
Al refugi, a l'edifici i a la intempèrie. Quatre casos de reciclatge en l'arquitectura teatral

Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT

Observatori d'Espais Escènics. UPC-ETSAB
docus24@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Arquitecte i Màster en Teoria i Història de l'Arquitectura per l'ETSAB-Universitat Politècnica de Catalunya. Doctorand a l'ETSAB-UPC. Col·laborador de l'Observatori d'Espais Escènics <www.espaciosescenicos.org>. Redactor del PRAEC - Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes. Col·laborador i investigador en diverses entitats, projectes i publicacions de recerca i crítica arquitectònica, cultural i d'arts escèniques (LiquidDocs, Federació d'Ateneus de Catalunya, DDDarq.cat, entre altres).

Resum

L'article es fixa en quatre casos de l'àrea de Barcelona d'edificis i equipaments culturals amb sala de teatre, que en el període dels darrers vint anys reciclen i rehabiliten antics locals ateneístics, associatius i expositius. Es proposa un primer estudi comparatiu entre ells, amb una anàlisi que es duu a terme tenint en compte el tractament en cada cas d'aspectes arquitectònics, urbanístics, patrimonials, artístics, normatius, participatius. L'anàlisi fa una primera avaluació del grau de complexitat assolible mitjançant la confluència dels diversos temes, escales i disciplines: de la ciutat a l'edifici, de l'edifici a l'escenari, de l'escenari a la sala d'assaig i l'obrador. S'ofereix així un ventall de respostes diverses a la qüestió de si aquesta complexitat i aquesta coherència multidisciplinària es poden programar, projectar i implementar, o bé és fruit d'una conjuntura fortuïta i excepcional.

La metodologia de la recerca es basa en entrevistes als agents implicats (arquitectes, coordinadors, gestors i creadors), en el treball de camp als edificis estudiats, en la consulta dels projectes arquitectònics, i en la cerca en arxius i hemeroteca dels projectes i programes culturals d'entitats i col·lectius gestors. L'enfocament de la recerca es proposa posar en relació els àmbits al voltant de l'arquitectura original i els projectes, amb l'activitat teatral i el programa estètic i artístic. De la relació entre aquests àmbits, que té en compte la funció performativa de l'arquitectura, emergeixen matisos, reinterpretacions i límits diversos pel que fa als temes de l'obsolescència, la restauració, la conservació i el patrimoni.

Paraules clau: arquitectura teatral, reciclatge arquitectònic, patrimoni, restauració, obsolescència, sala Beckett, L'Artesà del Prat, Lleialtat Santsenca, teatre Lliure

Tomás Ivan ALCÁZAR SERRAT

Al refugi, a l'edifici i a la intempèrie. Quatre casos de reciclatge en l'arquitectura teatral

Introducció

Els edificis analitzats tenen trets en comú: es troben a l'àrea de Barcelona, han estat el local d'una entitat associativa històrica (de tipus ateneístic o cooperatiu), mantenen unes sinergies identificables amb els contextos (carrer, barri i àrea urbana) i han d'afrontar una transformació de reciclatge en una etapa de la seva història. En el moment de la intervenció es redefineix el projecte cultural de l'entitat, es reavaluen els objectius i la tasca de la companyia o col·lectiu que gestionarà el nou equipament, i es recicla i es reforma l'arquitectura de l'edifici. En fer-ho, es posen a prova les estratègies projectuals dels arquitectes autors de la reforma. Aquestes estratègies s'enfronten i assimilen nous paradigmes i revisions de conceptes i temes arquitectònics i teatrals, com ara el simbolisme de l'edifici teatral i la seva permeabilitat amb l'entorn; la funció representativa de l'arquitectura i el seu desplegament material, amb l'edifici com a *work-in-process*; les arts escèniques en transició, des de la il·lusió i la ficció cap a la «presentació» i la «realització escènica»; la «descodificació» dels equipaments de creació i la seva arquitectura, especialment en els casos d'intervenció en el patrimoni.

Michel Foucault va incloure, en una conferència pronunciada el 1967, el teatre (l'edifici teatral) entre les heterotopies, perquè el considerava un «espai altre» i un «contraemplaçament». Com a heterotopia, el teatre seria així un espai capaç de «juxtaposar en un únic lloc real diversos espais, i diverses ubicacions que s'exclouen entre si» (Foucault, 1978: 7). Foucault caracteritza les heterotopies associant-les als «talls de temps» i, per trobar-se «fora del temps», aquestes serien inaccessibles a la «mossegada» del temps. Així, les heterotopies basteixen i inclouen en el seu interior espais d'il·lusió i de clausura, i configuren un àmbit replegat sobre si mateix. Un indret diferenciat i contraposat al seu context, en una relació impermeable o d'accés codificat i ritual respecte al seu entorn. Però, de quina manera varia aquesta heterotopia quan la tipologia teatral dona pas a altres tipus d'edificis i d'espais, que combinen el component d'alteritat i diferència, ara amb una imbricació amb

el real i la ciutat? Quan els teatres ja no són «només» teatres, i passen a ser uns equipaments amb funcions i activitats més àmplies i variades (que sumen la creació i la formació a l'exhibició, per exemple), de quina manera aquest caràcter heterotòpic es manté, o es gradua? De quina manera l'heterotopia varia la seva funció, seguint el discurs de Foucault, i passa de denotar un espai d'il·lusió i de clausura a denotar un espai «de realitat» intensificada, o un espai contextualitzat amb l'entorn? I com, en aquest canvi de funció, l'arquitectura d'aquests espais participa en el procés, els obre i els fa més permeables respecte al seu context social i urbà?

Plantejant la possibilitat del paral·lelisme entre l'obra d'arquitectura i l'obra de teatre cal comprovar si, aquesta variació de l'edifici teatral com a heterotopia, pot tenir una relació amb el canvi o gir que en les darreres dècades han experimentat les arts escèniques. Ens referim aquí al «gir performatiu» que, a partir de 1960 i 1970, va renovar el teatre amb propostes que anaven fent aparèixer una sèrie de línies de treball que situaven la representació teatral ja en el terreny de la «realització escènica» (Fischer-Lichte [2004], 2011). El teatre, en una etapa postdramàtica (Lehmann [1999], 2013), va transformar i sacsejar l'escena i la dramaturgia per donar-li una nova via de sortida, ja com a art escènica expandida i ramificada (Sánchez, 2008), tot refusant la «clausura significant» (Sánchez, 2007: 282) de l'«espectacle» i de l'espai que l'acollia. Aquestes transformacions donen peu a una qüestió: la «producció performativa de la materialitat» (Fischer-Lichte [2004], 2011: 155) que caracteritza aquesta nova escena, té un paral·lel en l'arquitectura dels edificis que contenen aquests espais escènics? I, si és així, de quina manera els arquitectes i altres agents que intervenen en la definició dels nous espais teatrals cerquen i troben noves formes que permetin i promoguin, si és el cas, les noves funcions de l'edifici?

Dos debats poden ajudar a ampliar aquest tema de la formalització de l'arquitectura per a l'ús teatral, en relació amb els continguts socioculturals, creatius i estètics. El primer tracta de les pràctiques culturals i dels espais i condicionants que els acullen. Ens referim al debat que aporta Fabrice Lextrait, com a coordinador de l'equip encarregat de cercar, inventariar i analitzar els nous espais de creació i de la cultura en territori francès, entre els anys 2000-2002, en l'informe anomenat *Les nouveaux territoires de l'art* (Lextrait, 2004). Lextrait es fixa en els «*friche*» (tallers artístics en espais industrials en desús) i en altres espais «informals» per a la creació, i enumera algunes mancances de les institucions i dels espais culturals tradicionals. Reconeix, amb això, la necessitat que hi ha de promoure la vivacitat creativa i la innovació cultural, així com l'acció de «desinstitucionalitzar, desconstruir, descodificar» pràctiques, espais i organigrames (Ajuntament de Barcelona, 2008: 9). Prenent aquest fil, proposem provar de veure en els quatre casos tractats de quina manera aquesta desinstitucionalització dels equipaments, la desconstrucció de les formes arquitectòniques i la tipologia teatral, i la descodificació dels organigrames dels contenidors culturals, s'han dut més o menys lluny.

