fer les escenografies més barates, doncs sí, cap problema... Sobretot el que no s'ha de fer és tractar el públic com si fos més ximple que jo com a creador. Això sí que m'irrita profundament. Quan vaig a un teatre i em tracten com si fos un imbècil, com si no sabés endevinar que allà hi ha una intenció creativa per part de l'autor, dels

actors, del director, on l'únic que han fet és vendre gat per llebre... Ara, si hi trobo una honestat artística, i veig que el que m'estan oferint està plantejat amb rigor, s'hi ha posat l'estómac, per dir-ho d'alguna manera, i m'estan tractant com una persona intel·ligent, pot ser una meravellosa escenografia o poden ser quatre fustes mal clavades i un actor que no ha tingut temps de memoritzar el text i en alguns moments el llegeix..., tant m'és, però si hi veig una intenció concreta, una raó de fer allò, em pot interessar.

I.G. Madariaga — Us sentiu de vegades espai-catapulta per a alguns actors que comencen? Sentiu que us roben els directors o els actors? Les vostres propostes normalment arriscades, pot resultar que després un determinat director, o una determinada actriu o actor, deixi de treballar a les vostres sales perquè ha assolit un estatus d'actor/actriu televisiu, per exemple.

T. Casares — L'altre dia, fa poc, les sales alternatives vam fer una reunió de tot un dia, en què ens vam prohibir parlar de temes prosaics i de temes pràctics, com ara els pressupostos. Vam fer una reunió per parlar de la filosofia de les nostres sales. Una de les qüestions que vam tractar és que les nostres sales han de tenir un paper que ara intentaré resumir.

És veritat que serveixen d'espai de presentació, de trampolí —si voleu dir-ho d'aquesta manera— de creadors, d'actors, de directors, que comencen treballant a les nostres sales i, a poc a poc, van trobant el reconeixement a la seva feina i poden accedir a un teatre de més gran format o a un teatre comercial amb més capacitat. El que estaria bé, i està començant a passar —i està bé que es produeixi aquest salt—, és que aquests autors, aquests creadors, actors, etc., que ja han aconseguit un reconeixement massiu, que és gent que se la coneix, de la qual el públic diu «anem a veure l'última de tal autor», per exemple, de tant en tant tornessin, no pas a les sales alternatives, sinó als espais de petit format, que espero que comencen a entendre que no són ben bé el mateix. És a dir, poden haver espais de petit format comercials.

Estaria bé que aquesta gent tornés per experimentar, investigar altres maneres, altres formes. En el cas dels autors, escriure; en el cas dels directors, muntar. Imagineu-vos, per exemple, el senyor Albert Boadella, que està acostumat a una fórmula artística concreta que sap que li funciona, i que és un esplèndid director; imagineu-vos-el convidat a una sala de petit format, que se li demani que faci una cosa diferent, que es posi, no pas a prova ell mateix, sinó que busqui altres maneres, altres fórmules. Qui diu el senyor Boadella, diu el senyor Benet i Jornet, o diu la senyora Rosa Maria Sardà, per dir un director, un autor i una actriu. Per mi, aquest retorn és el que seria productiu, és el que seria interessant.

J. Álvarez — És evident que aquesta realitat de la qual parlaves, els primers que la patim som nosaltres, les sales de petit format, perquè som els que menys podem pagar; tant els directors com els actors. Però és un problema estructural que d'alguna manera és viu en tot el teatre, és a dir, els grans teatres ens treuen el personal a nosaltres, els directors, els autors, etc. D'alguna manera, els grans es mengen els que són una mica menys grans. Aquest problema fins i tot el tenen les grans productores; en qualsevol moment pot venir un senyor director d'una pel·lícula i li pot fer una oferta a un actor o a una actriu, i aquest pot deixar penjat un repartiment en un teatre. És un problema que sobretot s'ha accentuat a partir del moment que han sorgit les grans telenovel·les, perquè s'ha creat un *star system*. Quant a la producció teatral privada, s'intenta aprofitar la popularitat que puguin tenir els grans actors de les telesèries. És un fenomen que dura des de fa uns quants anys i que potser encara no s'ha acabat. A la llarga

això tornarà al seu lloc i passarà el que passa a les grans ciutats d'arreu del món. Si tu vas a Anglaterra, a Londres, no és estrany que a un teatre com l'Almeida, que és un teatre que podríem anomenar de petit format (té dues-centes places), et puguis trobar en qualsevol moment Juliette Binoche o Ralph Fiennes treballant per un sou de dues-centes mil pessetes al mes. Què busquen? Doncs, busquen oxigenar-se. El fet que un gran actor o un gran director teatral estigui guanyant molts diners, perquè està treballant en un gran espai i s'ho plantegi, de segur que tindrà projectes molt més petits, molt més personals, que no encaixen en els grans espais. I aquí és on pot entrar a funcionar una circulació entre els dos espais. Són espais de creació, i cada espai ofereix possibilitats diferents. En aquests moments no s'estan aprofitant, però ja hi arribarem.

