



RELATORIA

PARAULA COMPARTIDA

JORNADES PROFESSIONALS

29 - 30 JUNY 2026 • BARCELONA

relatoria per Manuel Pérez i Muñoz

EXHIBICIÓ • DRAMATÚRGIA • PRODUCCIÓ



Índex de continguts

Presentació.....	2
Benvinguda.....	2
Taula 1. Eix exhibició	3
Taula 2. Eix dramatúrgia.....	9
Taula 3. Eix producció.....	16
Conclusions generals de les jornades	23

Presentació

Les jornades **Paraula Compartida** naixen com un espai de trobada i reflexió entre professionals de les arts escèniques dels diversos territoris de llengua catalana. Impulsades en el marc de la **Xarxa Alcover**, plantegen una pregunta central: com fer que el teatre creat, escrit i produït en català circule millor entre territoris que comparteixen llengua, però tenen realitats culturals, polítiques i institucionals diferents.

La trobada es va celebrar els dies **29 i 30 de juny de 2026** a la seu de la **Fundació SGAE a Barcelona**, coincidint amb els **trenta anys de la Xarxa Alcover**. L'aniversari es va entendre no només com una celebració, sinó com una oportunitat per revisar el present de la xarxa, detectar mancances i reforçar vincles entre creadors, companyies, sales, productores, associacions i institucions.

El programa es va articular al voltant de tres eixos —**exhibició, dramatúrgia i producció**— i va abordar qüestions com la circulació d'espectacles, la visibilitat de la dramatúrgia viva, la defensa de la llengua, la precarietat, la insularitat, els públics i les aliances entre territoris. Aquesta relatoria recull les principals aportacions de les jornades i ordena les línies de treball obertes per **Paraula Compartida**: fer xarxa abans de programar, pensar de territori a territori i entendre que perquè circule el teatre també han de circular les persones, els processos i les complicitats.

Benvinguda

Les jornades **Paraula Compartida** es van obrir amb la benvinguda de **Sílvia Pérez Aspiroz**, tècnica de la Fundació SGAE, que va agrair l'organització de la trobada i va destacar la importància d'acollir un espai de relació professional també en l'àmbit de les arts escèniques.

Tot seguit, Josep Miquel Galvan, president de la Xarxa Alcover, va situar les jornades en el marc dels trenta anys de l'entitat. Va recordar que el teatre no es construeix només als escenaris, sinó també mitjançant les trobades que el fan possible, i va presentar **Paraula Compartida** com una manera de reforçar vincles, compartir mirada i obrir una nova etapa de treball conjunt.

Finalment, **Tomás Ibáñez**, de la companyia Visitants, impulsor de **Paraula Compartida** i representant d'AVETID a la Xarxa Alcover, va explicar que el projecte naix de la necessitat de generar un espai de reflexió al voltant del teatre fet en català i de posar en relació creadors, associacions i agents dels diversos territoris. Va remarcar que les jornades formen part d'un procés més ampli i va convidar els assistents a fer relació, crear xarxa i compartir paraula abans de donar pas al primer eix de debat, dedicat a l'exhibició.

Taula 1. Eix exhibició

Les sales de teatre privades en els territoris de llengua catalana

El punt de partida: de l'exhibició a la cooperació

La primera taula de debat de les jornades **Paraula Compartida** es va centrar en l'eix de l'exhibició i, concretament, en el paper de les sales de teatre privades als territoris de llengua catalana. La sessió va comptar amb la participació d'**Anna Rosa Cisquella**, de l'Espai Texas i Dagoll Dagom; **Ferran Murillo**, del Tantarantana; **Carles Molinet**, del Teatre del Mar; **Emma Escolano**, del Centre Cultural Sant Jaume; **Alfred Picó**, de L'Horta Teatre, i **Amaranta Gibert**, del Teatre de Lloret de Mar. La moderació va anar a càrrec de **Joanfra Rozalén**, de la companyia La Dependent.