El segon debat és més acotat a l'espai arquitectònic i teatral, i el planteja Antoine Vitez (qui el 1972 va fundar el Théâtre des Quartiers d'Ivry i

hi va iniciar els cursos als Ateliers d'Ivry) el 1978 a l'article «L'abri ou l'édifice» (Vitez [1978], 2012). Vitez defensa en aquest article les possibilitats i potencialitats amplíssimes que hauria de contenir i promoure l'espai teatral i l'edifici del teatre. En canvi, assegura Vitez, en intervenir en la reforma d'edificis per al teatre, sovint l'arquitectura i l'arquitecte reprimeixen i homologuen les necessitats, i adotzenen i normalitzen els espais: «Finalment, només existeixen dos tipus de teatre; el refugi i l'edifici. En el refugi podem inventar-nos espais d'oci, mentre que l'edifici imposa d'entrada una posada en escena». (Vitez [1978], 2012.) L'article de Vitez compara l'edifici teatral tradicional («l'edifici»), amb un altre contenidor, que anomena «refugi». El «refugi» seria aquell edifici preexistent, amb una vida i una funció diverses i anteriors a la de la seva funció teatral el qual, habilitat, permetria un aixopluc —sense tantes constriccions en les formes— per a desplegar-hi activitats més àmplies, lliures i diverses. La pregunta que ens plantejarem, seguint aquesta diferència proposada per Vitez, és la dels viaranys que haurà de seguir el projecte d'arquitectura de reforma i reciclatge d'espais per al teatre. Proverem de detectar de quina manera resolen els projectistes la intervenció de reciclatge arquitectònic per mantenir, en els «edificis» teatrals, la llibertat i la disponibilitat pròpies del «refugi».

La sala Beckett al Poblenou

La sala Beckett va ser inaugurada el 1989 al barri de Gràcia de Barcelona, i des de l'any 2007 es va veure immersa en un procés judicial que finalment va fer necessari que busqués una altra seu. El 2009 l'Ajuntament de Barcelona li va cedir l'edifici de l'antiga Cooperativa Pau i Justícia, al carrer Pere IV del Poblenou, en desús des de feia alguns anys. Es tracta d'un carrer de traça antiga, excèntrica i estranya a la quadrícula de Cerdà, en un barri, el Poblenou, que en tots els anys de desplegament dels plans del districte 22@ ha anat transformant-se: s'han esborrat traces i s'han enderrocat fàbriques, la qual cosa ha deixat un paisatge amb capítols de desolació i amb profusió de solars buits, mentre esperen edificis nous. En aquest sentit, els veïns del carrer Pere IV asseguren que l'any 2017 «400 dels 1.000 locals i solars de l'Eix estaven buits o abandonats» (CON-FAVC, 2017).

L'edifici de l'antiga Cooperativa Pau i Justícia té dues plantes i va ser construït el 1924. Constava d'una drogueria i un magatzem de queviures, i a la planta primera d'un cafè, el teatre i l'escola de la cooperativa. El concurs de projectes d'arquitectura del 2011 per a la reforma de l'edifici de la cooperativa i la seva transformació en la nova seu de la sala Beckett el guanya la proposta dels arquitectes Ricardo Flores i Eva Prats. A causa del context de crisi econòmica i per la manca del suport financer institucional previst, el trasllat de la Beckett a l'edifici del Poblenou s'inicia per etapes, i ha de modificar significativament el projecte del concurs, reduïnt-ne la superfície i el programa funcional. Després d'una primera fase de reforma parcial, l'estiu del 2013 es posa en marxa l'activitat a l'edifici, amb els cursos de L'Obrador Internacional de Dramatúrgia. El novembre del 2016 s'inaugura la nova sala Beckett.



1. La sala Beckett del Poblenou en obres. © Adrià Goula.

El projecte arquitectònic de Flores i Prats parteix d'unes preocupacions arquitectòniques relacionades també amb qüestions cabdals de l'àmbit del teatre, l'espai escènic i la dramaturgia. Per exemple, podríem relacionar les premisses d'aquest projecte de reforma amb la inquietud de Peter Brook sobre si l'home pot existir sense un fons (Lecat; Todd, 2003: 115-117; trad. 2003), una qüestió central que també és ben present tant als espectacles de Brook com al teatre de Les Bouffes du Nord de París. La reflexió de Brook sobre l'espai per al fet escènic s'endinsa a qüestionar per què els teatres nous, i dissenyats de nova planta, no són adequats al seu propòsit. Sempre crític amb els espais moderns, dissenyats, neutres, convencionals i normativitzats, Brook es pregunta quin ha de ser el context per al cos humà, que és sempre el centre d'atenció del públic en qualsevol espai teatral. I seguidament s'interroga sobre si per fer de fons del cos humà és convenient un espai abstracte, neutre, o cal més aviat un fons viu, «real», amb materials trobats, si és millor eliminar l'artifici del decorat, tant en l'espai escènic com en l'arquitectura.

Els arquitectes Flores i Prats van escoltar amb atenció les idees i les indicacions de l'equip del teatre, com la del director de la Beckett, Toni Casares: «Normalment, els equipaments culturals grans tendeixen a donar una idea solemne de la cultura, a fer petites catedrals de la creació. Si us plau, defugim tant com puguem la solemnitat».¹ Caldria estar pendents de l'edifici mateix, respectar el seu pòsit, tractar-lo com un refugi capaç de seguir allotjant els seus fantasmes.

La reducció en el pressupost i el volum del programa va obligar a seguir una estratègia encara més austera i sensible al reciclatge i la conservació. La realitat material de l'edifici en què s'interveniva atresorava capes i capes d'història. I la pràctica dels arquitectes projectistes ja era, de fet, procliu a treballar a partir de les formes i els materials trobats. Així, els elements de l'edifici es reutilitzen, i els arquitectes els tracten amb voluntat de *bricoleurs*. Al llarg del procés i els seus temps morts, els arquitectes passen mesos

1. Extret d'una entrevista (inèdita) de l'autor amb Toni Casares, director de la sala Beckett. 8 d'agost del 2016.



2. Vestíbul de la sala Beckett del Poblenou. © Adrià Goula.

observant l'edifici i inventariant-ne els elements: mobiliari, fusteries, rajoles, decoracions, escales. El 2012 els documenten exhaustivament en un *Projecte de deconstrucció* (Flores; Prats, 2012), però no per conservar-los i mantenir-los intactes, ni per recuperar-los i tornar-los a un estat original, ideal o modèlic. Amb el projecte i la intervenció l'edifici es trasbalsa, moltes de les textures queden al descobert, es decapen superfícies i es ressituen elements. És talment com si un espetec, una explosió els hagués remogut, commogut, escampat i desplaçat.

A la nova sala Beckett, l'elegància homologada, fixada i reconeixedora d'algunes de les convencions i els elements del teatre a la italiana, com els velluts i els daurats, les butaques i les llotges, les escales cerimonials i els salons de miralls, l'arsenal d'elements d'una tipologia arquitectònica que Georges Banu ha explicat i definit (Banu, 1989) emergeixen trossejats, fragmentats, descompostos, projectats per tot l'edifici, desplaçats tant en la seva posició com en el seu significat. Alguns dels àmbits sorgeixen de la reinterpretació i la revisió de formes manllevades d'arquitectures del passat: el banc al racó de vellut del vestíbul com un eco provinent del cinema Skandia d'Asplund; la proliferació de capes, obertures i fragments al passatge-atri, que recorda el teatre Metropol de Jujol; els retalls i buits en balcons i dobles espais que remetent a la Casa Balboni de Carlo Scarpa; les textures i els cromatismes dels murs, inspirats en aquells de les cases de Pompeia... Amb els vells elements manipulats, les traces revisades i emergents, les geometries i els àmbits originals de l'edifici es densifiquen. Si bé és cert que, tal com escrivia Antoine Vitez, els «edificis» imposen d'entrada una posada en escena, mentre que als «refugis» la invenció d'espais és sempre més fàcil o factible (Vitez [1978], 2012), aquí els plecs, girs, intersticis i recessos, en una via intermèdia, han sabut reinventar les formes i enriquir una geometria anterior mitjançant la densificació i l'anisotropia, per tal de matisar l'ortogonalitat de les grans naus originals.