M. Anglès — Hi estic d'acord. Fa dos o tres anys, quan van començar les telenovel·les, això passava molt. És a dir, que vam anar enrere, perquè en els nostres espais hi ha hagut sempre actors menys coneguts, directors menys coneguts i és veritat que després han fet el salt, i això és bastant normal. Les sales compleixen aquesta funció i està bé que després tornin, com ha dit en Toni. I costa que tornin, perquè tenen massa feina, i acostumen a fer una cosa darrere l'altra. Vull dir que han de trobar el moment per tornar i per treballar d'una manera diferent. Però és veritat que en aquests moments està més normalitzat: tot és possible. Hi ha un reconeixement de la professió d'aquests espais. Potser perquè Albert Boadella vagi a un espai de petit format o Rosa Maria Sardà faci una cosa especial cal una mica més de temps, però és possible. I això és un guany que ens hem anat treballant a poc a poc totes les sales.

T. Rumbau — Em sembla que l'aparició de grans infraestructures, com el Teatre Nacional, el Liceu i la que està a punt d'aparèixer, la Ciutat del Teatre, tot això d'alguna manera ha desmuntat l'equilibri, diguem-ne, ecològic del teatre a Barcelona.

Aquestes grans estructures funcionen com una mena de grans xucladors que ho xuclen tot. Xuclen creadors, autors, actors, públic, diners, creativitat, energia, atenció..., ho xuclen tot. El que sí que s'ha notat a Barcelona és una baixada de la creativitat. Per exemple, abans a les sales arribaven més propostes, hi havia més directors joves que gosaven fer-les. Ara ens arriben menys propostes interessants. Hi ha menys creativitat i això, d'alguna manera, és fruit d'aquests xucladors. El problema és que Barcelona és una ciutat petita. A Londres o a París, allà sí que hi ha aquesta varietat ecològica tan immensa, hi ha tantes sales petites i tantes sales grans, i tant de tot; però és que són ciutats molt grans. El problema de Barcelona és que és una ciutat petita. I aquí és on hi ha el perill: si no troba l'equilibri amb l'aparició d'aquestes grans estructures, no vull ser pessimista, però si això no s'equilibra és com si Barcelona hagués optat per ser una ciutat petita. Si opta per ser una ciutat petita, es quedarà amb unes infraestructures inflades, desequilibrarà aquesta mena d'equilibri ecològic que he dit.

T. Casares — Cal anar amb compte a l'hora de criticar el fet que hi hagi grans infraestructures de teatre. Perquè les grans infraestructures de teatre han de ser-hi, i estan molt bé, i com més diners s'hi dediqui millor. O sigui, que hi hagi el Teatre Nacional, el Liceu, la Ciutat del Teatre i encara hi faria una altra. A Londres tenen molts teatres nacionals, a París, també. Grans teatres? Encantats de la vida, que hi siguin. El problema no és que hi siguin, el problema és que Catalunya és la regió europea que menys diners públics dedica a la cultura. Així de clar: Per tant, el problema no és que hi hagi molts diners posats en unes grans infraestructures, perquè una ciutat i una cultura com la de Barcelona ha de tenir grans espais capaços de generar grans

produccions i de fer venir les grans produccions europees. El problema és que són pocs els diners que s'hi dediquen. I llavors sí que ens queixem. Ens queixem que dels pocs que n'hi ha, tots es dediquen a aquestes grans infraestructures. Però cal que hi siguin. Però també hi ha d'haver més diners de les institucions públiques dedicats a la cultura. I els diners públics que es dedica a Espanya per a la cultura ens posa els últims de la llista a la Unió Europea.

T. Rumbau — Déu me'n guardi d'haver criticat les grans infraestructures. L'únic que he constatat és que funcionen com a xucladors. Això em sembla que és una veritat objectiva. Però comprenc i accepto perfectament que els poders polítics hagin de tenir les seves caixes de ressonància en què han convertit aquestes grans infraestructures. El Teatre Nacional: aquest edifici mig *feixistoide* que ha creat en Bofill per a Pujol, amb el seu bufó, en Flotats. Un país que vulgui ser un país *comme il faut*, que tingui polítics *comme il faut*, necessita els seus temples, els seus mausoleus a la cultura, necessita aquestes coses. I Déu me'n guardi de criticar aquestes coses.

Maria-Josep Ragué — És fantàstic que les grans infraestructures hi siguin, però haurien d'incloure uns espais com els que vosaltres esteu fent a les sales alternatives, però amb iniciativa pública. Volia preguntar-vos a tots vosaltres, quin és el paper de les sales alternatives quant al suport als joves, a les darreres generacions d'autors i de creadors.