Després d'una breu presentació dels ponents, Rozalén (La Dependent) va plantejar el marc de la conversa. La taula partia de la constatació que les grans infraestructures escèniques acostumen a disposar de més capacitat per establir aliances, acords i projectes compartits. Davant d'això, el moderador va proposar situar el focus en les sales privades i en la possibilitat de generar formes de convivència, coproducció o circulació entre companyies i espais dels diversos territoris de llengua catalana.

La pregunta inicial no demanava tant explicar el que cada sala ja fa habitualment, sinó pensar què es podria fer, des de les possibilitats reals de cadascú, per fomentar noves relacions. Rozalén va vincular aquesta qüestió amb l'esperit de **Paraula Compartida**, amb el projecte **Trànsit** i amb l'origen mateix de la Xarxa Alcover. També va recordar que hi havia hagut un temps de relació més fluïda entre territoris i va plantejar si era possible recompondre aquella comunicació o obrir una nova via de treball compartit.

Un context més dur que fa trenta anys

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va recordar que, quan va nàixer la Xarxa Alcover, hi havia molta il·lusió al voltant d'un projecte que permetia imaginar una relació escènica més estreta entre les comunitats de llengua catalana. Segons va exposar, en aquell moment hi havia més intercanvi: companyies catalanes que anaven al País Valencià, companyies valencianes que venien a Catalunya i una voluntat més explícita de construir projectes compartits.

Tanmateix, Cisquella va assenyalar que la situació actual és més dura. Va remarcar que la implicació de les institucions és important, perquè el sector treballa amb molta precarietat i les coproduccions o els grans moviments entre territoris difícilment poden sostenir-se sense suport econòmic.

Cisquella també va apuntar un problema intern del sector: cada estructura intenta salvar la seua pròpia "paradeta", la seua companyia o el seu projecte. Aquesta necessitat de supervivència dificulta les iniciatives més generoses o compartides. Segons va dir, el proteccionisme de cada autonomia ha fet que molts agents busquen refugi en el seu propi marc territorial. Davant d'aquest panorama, va sintetitzar la dificultat amb una imatge contundent: "ha de passar el miracle perquè això funcioni". Tot i això, també va obrir la porta a buscar fórmules fora de les institucions, com ara patrocini o altres vies de suport.

Abans de programar: coneixement, residències i laboratoris

Murillo (Tantarantana) va situar l'exhibició com una de les últimes fases d'un procés més ampli. Segons el seu plantejament, abans de programar una companyia d'un altre territori cal generar coneixement, context i interès. Va remarcar que Barcelona té una temporada molt carregada, amb

una gran producció i molts espectacles competint per l'atenció del públic. En aquest context, una companyia procedent del País Valencià o de les Illes Balears pot tindre moltes dificultats per ser visible si simplement s'incorpora a una cartellera ja saturada.

Per aquest motiu, Murillo va defensar la necessitat de crear abans punts de trobada entre dramaturgies, creadors i creadores: intercanvis, residències, laboratoris o altres espais de relació. Per a ell, "la programació és l'última baula", primer cal tot un treball previ. També va defensar que les programacions catalanes haurien d'incorporar dramaturgies de les Illes, del País Valencià i també internacionals, perquè aquesta diversitat ajuda a ampliar la mirada i a entendre altres formes de creació.

La crisi d'un model i l'entrada dels espais privats

Molinet (Teatre del Mar) va coincidir amb la diagnosi sobre els orígens de la Xarxa Alcover. Va recordar que, fa trenta anys, hi havia un moment polític diferent, amb ajuntaments disposats a apostar per una idea de teatre compartit entre territoris. Segons va explicar, en aquell moment pràcticament no existia contacte entre el teatre català, valencià i balear, i la Xarxa Alcover va sorgir d'un acord entre companyies i teatres públics o municipals.

Molinet va descriure, però, una crisi posterior d'aquest model. Va explicar que els ajuntaments van anar deixant de programar determinats espectacles i que les companyies van passar de poder fer moltes funcions dins la xarxa a tindre'n només una o dues. També va assenyalar un canvi en el model de companyia: abans hi havia estructures estables, equips artístics que es mantien en el temps i projectes amb continuïtat; ara, segons va exposar, tendeixen a predominar les creacions puntuals i els equips que s'agrupen per projectes concrets.