Tant en l'espai teatral com en l'arquitectònic, la conservació dels fantasmes del lloc va servir de conjur enfront d'alguns perills que assetgen les arquitectures d'equipaments culturals: la fredor institucional, l'asèpsia codificada



3. La sala Obrador a la sala Beckett del Poblenou. © Adrià Goula.

del que és nou, l'efecte irreal o destexturitzat de «virtualitat real» dels projectes anomenats icònics. En contra d'aquestes tres amenaces, els arquitectes pretenien atrapar l'aura de l'edifici, encara que no en un exercici de nostàlgia. En els primers mesos de la nova etapa, la cartellera de la sala Beckett al Poblenou acollí alguns espectacles plens de fantasmes i que jugaven amb els records i les variacions sobre el tema de la memòria, amb espectacles com *La desaparició de Wendy*, de Josep Maria Benet i Jornet, unes memòries fetes a miques, que combinen record i fantasia, espectacles com *El lugar donde rezan las putas... o que lo dicho sea*, de José Sanchis Sinisterra, on dos personatges beckettians entren en contacte amb l'inframón i una extraescena màgica, on el passat es recompon o projectes col·lectius com *Fantasmes (Històries de Pau i Justícia)*, l'obra del grup Peripècies amb direcció de Sergi Belbel, que documenta i teatralitza —en un espectacle d'escenes disperses, representat en diferents espais de l'edifici de l'antiga cooperativa— la memòria dels cooperativistes de l'entitat Pau i Justícia, els antics habitants de l'edifici.

Es pot plantejar un paral·lelisme entre part de les estratègies del projecte dels arquitectes Flores i Prats —anàlisi i inventari, bricolatge i *collage*, desplaçament i transformació, descomposició i cohesió— i certes estratègies i eines dramàtiques del fundador d'El Teatro Fronterizo i de la mateixa sala Beckett, José Sanchis Sinisterra. Sense que existeixi una relació d'inspiració, imitació ni referència, es poden trobar relacions i paral·lelismes entre les estratègies arquitectòniques de la reforma, i els recursos literaris i dramàtics del dramaturg en aquesta etapa del primer Teatro Fronterizo. Per exemple, en una primera etapa de la seva trajectòria amb el Teatro Fronterizo, Sanchis Sinisterra entenia la institució del teatre com «una forma particular de la teatralitat», només una de les moltes possibles, tal com s'assenyala el 1977 als *Plantejaments fundacionals* de la companyia (Sanchis Sinisterra

[1980], 2009). Sanchis Sinisterra pretenia «revisar i qüestionar, a través de la pràctica, els components de la teatralitat, investigar-ne les manifestacions en dominis diferents del teatre, en tradicions alienes al discurs estètic de la ideologia dominant, en zones frontereres de l'art i la cultura» (Sanchis Sinisterra [1980], 2009). L'autor teatral recuperava fragments de textos, i analitzava, seleccionava, manipulava, transformava, capgirava i recomponia els materials amb què treballava. Feia esclatar els elements d'un text, i per no deixar els espectadors perduts, o a la intempèrie, en un segon moment els dotava de cohesió. En relació amb aquest plantejament, els arquitectes Flores i Prats emprenen cada nou projecte —i la nova Beckett al Poblenou no és una excepció— com una oportunitat de comprovar les arquitectures preexistents, i l'«arquitecturalitat» potencial del lloc de la intervenció. És aquesta actitud la que obre la porta a resultats inesperats, a formes i espais insòlits, allunyats del que dicta la tipologia i la tradició. D'altra banda, Sanchis Sinisterra explorava la teatralitat dels textos literaris treballant en «narratúrgies» (Sanchis Sinisterra, 2012), en textos dramàtics (com *Ñaque*) que es componien a partir de materials d'al·luvió. Flores i Prats proven, a la reforma de la cooperativa del Poblenou, de recollir, desplaçar i descompondre i recompondre formes anteriors, tant les del mateix edifici com altres d'altres llocs i moments de la història de l'arquitectura. D'aquesta manera, experimenten de nou amb el vell, i obren un plec transitant per les fronteres de les arts i de l'autoria.

L'Artesà, del Prat de Llobregat

L'enderroc del teatre de L'Artesà, del Prat de Llobregat, l'octubre del 2017, després de molts anys tancat i sota titularitat municipal, va ser un esdeveniment agreujat pel fet que va ser el mateix Ajuntament el promotor de la demolició del vell edifici teatral, per tal de, aprofitant part del conjunt, construir un nou equipament teatral. I perquè tot es féu, segons molts pratencs, des de la manca de rigor i la unilateralitat, contra la transparència i sense la participació ciutadana. En contra d'aquesta decisió institucional, la campanya a favor de la reforma, la rehabilitació i la recuperació de l'edifici com a equipament teatral es va articular, al llarg dels darrers anys, a través de la plataforma Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà, que va prendre el relleu a altres campanyes anteriors: la campanya «Salvem L'Artesà» del 1982 a la publicació *Delta*, o les campanyes posteriors dels Amics del Prat.

La desaparició (planificada) del teatre de L'Artesà es pot contextualitzar com un capítol més de la història local recent, la culminació d'una pràctica expansiva, destructora i constructora, que ha dut associada l'eliminació del patrimoni i de les traces històriques al municipi i el seu entorn, el retrocés de les terres agrícoles i els espais naturals i el desplegament del Pla Delta. Al Prat, a part de L'Artesà, en les darreres dècades han anat desapareixent moltes de les masies (Ramos, 2014) i la llista del patrimoni desaparegut o degradat és llarga. Inclou, entre altres casos menys publicitats, el de l'edifici de l'escorxador, projectat el 1918 pel mateix arquitecte de L'Artesà: un edifici també singular i interessant, que igualment passà molts anys sota titularitat pública, en aquest cas fent funcions de garatge i magatzem dels serveis



4. L'Artesà del Prat de Llobregat el 1919. Fototípia Thomas. Fons Joan Puigmalet.

municipals de neteja. L'escorxador fou enderrocat per construir-hi un edifici solemne i faraònic, l'equipament cultural Cèntric, inaugurat el 2010.

L'Artesà era el patrimoni arquitectònic més valuós del Prat: al bell mig de l'Eixample de 1916, es tractava d'un edifici modernista del 1919 de l'arquitecte Antoni Pascual i Carretero, que combinava diferents volums amb cobertes diferenciades. El teatre n'era la principal, i tenia peces veïnes menors com el vestíbul i el bar, que es conserven parcialment. L'edifici original de L'Artesà el componien sòbries façanes de maó, i la sala del teatre estava coberta amb enormes voltes ceràmiques que eren un exemple singular de la «construcció tibada» (Martorell, 1910: 119), un sistema estructural típicament català, que s'ha anat extingint per la desprotecció i la progressiva desaparició de tants altres edificis històrics. Al llarg dels darrers anys, l'Ajuntament havia emprès la campanya informativa (i propagandística) «L'Artesà de tots», havia llogat l'edifici, i es comprometé a una inversió en millores (que no complí), proment desbloquejar la situació de L'Artesà i anunciant un procés participatiu (que no es dugué a terme). El 2003 comprà l'edifici, i abans i després d'aquesta data encarregà una sèrie d'informes tècnics (De Solà Morales; Dilmé; Fabré, 2000) i, més tard, catalogà de forma parcial l'edifici, obrint la porta a les intervencions dràstiques i irreversibles posteriors.