T. Casares — Respecte d'aquesta cua que queda sobre el Nacional, vull dir que si som alternativa és alternativa d'alguna cosa, i aleshores em sembla molt bé que siguem alternativa d'aquests edificis i aquests mausoleus que han de ser-hi, perquè tu representis l'alternativa. Tant de bo, com diu Maria-Josep Ragué, aquests espais comencessin a produir, a programar i a incidir en la societat des d'uns pressupòsits i des d'uns punts de vista semblants als nostres. Encantats de la vida! Ja buscarem altres alternatives, que n'hi ha moltes.

Respecte de l'assumpte de la promoció i de l'ajut a les noves generacions, la Sala Beckett ha estat esmentada molt com un espai motor per a l'aparició de nous creadors. He de dir de totes maneres que la Sala Beckett ha fet això gràcies a dos fets importants. Un de molt prosaic, molt fàcil i molt senzill: és un espai que no és només un teatre, sinó que és un espai que té una petita sala d'assaigs i una petita aula o biblioteca que et permet programar cursos, programar tallers d'escriptura, sobretot, però també altres activitats, que en un teatre convencional són més complicades. I després, evidentment, gràcies a la figura de José Sanchis Sinisterra, que és, sobretot, a part d'un gran autor, a part d'un molt bon director i un savi teatral, sobretot és un excel·lent pedagog. És una persona que ha sabut transmetre aquella idea que us estava comentant abans que un autor no es forma per voluntat divina, sinó que es forma treballant i es forma aprenent. Això José Sanchis ho ha tingut sempre molt clar i ha sabut transmetre les pautes, les normes i els codis de l'escriptura teatral a molta gent més jove que ell, que pertanyen a diferents generacions d'autors del país. Llavors, la figura de Sanchis, vinculada a la Sala Beckett, perquè ell n'és el fundador, històricament ha tingut un paper molt important estimulant l'aparició d'aquests nous creadors. Ell continua més o menys vinculat a la Sala Beckett, continua impartint-hi cursos. Quan vaig agafar la direcció de la Sala, perquè ell n'estava cansat per culpa de les batalles contra les institucions, li vaig dir que agafava la direcció amb la condició que ell continués dirigint la part pedagògica de la sala, els cursos, perquè és el que dóna un pes específic al paper que té la Sala Beckett en el panorama teatral. Noms concrets, en el cas de la Beckett, n'hi ha molts, sobretot d'autors, d'alguns directors i menys d'actors.

Segurament cada sala ha animat més una part dels creadors. En el cas de la Sala Beckett, hi han col·laborat autors com ara Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró o Gerard Vázquez, entre d'altres.

No es tracta, ni de molt, de fer cursos en aquestes sales, d'impartir-hi classes d'escriptura, en aquest cas, sinó que el que és molt important és estrenar. Estrenar obres d'aquests autors, ja sigui en els tallers de la Sala Beckett, ja sigui en els cursos de dramaturgia de l'Institut del Teatre, o en altres llocs on s'aprèn a escriure, on aquests autors puguin començar a estrenar. És important que les sales alternatives els acullin.

Però hi ha un fet que, per mi, en aquests moments, comença a ser encara molt més important que estrenar la primera obra d'un jove autor: és el fet d'estrenar-li una segona. Això és el que realment és important. Perquè hi ha hagut una moda durant uns quants anys, a tots els teatres, ja siguin sales alternatives, ja siguin teatres públics, Teatre Lliure..., tothom, per veure qui es penjava la medalleta d'haver estrenat la primera obra d'un autor. S'hi feia una mena de carrera: «Jo he descobert aquell, jo he descobert l'altre». I llavors la segona obra: «Ah, doncs això ja és impossible». Un dels reptes de les sales alternatives, a banda de continuar estimulant l'aparició de nous creadors, és parar atenció a aquesta gent que ha estrenat la primera obra i que després són oblidats.

J. Álvarez — Simplement vull afegir que la presència d'autors d'aquí, de casa, més o menys joves, no ha de ser només una excepció, ha d'esdevenir un fet normalitzat. Toni Casares ha mencionat Lluïsa Cunillé, que aquesta temporada estrena al Malic. Un altre dels autors destacats com Lluís-Anton Baulenas estrenarà al Nou Tantarantana i, també, a la Sala Muntaner. Per tant, és important que aquests espais serveixin perquè els autors de casa, els autors catalans o espanyols, puguin tenir una certa regularitat. Això, a poc a poc, s'està aconseguint.

M. Anglès — Cada any s'estrenen a l'Artenbrut dos o tres autors, però es compaginen autors contemporanis de fora i d'aquí. Busquem un equilibri. Per exemple, els últims que s'han estrenat són Enric Rufas, Toni Cabré... Això sí, dins el teatre de mitjanit, en aquest espai que és parateatral, més musical, més d'humor, on les companyies són les que creen el seu propi text.