En aquest context, Molinet va recordar la trobada de Castelló de la Xarxa Alcover (2023), en què es va plantejar la necessitat d'un canvi de model. Un dels elements nous és incorporar de manera més directa els teatres privats, que fins ara podien acollir companyies de la Xarxa Alcover però no formaven part estructural de l'intercanvi. També va remarcar que, al conjunt dels territoris mediterranis de llengua catalana, hi ha una densitat molt alta de teatres privats. Aquesta realitat, segons va defensar, obliga a pensar espais compartits i nous mecanismes de relació. Per a Molinet, **Paraula Compartida** pot ser un primer pas per trobar camins nous, perquè "el model que tenim ara no funciona".

Xarxes associatives i nous instruments per als espais privats

Escolano (Centre Cultural Sant Jaume) va reprendre la idea de Cisquella sobre la necessitat d'un "miracle", però va afegir que, com que els miracles "ja no es porten", les sales i els espais amb llarga trajectòria s'han hagut de reinventar. Va parlar especialment des de l'experiència dels ateneus, alguns amb més d'un segle d'història, que han hagut d'adaptar-se al segle XXI i professionalitzar les seues programacions.

Escolano va assenyalar que el problema no és només el caixet de les companyies, sinó també els desplaçaments. En aquest sentit, va proposar pensar en una eina similar al **Programa.cat**, que ajuda l'administració pública a programar, però orientada als espais privats. Va defensar el treball en xarxa com una eina imprescindible: "la unió sempre fa la força". Segons va apuntar, és més fàcil obtenir suport si la proposta implica diversos espais i diversos territoris que no pas si cada sala actua de manera aïllada.

També va explicar l'experiència de la **Xarxa de Teatres d'Ateneus de Catalunya (XTAC)**, impulsada des de la **Federació d'Ateneus**, com un exemple de xarxa de gestió associativa que permet programar teatre, dansa, circ, música i teatre familiar en espais repartits pel territori. Va remarcar especialment

la importància del teatre familiar per sembrar públics futurs i va preferir parlar de “sembrar” més que no pas de “captar” nous públics.

El cas valencià: precarietat i retrocés lingüístic

Alfred Picó va situar la seua intervenció des del País Valencià i des de la realitat de L’Horta Teatre (espai i companyia). Va assenyalar que, després del tancament de la **Sala Micalet**, pràcticament no hi ha sales a València que programen exclusivament en valencià. Segons va explicar, els espectacles en valencià poden entrar en altres sales, però sovint ho fan per períodes molt breus, de quatre dies o, com a màxim, dues setmanes, i dins una programació majoritàriament en castellà.

Picó va diferenciar, però, la realitat de la seua sala. L’Horta treballa sobretot amb públic familiar i campanyes escolars, i en aquest àmbit no pateix de la mateixa manera el problema de la llengua, perquè els mestres demanen espectacles en valencià. Ara bé, com a companyia i com a sector, va reconèixer que la situació és difícil. Va afirmar que a València “no només patim la precarietat, patim també la llengua”. També va remarcar que algunes companyies catalanes que abans viatjaven regularment al País Valencià ara pràcticament ja no hi baixen.

Coneixença mútua i política cultural comuna

Amaranta Gibert (Teatre de Lloret) va descriure el moment polític com a difícil. Va recordar que ella treballa en un teatre municipal, públic, però dins un municipi turístic on la cultura pot quedar com una part poc prioritària de l’acció municipal. Tot i això, va defensar que aquesta situació s’ha de lluitar per revertir.

Gibert va coincidir amb Murillo en la necessitat d’un primer pas de coneixença: “el primer pas ha de ser el de la coneixença”. Va dir que sovint els territoris viuen d’esquena els uns als altres i va posar com a exemple l’intent de **Temporada Alta** de portar públic amb autobusos entre Perpinyà i Girona: segons va recordar, van sortir autobusos de Perpinyà cap a Girona, però no de Girona cap amunt. Per a Gibert, aquesta anècdota mostrava la dificultat real d’activar la circulació de públics. Com a possible solució, va plantejar la necessitat de definir una política cultural comuna i va advertir que no n’hi ha prou amb demanar diners a les administracions: cal aportar també una proposta.