Amb unes bases que acceptaven aquestes regles del joc, el 2014 es convoca un concurs d'arquitectura, amb cinc propostes finalistes entre les quals guanya la proposta de Forgas Arquitectes en col·laboració amb Bosch/Sánchez/Nogués. Les propostes mostren diverses variacions sobre el tema de la solució que l'Ajuntament promou respecte a l'edifici, tal com assenyalen els regidors als mitjans (El Prat Ràdio, 2015): eliminar la part principal del teatre, perquè no s'adequa al tipus d'equipament que asseguren que el Prat necessita. El concurs, en lloc de respectar i adaptar la integritat del conjunt de volums, persegueix una arquitectura homologada, un nou equipament



5. Sala i escenari de L'Artesà, avui desaparegut. © La Riuada.

més gran i sens dubte més ben equipat (Ajuntament del Prat de Llobregat; BISSAP, 2016). La proposta guanyadora és valorada pel jurat, que considera que és la que més s'adiu amb el programa funcional i —malgrat la desaparició del volum i la sala del teatre original— amb la memòria de l'edifici original. El projecte conserva part de les façanes laterals de la sala i les mostra a través d'una galeria vidrada de dues plantes.

A partir del 14 de desembre del 2015, data de la primera assemblea de la plataforma Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà i de la redacció d'un manifest, la plataforma veïnal és molt activa, i duu la protesta als mitjans, als plens de l'Ajuntament, en debats i campanyes, als carrers, amb actes performatius com cercaviles reivindicatives i teatralitzacions de l'enterrament de l'edifici històric. La plataforma reclama punts com «la paralització del projecte, perquè representa l'enderroc de l'edifici de 1919; que es realitzin obres de rehabilitació, perquè no s'agreugi l'estat de deteriorament [...] i, per últim, que sigui un procés participatiu el que decideixi finalment com ha de ser aquest teatre en un futur, tant en l'aspecte formal, tècnic i arquitectònic, com en la gestió d'usos» (Esplugues TV, 2017).

El ple municipal del 14 de desembre del 2016, on es va tractar l'«Aprovació inicial del projecte executiu del teatre de L'Artesà» (Ajuntament del Prat de Llobregat, 2016), ofereix una escena que acaba reunint bona part dels participants en el procés, i adversaris en la polèmica. En aquell ple coincideixen, com a l'acte final d'un sàinet, els arguments de la participació ciutadana, les voluntats i contradiccions dels representants polítics i la frustració dels ciutadans representats. La sessió es converteix en una protesta per part de molts veïns (convocats per Aturem l'enderroc, Salvem l'Artesà) contra els plans de l'Ajuntament, mitjançant pancartes, crits i petits actes de



6. Enderroc de L'Artesà del Prat. © Aturem l'enderroc, Salvem L'Artesà.

resistència passiva. Finalment, els veïns dissidents són desallotjats de la sala, i el ple de l'aprovació de l'enderroc se celebra a porta tancada. En diferents moments de la sessió plenària, la regidora d'Urbanisme assegura que el nou equipament que ha de substituir L'Artesà ha de servir per «situar el Prat en les primeres o segones posicions del nostre país, no gaire més avall, pel que fa als equipaments culturals de referència», i afirma que aquesta ha estat «la nostra obsessió». Abans de tancar la sessió, el tinent d'alcalde proclama que des de l'equip de govern consideren que el projecte és «molt respectuós amb el patrimoni» (Ajuntament del Prat de Llobregat, 2016).

Teatre Lliure

La Lleialtat sorgeix el 1892 com a cooperativa de consum de productes de primera necessitat, formada per un grup d'obrers veïns de Gràcia, i és una escissió d'una altra cooperativa de la vila, la de teixidors a mà (Biosca; Sanromà, 1992). La cooperativa s'estableix en una finca de l'actual carrer Montseny, i anys després de la seva fundació, després d'adquirir els terrenys del seu local, duu a terme unes obres i inaugura el nou edifici (del 1923), amb projecte de l'arquitecte A. Millás (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona: AMCB- 12001_Q127_F0005651923_0005), al qual segueixen en els anys successius una sèrie de reformes de la façana i l'interior, que entre altres coses afegeixen una balconada interior en galeria sobre la sala del primer pis, que tindrà ús de teatre i sala de ball. A mitjan dècada de 1970, en un episodi ben conegut i estudiat, la cooperativa troba una via vàlida per a



7. Obres per al Teatre Lliure de Gràcia. © Arxiu Teatre Lliure.

la supervivència, el reciclatge i el relleu. Amb la fundació el 1976 del Teatre Lliure a la seva seu, l'edifici es converteix en un pol fonamental de proveïment de «béns culturals», en un nou generador i irradiador de cultura.²

Al Manifest fundacional del 1976 (Burguet *et al.*, 1987: 274-280), el col·lectiu del Lliure reconeix en el teatre independent el valor d'una «plataforma d'elements» que havia possibilitat una certa formació teatral sòlida i l'adquisició de l'ofici per part de la gent del teatre. El col·lectiu del Lliure assumeix la seva circumstància històrica, i si el públic és per a ells un element central, la importància del seu rol ha de tenir consegüentment una traducció explícita en diferents àmbits: des d'una nova disposició de l'espai teatral i escènic, fins a la formació d'una Associació d'espectadors (que es fundaria en una etapa posterior, el 1988). El públic passa a formar part tant de la vida del teatre com de l'escena: socialment el suporta i el reforça, espacialment s'hi introdueix, s'apropa als actors, i conceptualment s'hi incorpora en diferents graus.

El nou espai teatral, a partir de la reforma de l'antic teatre i sala de ball de la cooperativa, es configura doncs de manera que una nova relació públic-escena sigui possible. Treballant en gran part amb les seves pròpies mans en les obres que es van fer, tal com anys abans els socis obrers havien fet amb la construcció de la cooperativa original, i amb la finalitat d'aconseguir aquest «espai lliure», els membres de la nova cooperativa teatral adeqüen l'espai per possibilitar el teatre que s'hi farà: eliminen l'embocadura fixa de l'escenari a la italiana, però mantenen el petit escenari o entarimat existent. Al teatre de Gràcia, la gran pinta de fusta que travessava longitudinalment tota la sala seria, a la vegada, el dispositiu funcional i el símbol d'aquesta eliminació de fronteres en l'espai escènic, teatral, arquitectònic.

2. Informació extreta d'una entrevista realitzada per l'autor a Joaquim Gubern, al despatx de l'entitat gracienc, al teatre Lliure de Gràcia, el dia 18 de juliol de 2012.

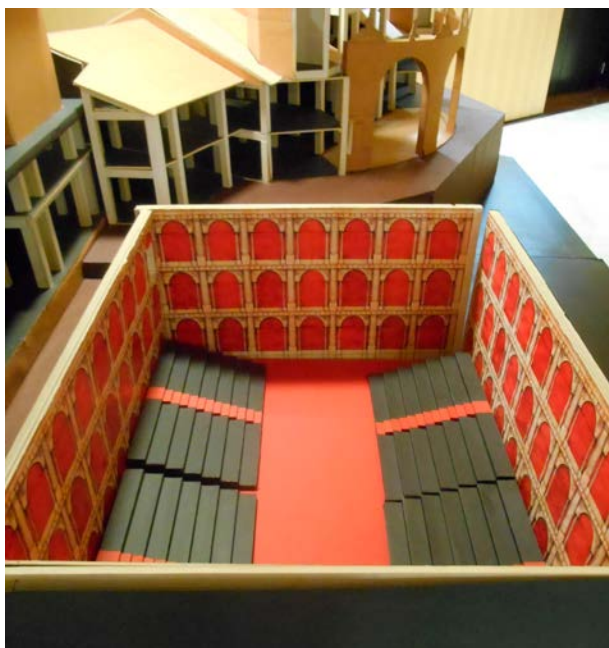


8. Roberto Zucco al Palau de l'Agricultura, 1993. © Ros Ribas, Teatre Lliure.

El Lliure tenia voluntat de teatre estable, i en molts aspectes prenia com a referent el Piccolo Teatro de Milà. La formació i les experiències artístiques anteriors quant a espai escènic de Fabià Puigserver, pal de paller del col·lectiu i ideòleg del teatre, són fonamentals per entendre aquesta remodelació, i també el posterior projecte de la segona seu del Lliure al Palau de l'Agricultura de Montjuïc. És especialment important la formació de Puigserver a Polònia la dècada de 1950, i el seu contacte amb propostes artístiques que també experimenten amb la renovació del dispositiu escènic i amb el rol i la situació espacial de l'espectador. Polònia és el context de propostes pioneres en aquest àmbit, que apareix i reapareix intermitentment en diferents etapes del segle xx, per exemple en l'obra del Teatre Reduta de Juliusz Osterwa, en «l'arquitectura d'escena» de l'arquitecte Jerzy Gurawski, amb les reflexions de Kantor sobre la problemàtica de la distància entre la platea i l'escena, i en la col·laboració d'Andrzej Pronaszko amb els Szyrkus, amb propostes de teatre sense espai específic per a l'escenari, i amb espais configurables amb plataformes mòbils i regulables.