T. Rumbau — En el cas del Malic, la nostra programació toca tantes tecles diferents que hi ha molts d'aquests autors que són transversals, que poden passar per totes les sales. Per exemple, per mi un autor que considero molt important i que ha estat sempre a les sales és Pepe Sanchis Sinisterra, que és un autor clau. Ha apostat des d'un principi per la Sala Beckett, però al Malic l'hem tingut amb un espectacle. És un autor molt important per a nosaltres. Però n'hi ha molts altres, des de Xavier Albertí fins a Sergi Belbel, que va néixer a la Sala Beckett... També hi ha molts directors que han començat a les sales alternatives, com és ara el cas de Magda Puyo al Malic, on va començar amb Metadones, o en Rafael Duran. Però també hi ha titellaires, per exemple hi ha Pepe Hortal, un personatge molt important aquí, poc conegut, perquè es mou en uns cercles molt marginals, però és molt important en l'àmbit de les marionetes i ha estrenat tots els espectacles al Malic. O la mateixa Fanfarra, la nostra companyia, que ha anat estrenant periòdicament. En el cas de l'òpera, ha donat peu a estrenes de nous llibrets, de noves partitures... Ja sabeu com és de difícil estrenar una òpera; doncs, nosaltres n'hem estrenat unes quantes i em sembla que aviat n'hem d'estrenar una altra. Això és comú a totes les sales i cada sala, d'alguna manera, té diferents especificitats. Però hi ha una sèrie d'autors i directors que són transversals.

I.G. Madariaga — La programació de tarda, nit o mitjanit, és tan sols qüestió de fer rendible al màxim la sala?

M. Anglès — Al començament, hi havia tres programacions: teatre, teatre de mitjanit i música. Vam eliminar la música, i el teatre de mitjanit s'ha conservat, per una qüestió de criteri. No és rendible. Realment fer més espectacles no vol dir que sigui més rendible. No és directament proporcional, pots perdre més diners.

J. Álvarez — En el nostre cas, com he dit abans, tenim una doble programació, perquè considerem que és important no desatendre l'aspecte creatiu amb vista al públic infantil. Mantenim, doncs, aquesta doble programació, per aquest plantejament de política cultural, però també, evidentment, perquè és una manera de fer rendible l'espai, d'atreure més públic.

T. Rumbau — En el cas del Malic, en aquests moments, fem molta programació perquè fem doble sessió, i a més els dilluns i dimarts fem «L'alternativa de l'alternativa», un espai obert a companyies noves, a presentacions, a gent que no pot entrar en els circuits normals. Ho fem per treure el màxim de rendibilitat, tant econòmica com cultural, a l'espai. Ho fem perquè en aquests moments és una necessitat. Probablement, si nosaltres tinguéssim més suport públic no faríem tanta programació. Aquesta programació està motivada per aquesta necessitat de tenir una estructura i, per això, hem pensat que la millor manera és explotar al màxim les possibilitats de l'espai.

I.G. Madariaga — Plantejem si, des de la taula, es podria contestar la qüestió de quins criteris fa servir el Ministerio de Educación y Cultura, des de Madrid, per distribuir els pressupostos.

T. Rumbau — El Ministeri, fa uns quants anys, seguia un criteri d'acord amb les institucions d'aquí, és a dir, amb la Generalitat i l'Ajuntament. Hi ha hagut una qüestió molt important, que a nosaltres ens ha afectat molt, i, per tant, a la cultura d'aquí, que és que abans el Ministeri de Cultura distribuïa amb els seus criteris, que eren criteris evidentment discutibles, com tots els criteris polítics. S'havia arribat a uns acords per distribuir els diners a les sales. Això, per nosaltres, era molt interessant. S'havien posat d'acord les institucions d'aquí amb el Ministeri de Madrid per arribar a un consens i trobar la manera d'ajudar amb els pressupostos mínims que tenen.

Però el més criticable no és el criteri del Ministeri, sinó que la Generalitat de Catalunya fes una impugnació de tots els conceptes d'ajuda a la cultura que tinguessin un sentit de territorialitat, que no podrien ser subvencionats pel Ministeri, perquè eren competència exclusiva de la Generalitat. Això ho van presentar fa molts anys i d'aquest recurs, de sobte, un dia, el Tribunal Constitucional en dictaminà que la raó la tenia la Generalitat. I què va representar, això? Doncs, que les petites ajudes que teníem, no solament les sales alternatives, sinó totes les entitats culturals privades de Catalunya i de tot Espanya, de sobte, per llei, van tenir prohibit que algun Ministeri els donés diners. I això és un error majúscul. Hagués estat molt bonic que la Generalitat hagués dit: «D'acord, nosaltres hem guanyat aquest recurs i els diners que abans donava el Ministeri els donarem nosaltres». Però és que van presentar aquest recurs i no es van preocupar mai d'obtenir aquests diners en els pressupostos generals de l'Estat pactats al Parlament, quan, a més a més, eren socis del partit que està governant. És indignant, tot plegat... Com és que ho va negociar tan malament això, en Jordi Pujol? Calia pensar-s'ho abans de fer aquestes peticions. Això és política victimista.