De Trànsit a Paraula Compartida: anar a l’arrel dels projectes

Rozalén (La Dependent) va recuperar la idea que **Paraula Compartida** i **Trànsit** no volen limitar-se a “comprar” producte ja fet, sinó anar a l’arrel, a la matriu dels projectes. Va plantejar que potser no es podran fer grans produccions, però sí començar a moure relacions i obrir vies de comunicació real. També va apuntar que, al País Valencià, els espectacles en valencià sovint han de passar per la comèdia o per determinats codis més accessibles, perquè el discurs al voltant de la llengua no funciona igual a tot arreu. La pregunta era, de nou, com es podien corregir aquestes mancances i si era viable iniciar projectes compartits.

Pensar en gran: comunicació, públics i visibilitat

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va plantejar llavors una possible línia d’acció més ambiciosa. Va dir que potser caldria pensar en gran i perdre la por a una mirada més empresarial. Va posar l’exemple de **Salvador Sunyer** i de **Temporada Alta**, que va començar a Girona de manera modesta, demanant col·laboració a les botigues, i va acabar convertint-se en un dels festivals més importants de Catalunya i d’Espanya. Segons Cisquella, si es vol visibilitzar una cultura comuna, potser cal imaginar un gran espectacle o un gran projecte que faça visible aquesta realitat i del qual després puguen sorgir altres branques.

Va remarcar que, en petit, és molt difícil que les coses transcendisquen i que, perquè una proposta arribe al gran públic, cal una inversió important en comunicació. En aquest sentit, va proposar pensar solucions més imaginatives: “si som una cultura comuna que té tres parles diferents però de la mateixa llengua, anem a demostrar-ho”. Per a Cisquella, la dimensió pública i comunicativa del projecte és tan rellevant com la seua arquitectura professional.

Generar públic abans de garantir funcions

Murillo (Tantarantana) va matisar que, tot i la importància de l'economia, no tot pot dependre dels diners. Va insistir que cal generar ganances de conèixer el que es fa en altres comunitats. Si una companyia arriba a Barcelona amb suport econòmic però no troba públic, l'experiència pot acabar sent frustrant. Per això va tornar a defensar el treball previ: acostumar els espectadors a conèixer creacions d'altres territoris, generar confiança i construir públic.

També va observar que ja s'estan produint formes híbrides, amb creadors de les Illes, del País Valencià i de Catalunya que s'agrupen per fer projectes concrets. Segons Murillo, aquests processos indiquen un canvi de model tant en l'estructura de les companyies com en els artefactes escènics, que sovint naixen de trobades puntuals i no d'estructures estables de llarg recorregut.

Ministeri, finançament i insularitat

Molinet (Teatre del Mar) va introduir la qüestió del **Ministeri de Cultura**. Va defensar que no s'hauria d'abandonar aquesta via i va recordar que la unió dels agents ha permès que governs de diferents territoris participen, encara que siga parcialment, en determinats projectes d'abast extraregional. Tanmateix, va ser molt crític amb el Ministeri i va afirmar que, malgrat el discurs de defensa del català, el suport real continua sent insuficient.

Molinet va comparar el projecte de la Xarxa Alcover amb el model de **Camino Escena Norte**, que rep una ajuda molt superior. Segons va exposar, mentre Camino Escena Norte té 100.000 euros de suport, Trànsit en té 25.000, i va plantejar si aquesta diferència no respon al fet que el projecte és en català. La comparació quedava resumida en una frase: “continuem sent una quarta part del Camino Norte”. També va denunciar el tractament de la insularitat. Va explicar que el Ministeri té partides per a circuits però no cobreix les despeses d'insularitat de les companyies, cosa que afecta especialment les Illes Balears. Segons va dir, es permet cobrir despeses dels gestors si són insulars, però no les de les companyies, i va considerar que aquesta és una qüestió que hauria de donar peu a una denúncia pública.