La «lluita contra l'espai "a la italiana"» (Bueso, 1996: 51) és, com ja s'ha explicat en nombroses ocasions anteriorment, una de les primeres tasques de Fabià Puigserver, d'on provindran experiments, troballes i propostes posteriors. Puigserver sap fixar-se i sintetitzar experiències i innovacions com les de Luca Ronconi (*l'Orlando Furioso*, de l'any 1969) i el Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine (*1789*, de l'any 1970-1971, referent per a *La Setmana Tràgica*, 1975, a *L'Aliança del Poblenou*) (Bueso, 1996: 59), per trasbalsar la disposició tradicional de la platea i l'escenari. Segons ha explicat Guillem-Jordi Graells,³ Puigserver portava ja una llarga trajectòria investigant, remodelant i alterant estructures teatrals, desbordant l'escenari, fent més

3. Informació d'una entrevista realitzada per l'autor a Guillem-Jordi Graells el 20 de setembre de 2012.



9. Maqueta de la sala del Teatre Lliure de Montjuïc. © L'autor de l'article.

versàtil i flexible el dispositiu de teatre a la italiana tradicional. En les primeres temporades del Lliure, en aquell espai cabrien disposicions elisabetianes, rings de boxa, estructures multinivells, escenes a la italiana... La versatilitat de l'espai escènic del Lliure podia acollir la tradició, a través de l'experimentació. En col·laboracions i projectes anteriors, l'escenògraf ja havia treballat posant a prova les possibilitats que ofería el multinivell en plataformes en escena, en espais no estrictament teatrals (*El retablo de Maese Pedro*, 1966, Saló del Tinell), havia expandit l'escena per la platea (*Tot amb patates*, 1969, L'Aliança del Poblenou), o havia transformat l'embocadura del teatre (intervenció al teatre Capsa, 1970).

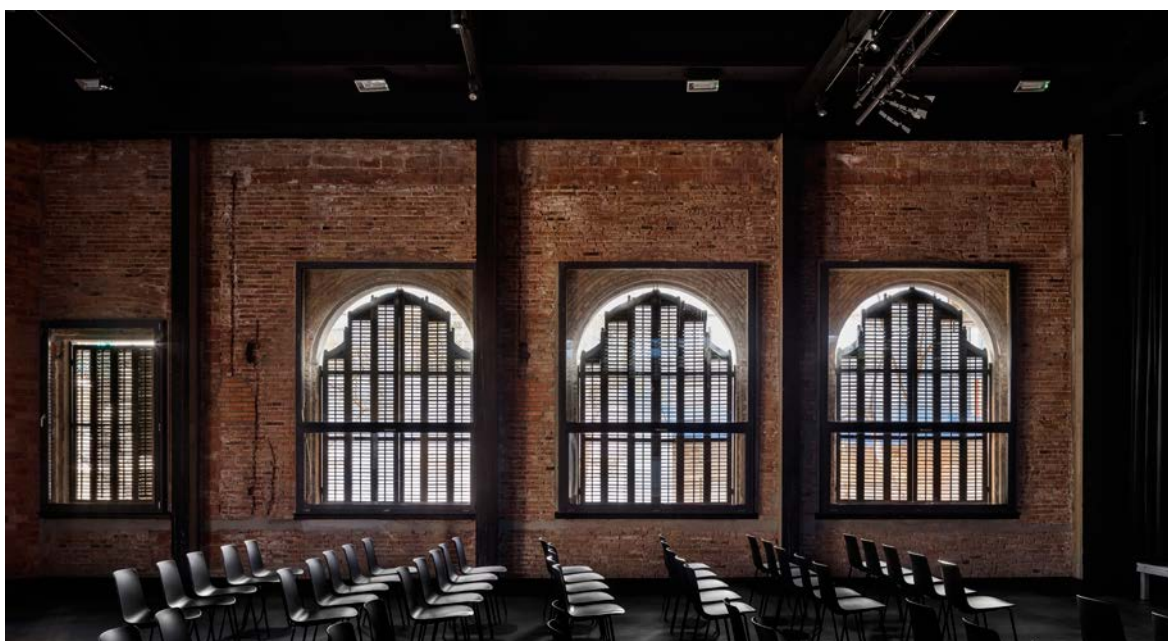
El Palau i la Ciutat

Després de cercar, a les darreries de la dècada del 1980, nous espais, el Palau de l'Agricultura a Montjuïc es va reformar com a segona seu del teatre Lliure, en la seva segona etapa. Construït com a recinte per a l'Exposició Internacional del 1929, a la dècada del 1960 l'edifici servia com a mercat de flors, el 1989 fou cedit a la Fundació Teatre Lliure, i el 1991 es presentà l'avantprojecte de rehabilitació (de Fabià Puigserver i Manuel Núñez Yanowsky). Si Peter Brook havia muntat *La tragédie de Carmen* el 1983, explorant les possibilitats escèniques en un espai «trobat» de l'edifici veí, que renaixeria amb funcions d'Espai Escènic Municipal batejat com a Mercat de les Flors, el 1993 es representà al Palau de l'Agricultura, encara sense remodelar, l'obra *Roberto Zucco*, de Koltès, amb direcció de Lluís Pasqual i espai escènic de Frederic Amat. La intervenció arquitectònica del teatre Lliure al Palau de l'Agricultura buidava l'edifici del 1929, mig noucentista mig eclèctic, «postmodern *avant la lettre*» segons el mateix Núñez Yanowsky (Serra, 2001), per convertir-lo en un edifici «Frankenstein», tal com l'arquitecte el definia amb simpatia (*ídem*). Un edifici dins d'un altre edifici, amb pell original que abrigava una sala teatral composta de referents historicistes i equipada amb nova tecnologia.

Inaugurat el 2001, el Teatre Lliure de Montjuïc és un edifici que, per les seves dimensions, prestacions, necessitats i capacitats va representar un canvi d'escala i de model per al Lliure. El Palau era tan gran que va estar a punt d'esdevenir la «casa de la vila» simbòlica de tota una Ciutat del Teatre, un complex concebut pel cofundador del Teatre Lliure, Lluís Pasqual, com una «república independent» (Pasqual, 1997: 13). Un conjunt d'equipaments escènics i educatius a l'antic recinte expositiu del 1929, que es fixava en altres àrees temàtiques de la ciutat (Pasqual, 1998: 13), i que es proposava articular i coordinar les programacions i activitats del Lliure, el Mercat de les Flors i l'Institut del Teatre, amb un nou Edifici Fòrum com a centre logístic, i ramificacions fins als veïns teatre Grec i Palau dels Esports. La Ciutat del Teatre finalment no es va materialitzar, per manca de suport polític i crítiques provinents de diversos sectors. Tan ambiciós com polèmic, en tot cas el projecte de Ciutat del Teatre hagués representat per al Lliure un capítol espectacular i grandiloqüent, com també un insòlit final del llarg trajecte recorregut des dels dies llunyans en què el Puigserver infant feia «teatrinos de joguet» reutilitzant capses de sabates (Roig, 1978).