I.G. Madariaga — Gerard Vázquez estava d'acord amb el que s'ha dit des de la taula, que les grans superfícies han d'existir, però aquestes grans superfícies, com que estan pagades amb diners públics, s'han de fiscalitzar, perquè no pot ser que passi el que està passant, que hi ha una despesa que no es controla des d'enlloc. Catalunya no s'ho pot permetre.

J. Álvarez — Abans he dit que hi ha una sèrie de criteris que en el cas del Nou Tantarantana estan basats en la funció d'un equip, un equip més o menys proper, que discutim sobre quin tipus de teatre ens agrada, quin tipus de teatre ens agradaria potenciar. I evidentment que pot haver-hi una perversió en el sentit que, per exemple, no trobem resposta en el públic. És a dir, fem teatre per a nosaltres mateixos, triem un tipus de teatre i pot passar que no hi hagi resposta del públic. Un dels objectius del teatre és fer una programació, sigui com sigui, i arribar a interessar un públic que et segueixi. És clar que hi ha propostes que t'arriben, no t'agraden i simplement no les programes, perquè és així, hi ha d'haver una tria. Hi ha pocs recursos i, per tant, hi ha d'haver uns criteris, que poden ser personals, de formació, de gustos, etc.

T. Rumbau — Realment, en aquests moments hi ha poca creativitat. Això és un fet molt general, i és molt perillós de comentar. Però ho dic recollint una certa sensació, no solament meva, sinó també del que sentim i parlem entre nosaltres. Hi ha molts altres espais alternatius que també tenen el seu públic. I així com nosaltres, les sales alternatives, som un esglaó per a molts creadors, som un esglaó per a altres llocs; també existeixen uns espais que són esglaons per arribar a les sales alternatives, que són espais com El Penúltimo, o molts altres espais d'aquesta mena, molt més informals, on es presenten espectacles que després també ens arriben a nosaltres.

J. Álvarez — La durada dels espectacles en cartell és el gran dilema, no solament dels espais alternatius, sinó també de qualsevol espai cultural que ha de fer una programació i ha d'establir compromisos amb persones. Has d'omplir uns espais i tens uns compromisos amb persones que preparen una feina i vindran d'aquí a tres mesos. Però en el nostre cas, al menys des del Nou Tantarantana, això té molt a veure amb la manca de recursos econòmics. No solament passa amb espectacles que impliquen un cert risc perquè presents un autor poc conegut. En aquests casos diem: «Això és molt difícil que arribi al públic, és important estrenar-lo pel que representa donar l'oportunitat a l'autor d'estrenar la seva obra». Però has de tenir en compte fins on pots assumir un risc, en el sentit de tenir cada dia deu o quinze espectadors. Ho plantejes i dius «doncs, quatre setmanes». Però és que també pot passar de tenir un espectacle que, en principi, et plantejes que no funcionarà, el programes quatre o cinc setmanes i resulta que es converteix en un èxit de públic i que l'has de treure de la programació. Per què? Perquè, precisament, a partir d'una situació econòmica precària et trobes amb una sèrie de companyies que estan compartint amb tu aquesta mancança i tot plegat és molt difícil. Evidentment, des d'una sala comercial es parla amb aquestes companyies i se'ls diu: «Senyors, aquest compromís de venir a la sala no el podem acomplir perquè resulta que tenim ara un espectacle que ens està omplint i que econòmicament va endavant». És una vocació comercial. Pel que fa a les sales alternatives, o almenys del Nou Tantarantana, això és molt més difícil, perquè hi ha un projecte cultural, no solament de les produccions de la sala, sinó també de les produccions d'altres companyies que has triat o has seleccionat segons uns criteris culturals. I també ens ha passat el fet d'haver de deixar de fer un espectacle amb la sala plena i substituir-lo per un espectacle al qual assisteixen quinze o vint espectadors. Això constitueix el repte i la dificultat, però tot plegat està lligat a la precarietat econòmica.

T. Casares — Realment és molt difícil programar, saber quan de temps has de mantenir un espectacle. A més, en les alternatives es produeix una paradoxa evident. Tenim un paper de no-comercialitat i, per tant, els diners de la taquilla haurien d'importar-nos menys que a d'altres, perquè els nostres interessos són uns altres. Però resulta que, entre altres aspectes, per exemple, per rebre ajut econòmic de les institucions sempre ens posen una sèrie de condicions. Entre aquestes condicions, a part que es valora positivament com més espectacles estrenis, com més espectacles facis millor, es demana també un tant per cent d'ingressos propis de taquilla. Crec molt en el fet d'estrenar un espectacle, que les dues primeres setmanes no arrenqui del tot, que vinguin quatre persones cada dia, fins i tot, alguna nit has de suspendre, és un desastre...; però resulta que moltes vegades, com que no tenim recursos per fer publicitat, la publicitat és l'espectacle mateix, i si allò està bé i més o menys corre la veu i es deixa passar una mica de temps, pot arribar a funcionar. Però, és clar, no pots, perquè tens el teatre buit i has de pagar a uns actors. És una paradoxa a la qual ens veiem abocats per culpa de la manera com funciona el sistema d'ajuts, de subvencions. D'una banda, es demana que siguis generador d'idees, de creadors i de productes, però de l'altra et demanen rendibilitat econòmica. Això és molt difícil de compaginar. En aquests moments, a la Sala Beckett hem arribat a pensar que la durada òptima d'un espectacle és entre cinc i sis setmanes. De vegades, se't fa massa llarg i et fa mandra mantenir-lo i, de vegades, se't fa curt i evidentment dius: «Quina putada, ara ho haurem de treure».

I.G. Madariaga — Com us tracta la crítica?

T. Casares — A Catalunya, de crítica, no n'hi ha. Això és la pura veritat. Un crític no és una persona que escriu una columna en un diari, de tant en tant, parlant d'un espectacle. Un crític és una persona que fa un discurs. Els universitaris ho sabeu perfectament. Un discurs crític, d'anàlisi, sobre una determinada obra artística, en aquest cas. Què passa? Tota la meva ràbia anirà projectada no tant contra el crític, que no existeix gairebé (*salvando honrosas excepciones*), sinó contra els mitjans de comunicació. Els mitjans de comunicació d'aquest país estan, segons la meva opinió, creant opinió, creant hàbits i estan decidint quines són les informacions, quins són els temes que teòricament interessin la població. Per tant, per més que diguin que les televisions estan marcades per les audiències, les mateixes audiències estan marcades per les modes, i les modes les crea algú. És molt clar que en aquest país el problema dels mitjans de comunicació és un fet del qual algú s'hauria d'atrevir a parlar seriosament, i explicar com creen estats d'opinió determinats.

Pel que fa a les sales alternatives, de la crítica mateixa, la poca crítica que hi ha, els quatre que escriuen sobre els espectacles una columneta, pobrissons, que de vegades fins i tot els la retallen, no en tenim queixes de com parlen de les nostres sales. Personalment, des de la Sala Beckett, les queixes les tenim dels mitjans de comunicació. Convoques una roda de premsa per presentar el teu espectacle a la Sala Beckett, és el quart dia que els diaris estan parlant del Liceu, i tenen la barra de dir-te que no poden venir a la roda de premsa perquè no sé què del Liceu. I encara que fos interessant, que no dic que no, de parlar per quart dia consecutiu del Liceu, un diari té l'obligació ètica i moral de tenir una persona per anar a la roda de premsa de la Sala Beckett, del Nou Tantarantana o del que sigui. Com que, a més, no tenim diners per a publicitat, resulta que si fas una estrena i no ho treu ni un sol diari, ja em direu on trobem el públic, si no pots ni explicar-li què fas.

M. Anglès — Hi estic totalment d'acord. Ara, fins i tot, com que també s'ha augmentat la producció perquè al Teatre Nacional hi ha tres sales que estan en funcionament, què passarà amb el personal dels mitjans de comunicació? Necessiten més gent, perquè el públic del carrer ha d'estar informat. Simplement és una qüestió d'informació. I no ens maltracten, però sí que ens deixen en segon lloc davant d'un Liceu, davant d'una estrena molt més important. Teòricament, som una gent molt important, igual que els polítics, però després ens tracten com una merda, no som res.

J. Álvarez — Has tocat un punt candent. El problema està en el fet de com fer arribar la informació al públic en general d'allò que estem fent. Els grans teatres fan banderoles, contracten espais a la ràdio i la televisió, perquè disposen de mitjans, de recursos econòmics per fer publicitat, cosa que des de les sales alternatives és impensable. Depenem en un 80% o en un 90% de les prèvies que surtin en els mitjans de comunicació, concretament, als diaris i les revistes, i, després, una altra manera de continuar informant la gent són les crítiques dels espectacles. Per tant, per a nosaltres, les crítiques sí que tenen una gran repercussió, perquè és una manera d'assegurar-te que, com a mínim, durant quinze dies o tres setmanes s'estarà parlant, bé o malament, de l'espectacle, i s'estarà informant la gent. I contínuament és un patiment, perquè ve el crític a veure l'obra el dia de l'estrena, i resulta que és un espectacle que estarà quatre setmanes, i passa la primera setmana, passa la segona setmana, comences a posar-te nerviós, no sortirà la crítica, truques al crític («No, jo l'endemà la vaig lliurar»), i veus que van sortint pàgines i més pàgines del Liceu... Si tenim la desgràcia que vingui Michael Jackson, o que vingui la Madonna, o que la Lolita hagi tingut una baralla o un fill, decididament ja és el caos, perquè poca cultura, poques pàgines i, a més, hi ha unes prioritats. L'altre dia vaig preguntar: «Com és que no surt la crítica?» (ja feia dues setmanes de l'estrena), i em responen: «No, no, aquí està.» I hi torno: «I com és que no ha sortit?»; i em van acabar dient això: «No, és que les crítiques dels espais més petits han de sortir a la franja baixa, sense foto, i aquesta franja està coberta amb altres notícies.»