Lleialtat Santsenca

La Lleialtat Santsenca es va fundar com a cooperativa l'any 1894, i després de tenir la seu en diversos locals del barri de Sants, el 1928 es va acabar de construir l'edifici de la seu social al número 31 del carrer Olzinelles (Dalmau; Miró, 2010: 201-216), amb un projecte de l'arquitecte Josep Alemany, autor també de la façana d'El Molino de l'avinguda Paral·lel de Barcelona. Edifici de dues plantes, el de La Lleialtat acollia, com altres entitats cooperativistes o ateneïstes, un programa repartit en dos àmbits principals, amb la botiga de queviures, el magatzem i el forn de pa a la planta baixa, i a la planta primera la sala de teatre i ball, el cafè, la biblioteca, la sala de juntes i el gimnàs.



10. Sala d'actes de la Lleialtat Santsenca. © Adrià Goula.

Etapes

En una segona etapa, l'edifici es dedica a fàbrica de torrons a la planta baixa, i té la sala de ball i festes Bahía a la planta primera, que esdevé un lloc típic per a l'entreteniment i les celebracions de successives generacions del barri. La fàbrica de torrons cessà l'activitat el 1991, mentre que la discoteca Rainbow, que havia agafat el relleu de la sala Bahía, havia estat clausurada alguns anys abans, el 1988. Després d'anys d'abandonament, l'any 2006 l'Espai Alliberat per la Cultura *okupa* l'espai i el convertí en un CSO (Centre Social Okupat) fins al seu desallotjament policial l'any 2009. Posteriorment, l'edifici de la Lleialtat Santsenca seria reivindicat per una sèrie d'entitats del barri, amb un procés participatiu amb la col·laboració del col·lectiu d'arquitectes de LaCol.

L'estudi històric i material de l'edifici donà pas a una proposta de programa funcional (pla d'usos, requisits funcionals i criteris d'intervenció), base d'un concurs d'arquitectura convocat l'any 2012 per l'Ajuntament, que havia comprat l'immoble.

El procés participatiu

El projecte d'arquitectura de la nova Lleialtat Santsenca és el resultat d'un procés llarg i complex, transversal i fet a través d'una pluralitat de veus i actors que hi conflueixen. Després del desallotjament, i al cap d'uns anys de clausura i abandonament, una seixantena d'entitats del barri van reclamar-ne la reforma i l'aprofitament per a ús veïnal, organitzant-se al voltant de la plataforma La Lleialtat Santsenca. En aquest sentit, és remarcable la importància de la presència al barri de la tradició associativa, la seva història cooperativa i, fins i tot, del moviment *okupa* i els moviments socials.

Per concretar el programa d'usos i criteris de disseny, el col·lectiu d'arquitectes santsenc de LaCol s'encarregà de dinamitzar, al llarg de dos anys d'entrevistes, enquestes i tallers, el procés participatiu amb les entitats i els veïns que havien reivindicat la reobertura de la Lleialtat Santsenca, i que n'esdevindrien usuaris (LaCol). Molts d'aquests veïns mantenien una relació estreta amb l'entitat, i amb les activitats que en l'edifici hi tingueren cabuda, començant per la sala Bahía. Tenien clar que, tal com escrivia l'historiador i bloguer santsenc Agustí Giralt, actual coordinador de la Lleialtat Santsenca, «la memòria és fràgil i necessita els seus paisatges, encara que els experts no els valorin». (Giralt, 2018). El 2011, un ple de districte va decidir la recuperació de l'edifici i la creació d'una comissió de seguiment, i l'any 2012 es va convocar el concurs d'arquitectura, amb bases redactades pel col·lectiu LaCol per encàrrec municipal, i que va guanyar la proposta de l'estudi Harquitectes (document de treball de 2012, referenciat a la bibliografia).

Estudis previs

Part dels estudis i documents acadèmics d'un membre de LaCol, Carles Baiges, qui havia localitzat a la Lleialtat el seu Projecte Final de Carrera (Baiges, 2014), serviren com a document base per al projecte posterior. Després d'analitzar les necessitats de les entitats que treballaran a la nova Lleialtat, una de les decisions que es pren en les conclusions del procés és la de no



11. Un espai de la Lleialtat Santsenca. © L'autor de l'article.

plantejar espais privatis per a cada col·lectiu.⁴ Es fa per tal d'evolucionar respecte a models tradicionals d'equipament, per trobar nous models diferents del tipus hotel d'entitats, el de centre cívic o el de viver, ja que es tracta de plantejar «una nova tipologia d'equipament referent a la ciutat, tant pel que fa a la programació, la gestió com l'ús de l'espai» (LaCol). Així, per concebre l'ús i la gestió de l'entitat es prenen com a referents entitats com l'Ate-neu l'Harmonia o la Casa Orlandai, així com alguns aspectes de la gestió del Centre Cívic Cotxeres de Sants.⁵ A diferència d'aquells equipaments cívics i públics més habituals, a la nova Lleialtat es vol, en canvi, una organització en tres tipus d'espais bàsics: una sèrie d'espais i serveis comuns i compartits (gestió, reunió i assemblea, bar, cuina, botiga...), uns altres espais amb una organització flexible, que segons l'horari seran usats per un grup o un altre, i d'altres espais més definits per a usos específics.

La proposta del concurs

L'«estratègia d'ocupació» plantejada per Harquitectes, que els autors resumien al concurs com «Deixar sortir abans d'entrar», es basa en la neteja i reordenació d'un llarg espai servidor, per tal d'obrir-lo i fer que es posi al servei dels espais d'activitat. La proposta d'Harquitectes, que duia per lema «L'hora del pati» (Harquitectes, 2012), té com a element central aquesta obertura d'un atri, pati o carrer interior cobert, bioclimatitzat. És explícita, en el pannel del concurs, la referència al Teatro-Oficina, el projecte de l'arquitecta Lina Bo Bardi (i Edson Elito) a Sao Paulo, del 1984, basat en una bastida en

4. Informació extreta d'una entrevista realitzada per l'autor a l'arquitecte Xavier Ros, d'Harquitectes, el 18 de desembre del 2015.

5. Informació extreta d'una entrevista realitzada per l'autor al coordinador de la Lleialtat Santsenca, Agustí Giral, el 29 de març del 2018.



12. Actuació a l'atri de la Lleialtat Santsenca. © L'autor de l'article.

una nau alta, llarga i estreta. Un projecte pragmàtic i funcional, el fonament del qual és un únic gest rotund.

Encara al projecte de concurs, a la sala de la planta primera, on abans hi havia la sala de ball, la proposta d'Harquitectes col·loca una sèrie de cortines per als usos polivalents, a més d'elements mòbils que l'envolten per adaptar-la acústicament, tèrmicament i per a la protecció antiincendis, i que evitarien l'ús de sistemes de revestiment poc flexibles. L'activitat escènica, o qualsevol altra, però, no se cenyeix a aquest àmbit, ja que tota activitat (taller, debat, presentació, actuació...) és susceptible de tenir lloc a diferents parts de l'edifici: a l'atri, a la distribució dels espais polivalents a la planta 0 i 1, a la sala-taller del cos posterior (amb paviment de fusta per a assajos), a un altre àmbit de balcó-plataforma en doble espai, a la part posterior... (Harquitectes, 2012).

Una versió posterior de la intervenció es proposa diversos objectius. Són objectius estratègics basats en revertir la idea d'obsolescència (es prima el reaprofitament), en ampliar la de restauració (sense cap ortodòxia: s'enderroca el que no és útil) i en fer extensible l'abast del reciclatge (de l'estructura de l'edifici, de la realitat material, de la tipologia d'equipament). Aquests objectius persegueixen, en primer lloc, el reaprofitament i l'enderrocament selectiu de les parts de l'edifici existent, amb un resultat que fa que panys

vells i nous de murs coexisteixin en veïnatge als murs de l'edifici actual, en un *patchwork* d'etapes, materials, colors i textures. La façana es fixa, es conserva però sense polir-la, i recull la pàtina que el temps hi ha anat dipositant. La sostenibilitat i la contextualització que cerca relacions (visuals, volumètriques) amb l'entorn, són uns altres dels objectius del projecte.