Aquesta és, doncs, la realitat. Estem en un escalafó, és a dir, en tercera, quarta, no sé exactament en quina posició. És independent de la qualitat de l'espectacle i de la seva veritable importància. Només existeixen uns criteris econòmics, i prou.

T. Rumbau — Em sembla que aquesta queixa nostra és conseqüència de les grans infraestructures que dèiem, i quan abans els anomenava els grans xucladors que ho xuclen tot, també em referia que xuclen crítics i tot, sobretot xuclen espai als diaris, perquè és evident que els mitjans de comunicació estan al servei de la «cultura spectacle». Potencien la cultura spectacle i la política spectacle. Evidentment, allò del Liceu és cultura espectacular i ho ocupa tot, ocupa la televisió i ocupa els diaris. I quan el Nacional presenta produccions, igualment, i quan s'obri la Ciutat del Teatre, també. El nostre no interessa perquè no participa d'aquesta política espectacular, d'aquesta cultura espectacular. En aquest sentit (tornant a l'inici de la sessió, quan dèiem de què seriem alternatius), un dels aspectes en què sí que som alternatius és en aquest concepte espectacular de la cultura. El teatre que programem a les sales alternatives no participa d'aquesta cultura espectacular.

M.-J. Ragué — En efecte, no hi ha crítica a Catalunya. Hi poden haver algunes persones que escriurien sobre allò que han vist. Aleshores, la Lolanda i jo figura que som crítics perquè ho diuen així, però no ho som. Només explicaré una petita anècdota en relació amb el diari en

què escrivim. Aquest diari ve de Madrid, a les deu de la nit arriben les pàgines, aleshores si hi ha una crítica de Madrid que es pugui treure per posar una crítica d'aquí, es treu. Però a dos quarts d'una de la nit entra una publicitat que va a la part inferior, i aleshores es pot donar el cas que una crítica, per dir-ho d'alguna manera, quedi exactament tallada per la meitat, perquè la part de baix l'ocupa un anunci. Això és el que es diria crítica, però que no és crítica. Altra cosa és la informació, que és molt important, i hi ha una persona que fa informació i una altra que fa crítica, entre cometes. Per exemple, aquest diari on escrivim la lolanda i jo afirma que protegeix les sales alternatives...

T. Casares — Tenen la consciència tranquil·la. *El Mundo* fa veure que patrocina les sales alternatives perquè dóna quatre duros per tal que fem una revisteta de merda, però pel que serveix és perquè tinguem una agenda que estigui a quatre bars de Barcelona. Això, *El Mundo* ens ajuda a pagar-ho i es queda tan tranquil, perquè diuen que ajuden el teatre alternatiu. I en canvi, no publiquen les crítiques en el moment que s'han de publicar, amb el format que haurien de tenir. Perquè aquesta és una altra! Els crítics, els teòricament crítics, per escriure un comentari sobre un espectacle que s'ha vist a la cartellera, tenen un foli. Hòstia!, això és indignant, no fotem! O sigui, per parlar amb rigor i amb una mica de serietat sobre un espectacle, per no haver de dir «Ho fa molt bé» o «Ho fa molt malament» i punt, necessites un espai per desenvolupar un discurs. Doncs tenen poc espai i, a més, el poc espai que tenen els el retallen sovint.

M.-J. Ragué — Vaig donar personalment un programa d'aquestes jornades a cadascun dels meus companys de la crítica, que, per cert, han aprofitat per reunir-se, justament ara, a la mateixa hora que fem aquest acte, per decidir els premis de la Crítica. Després vaig enviar-lo a «Los actos del día» i a «La Agenda del día» de diversos diaris, tothom em va dir «Claro que sí, no faltaría más, toda la atención». La informació no ha sortit ni en els actes del dia. L'únic diari que ha publicat una petita nota ha estat l'*Avui*, i la nota diu: «A la Facultat de Geografia i Història es fan les jornades [...] i a les taules rodones participen Helena Pimenta, Xavier Albertí i Roger Bernat».

Públic — ¿Las salas alternativas tendrían que buscar espacios alternativos para hacer publicidad e incluso para que se hablara de ellas en el terreno de la opinión?

T. Rumbau — Tienes razón, hay un déficit nuestro propio, evidentemente, pero es que es muy difícil encontrar caminos alternativos de información para que llegue a la gente. Lo que sí que hacemos, por ejemplo, es tener mucha relación con radios pequeñas, que nos hacen mucho caso porque somos los únicos que también les hacen caso a ellos. Ellos van a una sala grande y les echan porque dicen: «Oye, una entrevista a Ràdio Gramanet, o a Ràdio Pica o a Ràdio Gràcia», y no van. En cambio, nosotros sí vamos. Entonces, a través de estas radios, sí que tenemos un sistema establecido, en general, todas las salas, en que llegamos muy bien a estos medios más modestos y entonces esto nos ayuda a que, de alguna manera, estemos muy ramificados y la información llegue mucho más lejos de lo que nos pensamos.