Tal com passa amb l'espai de l'atri, que funciona per reordenar, servir i climatitzar els espais al seu voltant, la coberta (amb bigues metàl·liques i una subestructura de policarbonat, i plaques de policarbonat transparent) és una part fonamental del projecte, ja que ho ordena tot i dona sentit al conjunt, en posar en funcionament el sistema de climatització que farà que cada part sigui habitable segons el seu ús. La coberta cobreix el volum de l'edifici original: li fa de paraigua-aixopluc i el fa habitable mitjançant la tecnologia. S'afegeix així, doncs, a l'atri (el nou espai buit, com una falca que disposa i ordena el conjunt) i als murs perimetrals que en fixen les capes, textures, etapes del passat. En una terna d'elements, àmbits i dispositius que, solidàriament, abracen i engloben l'edifici preexistent mentre s'hi instal·len i hi creixen a l'interior. El nou equipament és generador d'activitats, espai obert i expectant, enclavament urbà i ressort de memòria, i hi inclou, d'aquesta manera, frec a frec, de manera tan simbòlica com material, el futur i el passat abocats al present.

Model, arquitectura, ciutat

Com a edificis teatrals, com a tipus d'equipaments culturals amb activitat escènica, els quatre casos tractats exemplifiquen en primer terme diferents graus de condició «heterotòpica», segons la definició d'«heterotopia» de Michel Foucault (Foucault [1967], 1978). Aquesta variabilitat del teatre com a heterotopia es troba en els quatre casos en les diferències en l'ampliació del tipus d'activitat que s'hi duu a terme. La dispersió de l'activitat en els edificis es fa ara en diversos tipus d'espais i recintes, i ja no únicament a la sala i a l'escenari. I la permeabilitat física de l'edifici-contenedor, a través d'espais mitjancers i perímetres més transitables, de vestíbuls permeables amb noves funcions heterogènies i usos oberts, promou i acompanya una permeabilitat conceptual i funcional. Tant les arquitectures, com el tipus d'escenes i actes que hi tenen lloc, com l'organització dels equipaments i la seva relació amb els entorns, mantenen i segueixen dinàmiques diferents, noves i més flexibles i obertes (en els casos de la Lleialtat i la sala Beckett al Poblenou) i més arrelades a les de l'edifici teatral i el model d'equipament tradicional o convencional (en els casos del Teatre Lliure a Montjuïc i del nou L'Artesà al Prat). Els dos primers casos mantenen intactes les potencialitats del «refugi», segons la definició d'Antoine Vitez, mentre que els segons s'adscriuen a la tipologia d'«edifici» teatral, tot i l'enderroc i la «reconstrucció» del teatre original, en el cas pratenc.

Si ens fixem en el tractament arquitectònic de les sales de teatre en cadascun dels edificis estudiats, trobem plantejaments, estratègies, objectius i resultats diferents, que van des de l'espai sorgit *ex novo* al reciclatge d'espais anteriors. En el primer apartat hi situem la sala del segon Lliure a Montjuïc i

la del nou L'Artesà, que si bé són nous espais, en edificis que parasiten velles estructures amb noves arquitectures, val a dir que també invoquen amb la seva aparença les formes del passat: el Teatre Farnese, de Parma, a Montjuïc, i la sala original de L'Artesà, al Prat. Aquestes sales se situen en edificis que han sorgit de dos models: en el cas del Lliure d'un model-maqueta, feta artesanalment per Fabià Puigserver, imaginant un espai que pot ser molts espais. I en el cas del Prat, el nou teatre i la seva sala han sorgit del model que el pla funcional del concurs adopta tot seguint les directrius de les normatives i els indicadors del PECCat o el SPEEM, els documents que prescriuen equipaments escènics homologats, amb variacions segons les estadístiques i característiques demogràfiques i les normatives o directrius que fixen les «necessitats» corresponents a cada població.

En els casos de la sala Beckett i la Lleialtat Santsenca, la intervenció arquitectònica en l'edifici entraria en la classificació heterodoxa de l'anomenada «arquitectura empeltada» (Torrents *et al.*, 2014: 13). En aquests dos casos, pel que fa a l'espai pròpiament teatral de l'edifici, els projectes es basen no només a mantenir la sala de teatre, sinó a desdoblar-la i expandir-la en espais satèl·lits, que difuminen i desdibuixen els atributs del teatre a la italiana. La Beckett resol la qüestió negant el dilema entre el vell i el nou. Manté la sala del teatre original a la planta primera (la sala Obrador, que conserva l'embocadura i el fons amb les pàtines irregulars i acumulades de pintures i textures velles), en construeix una altra (la sala Beckett, la principal a la planta baixa, que és la «*black box*») i encara ofereix un tercer espai d'ús menys definit (l'antic cafè a la planta primera, una sala per a assajos i actes). La Lleialtat conserva l'antiga sala de ball (de la sala Bahía), que dota mínimament amb un dispositiu senzill i no fix de cortines, tarima i cadires, i ofereix una altra gran sala a la planta baixa (per a assemblees, conferències...), i encara un tercer espai a l'atri - bastida teatral (per a actuacions, exposicions...), més els dedicats a assaig. O sigui: es dispersen els espais escènics potencials per tot l'edifici.

Pel que fa al model d'equipament i a l'estructura organitzativa, el Lliure fa un canvi progressiu segons cada etapa, de la cooperativa dels primers anys a la Fundació de la dècada de 1980, amb una organització de teatre públic amb gestió privada, pautada per crisis cícliques segurament també a causa del creixement i la mutació del model, i d'un (segon) edifici amb uns requeriments molt alts de manteniment. Val a dir que els quatre teatres tractats han passat, en un moment o altre de la seva història, a formar part del catàleg d'equipaments públics i municipals, si bé el model que els ha aixoplugat i dinamitzat ha estat diferent. La sala Beckett ha entrat al programa de Fàbriques de Creació de Barcelona, en un cas amb certes coincidències amb l'Espai Brossa a La Seca (l'actual Escenari Joan Brossa) o la Nau Ivanow, tots ells espais escènics i culturals amb una trajectòria anterior important, de caràcter privat subvencionat. Com s'ha dit, després de ser cooperativa, discoteca i casa okupa, en una quarta vida la Lleialtat aconsegueix funcionar seguint un model propi de centre públic però autònom, de cogestió entre entitats. I L'Artesà passa de ser propietat d'una societat privada a estar sota el paraigua municipal, i tant en una etapa com en l'altra el veïnat queda relegat de les

decisions cabdals, que corresponien als socis en la primera època, i que, en la segona, van ser preses unilateralment pel consistori.

Pel que fa a l'urbanisme, a la situació urbana en relació amb els eixos viaris i als nodes veïns, el Lliure de Montjuïc es troba en una situació excèntrica però propera a l'eix teatral del Paral·lel. Tot i això, i malgrat la seva proximitat amb els equipaments escènics i educatius contigus, és un teatre entotsolat i isolat, sense sinergia efectiva amb el barri i el context, a causa del seu emplaçament excèntric a la ciutat, de la dissolució del projecte de Ciutat del Teatre, que potser hauria relligat el complex i la trama urbana, però sobretot per la seva volumetria i el seu funcionament com a «palau» tancat. Tant la sala Beckett (en la segona seu, al Poblenou) com la Lleialtat Santsenca, pel tipus d'activitat i la seva situació, aconseguixen aparentment (fins al moment) una bona integració al barri. La primera, mercès al veïnatge actiu amb l'Institut Quatre Cantons (que es troba paret per paret) i la proximitat del Centre Cívic Can Felipa. També, per la bona acollida del seu bar (que en el projecte d'arquitectura preveia obrir encara un quart escenari, de cabaret), i perquè la seva activitat de tallers i cursos de dramatúrgia manté l'edifici obert tot el dia, a diferència de la major part dels teatres de la ciutat que tenen una franja horària i d'activitat molt restringides. És per tot això, també, que la Beckett pot esdevenir un dels puntals des d'on continuar la recuperació de l'anomenat Eix Pere IV. De manera semblant, la Lleialtat també té un horari ben ampli, se situa veïna a altres nodes d'activitat (com les Cotxeres de Sants i Can Batlló) i és un centre del tot permeable, amb una programació d'activitats canviant, dinàmica i continuada. I L'Artesà? La seva inactivitat teatral al llarg dels anys el deixà relegat a la funció de bar amb jardí (amb molta aflluència, tot sigui dit). Podem afegir, a mode de sospita pendent de confirmació, que la inauguració del nou teatre podria suposar, en un futur pròxim, el tancament d'altres espais escènics emblemàtics del Prat, com el Teatre Modern (el teatre municipal actual a la plaça de la Vila) o les golfes de la Torre Muntadas (actual seu del Teatre Kaddish). Hi ha el perill que, enfrontats al novíssim equipament teatral, aquests espais passin a ser considerats «redundants», massa vells i petits, inadequats i mal equipats, innecessaris. I, en una carambola fatal, acabin desapareixent del mapa (tal com ha passat amb L'Artesà original), amb una pèrdua significativa de diversitat patrimonial i complexitat artística per a la vila i els seus habitants.



Referències bibliogràfiques

AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Jornada: Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats. Crònica* [en línia] (2008). <<https://bit.ly/2rVz5gJ>> [Consulta: 2 setembre 2018].

AJUNTAMENT DEL PRAT DE LLOBREGAT. «*Elprat.tv Ple municipal. 12 desembre 2016*» [en línia], (2016) <http://elprat.tv/2016/12/21/pleno_total_14-12-16/> [Consulta: 2 octubre 2018].

- AJUNTAMENT DEL PRAT DE LLOBREGAT; BISSAP. *El Prat del Llobregat. Sistema local d'arts escèniques i música. Proposta d'eixos estratègics. v.1 Punt 3.6. Millorar les infraestructures escèniques i musicals. Mesures.* [en línia] (2016). <<https://bit.ly/35tvEM>> [Consulta: 1 setembre 2018].
- BANU, Georges. *Le rouge et or.* París: Flammarion, 1989.
- BIOSCA, Genona; SANROMÀ, Joan. *Cooperativa Obrera La Lealtad. 1892-1992.* Vila de Gràcia: Cooperativa Obrera La Lealtad, 1992.
- BUESO, Antoni. «Espais per al teatre: la recerca d'un nou model de relació entre espectacle i públic». A: BUESO, Antoni; GRAELLS, Guillem-Jordi. *Fabià Puigserver.* Barcelona: Diputació de Barcelona: Fundació Teatre Lliure: Institut del Teatre: Associació d'Espectadors del Teatre Lliure, 1996, p. 51-67.
- BURGUET, Francesc [et al.]. *Teatre Lliure 1976-1987.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987.
- CONFEDERACIÓ D'ASSOCIACIONS VEÏNALS DE CATALUNYA (CON-FAVC). *El meu barri, el meu veïnat. Comunicat de premsa amb les 20 propostes del Poblenou per a la reactivació de l'Eix Pere IV.* [en línia] (gener 2017) <<https://bit.ly/2EnF5RY>> [Consulta: 2 agost 2018].
- DALMAU, Marc; MIRÓ, Ivan. *Les cooperatives obreres de Sants. Autogestió proletària en un barri de Barcelona (1870-1939).* Barcelona: La Ciutat Invisible Edicions, 2010.
- EL PRAT RÀDIO. *Història, el projecte guanyador pel nou Teatre de L'Artesà.* [en línia] (15 desembre 2015) <<https://bit.ly/2RYRWIL>> [Consulta: 5 setembre 2018].
- ESPLUGUES TV. *ETV: Informatiu Comarcal* [en línia] (17 gener 2017) <<http://etv.xiptv.cat/informatiu-comarcal/capitol/17-gener-2017>> [Consulta: 10 juny 2018].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo.* Traducció de D. González Martín i D. Martínez Perucha. Madrid: Abada [2004], 2011.
- FLORES, Ricardo; PRATS, Eva. *Projecte bàsic de la Nova Sala Beckett. Projecte de deconstrucció.* Document de despatx (no publicat). Barcelona: Arxiu Flores i Prats Arquitectes, 2012.
- FOUCAULT, Michel. «Espacios otros: utopías y heterotopías». *Carrer de la Ciutat*, núm. 1 (978), p. 5-9.
- GIRALT, Agustí. *Enderroc d'un altre tros de la memòria de Sants* [en línia] (abril 2018) <<https://laburxa.org/2018/04/enderroc-dun-altre-tros-de-la-memoria-de-sants/>> [Consulta: 2 setembre 2018].
- HARQUITECTES. *Hora del Pati.* Panell del concurs per a la reforma de la Lleialtat Santsenca. Document de despatx (no publicat), 2012.
- *Projectes Centre Cívic Lleialtat Santsenca. 1214* [en línia] <<https://bit.ly/2swKvHO>> [Consulta: 5 juliol 2018].
- LACOL. *Projectes. Estudis previs de La Lleialtat Santsenca* [en línia] <<http://www.lacol.coop/projectes/estudis-previs-lleialtat-santsenca/>> [Consulta: 5 juliol 2018].
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. *El círculo abierto: Los entornos teatrales de Peter Brook.* Traducció d'Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro postdramático.* Traducció de Diana González i Javier Fuentes Feo. Murcia: CENDEAC [1999], 2013.
- LEXTRAIT, Fabrice «Les nouveaux territoires de l'art». *Culture @ Musées (Avinyó: Actes Sud-Université d'Avignon)*, núm. 4 (2004), p. 95-102. També disponible en línia a: <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_4_1_1206> [Consulta: 4 juny 2018].

- MARTORELL, Jeroni. «Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la Arquitectura catalana moderna» *Anuario 1910*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1910, p. 119-146.
- PASQUAL, Lluís. *Un projecte de Ciutat del Teatre*. Manuscrit. Barcelona, 1997.
- *Projecte Ciutat del Teatre: document tècnic de discussió per a ús intern*. Barcelona, 1998.
- RAMOS, Jordi. *Història i curiositats de les masies del Prat*. El Prat de Llobregat: Rúbrica, 2014.
- ROIG, Montserrat. *Personatges. Entrevista a Fabià Puigserver* [en línia]. (19 gener 1978) <<https://bit.ly/2sC2xIU>> [Consulta: 1 setembre 2018].
- SALVEM L'ARTESÀ. *Cronograma* [en línia] (2016) <<https://bit.ly/2PuRJVC>> [Consulta: 3 setembre 2018].
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- SANCHIS SINISTERRA, José. «El Teatro Fronterizo. Planteamientos». *Revista Primer Acto*, núm. 186 (octubre-novembre 1980), p. 96. Reproduït a Casares, Toni (ed.); Molner, Eduard. «Manifest: 1977. El Teatro Fronterizo. Plantejaments fundacionals». A: *Sala Beckett: 20 anys*. Tarragona: Arola, 2009, p. 9.
- *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. México D. F.: Paso de Gato : Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- SERRA, Catalina. «L'edifici "Frankenstein"». *El País-Quadern Catalunya* (15 novembre de 2001), p. 4.
- SOLÀ MORALES, Ignasi DE [et al.]. *Estudi previ del centre cultural L'Artesà a El Prat de Llobregat*. Document no publicat. Barcelona / El Prat de Llobregat: Arxiu de l'Ajuntament del Prat de Llobregat, 2000.
- TORRENTS, Josep [et al.]. *Grafting architecture: Catalonia at Venice*. Barcelona: Institut Ramon Llull, 2014.
- VITEZ, Antoine. «El refugio o el edificio» [en línia]. Traducció d'Ivan Alcázar i Fadwa Trabelsi. *Telonde fondo, revista de teoría y crítica teatral*. «Estudios sobre el espacio», núm. 16 (desembre 2012) <<https://bit.ly/2M2g4jQ>> [Consulta: 1 setembre 2018].