I.G. Madariaga — Quina és la situació actual del teatre de titelles a la cartellera barcelonina?

T. Rumbau — Realment, és molt difícil programar titelles per a adults a Barcelona, i això que sempre, cada any, tenim alguna programació de titelles. Per exemple, al gener, un espectacle per a adults de titelles, és molt difícil. Realment això sí que implica una certa militància. És molt difícil i per això nosaltres de seguida ens hem obert a altres gèneres, perquè solament aquest

era pràcticament inviabl. El món dels titelles és tot un món, i per parlar-ne ens podríem estar dues hores i ni iniciar el tema. És una pena que hi hagi un Festival de Titelles cada dos anys, perquè sembla que a Barcelona només hi hagi titelles cada dos anys, durant un mes o una setmana. D'alguna manera, nosaltres hem intentat trencar aquesta inèrcia i que, amb una certa regularitat, hi hagi espectacles.

Pel que fa a les altres sales, hi ha hagut presència d'espectacles de titelles, sobretot a les programacions infantils del Nou Tantarantana, per exemple. Això és comú a totes les sales. També s'han programat espectacles per a adults algunes vegades, per exemple, al Teatre de Mitjanit, amb la companyia malaguenya El Espejo Negro. És un gènere que és molt difícil de fer.

Públic — Al començament d'aquest col·loqui s'ha parlat d'una situació i s'han exposat uns ideals molt macos, que impliquen una tasca cultural molt important. Però, i això sempre passa, quan surt la qüestió dels mitjans i dels diners sembla que tot vagi malament. És un aspecte que no acabo d'entendre. Si sou alternativa ho heu de ser per a tot. I que duri molts anys. Vull preguntar-vos, quin futur hi veieu vosaltres a curt termini? Perquè suposo que a llarg termini no ho podeu calcular, oi?

T. Casares — Quan parlem en públic, de les sales alternatives, tractem de defugir el victimisme i oferir un discurs una mica més optimista. De tota manera, el que us vull dir és que hi ha una situació perillosa, que és el fet de percebre'ns com alternatius en tot. És un aspecte molt polèmic del qual se'n poden dir moltes coses. Les institucions públiques tenen el deure de garantir l'existència de les minories artístiques, culturals i polítiques. I, per tant, aquestes minories, a les quals els costa molt sobreviure, perquè els costa expressar-se, els costa fer-se conèixer, han de tenir l'ajut de les institucions. Aleshores, ocorre que reps l'ajut d'aquestes institucions en canvi d'entrar dins el sistema, entrar a la roda, si no *no hay pan*. Ens diuen: «Entreu a ADETCA, que és l'Associació d'Empresaris de Teatre de Catalunya, perquè tindreu garantit no sé quins serveis...», ja estàs a la roda. «Fes no sé què perquè garanteix un tant per cent de taquilla...», ja estàs a la roda. Aleshores, evidentment que l'ideal seria: «Aneu a prendre per cul i ja ens muntem nosaltres l'alternativa real». Però és que això és impossible. És a dir, si vols arribar a una minoria de gent, si vols que el que fas tingui una certa coherència, un cert rigor, et veus obligat a entrar mínimament en el sistema. Després, com pots, bombardeges aquest sistema per dintre, però no és gens fàcil. El futur? No sé quin futur tenim. Però sí que estic convençut que el teatre, entès com l'entendem nosaltres, existirà sempre, hi serà sempre.

T. Rumbau — Em sembla que has tocat una qüestió clau, perquè una de les característiques bàsiques i essencials de les sales alternatives és que som contradictòries. D'una banda, som sala alternativa que vol ser alternativa i a la vegada som sala privada que depenem de la nostra taquilla. Això són dues coses antitètiques. O sigui, per una banda, som empresaris, perquè totes les sales són sales que funcionen com empreses. Tots els que estem aquí som, d'alguna manera, empresaris, però a la vegada també som artistes, que defensem l'interès artístic per damunt de la rendibilitat econòmica. Aleshores, hi ha una contradicció: un empresari que no busca la rendibilitat. Acceptar aquesta contradicció no sempre és fàcil, per això hi ha hagut tantes discussions. Però la característica bàsica de les sales alternatives és aquesta contradicció. Llavors, quan hi ha contradiccions tan grans i tan flagrants com aquesta, hi ha paràsits. Per mi, la puresa és impossible, el purisme no existeix. No pot existir l'alternativa pura, és impossible, no la trobaràs enlloc. Potser algú que estigui agonitzant serà el més alternatiu. Però aquesta brutícia, el

fet d'estar sempre ficat en tots dos costats, és una característica que és molt interessant si la sabem aprofitar, perquè, d'alguna manera, és acceptar una situació complexa on tots estem contaminats.

NOTA

1. Ever Martin Blanchet, responsable de la sala Versus Teatre, també fou convidat a participar en aquesta taula rodona però va excusar la seva assistència per qüestions professionals.