Fer circular les companyies: una transhumància teatral

Escolano (Centre Cultural Sant Jaume) va insistir que, més enllà de crear nous espectacles, cal lluitar perquè les companyies es puguin exhibir als espais existents. Va parlar de la necessitat d'una “transhumància” que permeta que les companyies viatgen entre territoris i siguen visibles a Barcelona, al País Valencià, a Mallorca i a altres punts.

També va subratllar que l'intercanvi hauria de ser d'anada i tornada: no només obrir les portes perquè vinguen companyies, sinó també anar a veure què es fa en altres sales i territoris. Va recordar, a més, que els espais privats han de sostenir-se econòmicament, però va defensar que cal trobar una fórmula “perquè aquestes companyies puguin caminar per tot arreu” i perquè la cultura arribe realment a poblacions i espais diversos.

Produir en valencià i sortir a pèrdues

Picó (L'Horta Teatre) va respondre que tot depèn del projecte, de les circumstàncies i de l'economia.

Va insistir que L'Horta, com a sala, no pateix de la mateixa manera el problema lingüístic perquè treballa amb públic familiar i escolar, però que com a companyia la realitat és diferent.

Va descriure una València ciutat on l'ús social de la llengua va a la baixa i va assenyalar que les companyies que treballen en valencià es mantenen sobretot gràcies al que queda del **Circuit Cultural Valencià** i als municipis amb tradició de programar en valencià. També va dir que cada vegada hi ha menys companyies que treballen exclusivament en valencià. Pel que fa a sortir a Barcelona o Palma, va afirmar que una companyia valenciana difícilment ho pot fer sense ajudes, perquè sap que anirà a pèrdues.

Espais públics, municipis turístics i programació no comercial

Gibert (Teatre de Lloret) va distingir entre dos nivells. D'una banda, va considerar interessant la proposta de crear produccions més ambicioses de Cisquella, però va admetre que des d'un espai com el seu, un teatre municipal, costa veure com entrar-hi. De l'altra, va defensar que els espais públics també han de poder assumir propostes que no són estrictament comercials, encara que això comporte una lluita constant amb el polític de torn.

Va explicar que havia rebut indicacions per programar més en castellà, sota l'argument que no es tractava de llengua sinó de qualitat. També va recordar una experiència de diversos teatres del nord de Girona que, abans de la pandèmia, van programar companyies balears, i va explicar que això li havia permès portar un espectacle que qüestionava el model turístic (*Rostoll cremat*, de Toni Gomila), un debat especialment pertinent en el seu municipi.

El torn obert: companyies pont, audiència i llengua

En el torn obert, **Isabel Martí**, presidenta de l'AVEET, va intervenir des de la perspectiva del País Valencià. Va proposar pensar en fórmules de complicitat entre companyies, semblants al funcionament dels teloners en la música. Segons va explicar, quan una companyia de fora arriba a un territori, pot funcionar millor si ve acompanyada o avalada per una companyia local que el públic ja coneix i que pot fer de pont.

A partir d'aquesta idea, es va parlar de les dificultats del màrqueting i de la comunicació. Picó (L'Horta Teatre) va assenyalar que, quan una companyia només és quatre dies en cartell, és molt difícil generar impacte. Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va explicar que a l'Espai Texas han provat fórmules com programar determinades propostes els dilluns i deixar que el boca-orella faça recorregut. També va parlar d'un "màrqueting de guerrilla" per fer créixer l'interés al voltant dels espectacles.

Molinet (Teatre del Mar) va aportar l'experiència del Teatre del Mar, on treballen amb una associació d'espectadors i amb una relació de proximitat amb el barri i amb el públic. Va explicar que repetir la presència de determinades companyies ajuda a crear comunitat i que els col·loquis funcionen com a espais de relació entre creadors i espectadors. Segons Molinet, aquesta relació amb l'entorn dona credibilitat a la programació.

Comunicació, cultura popular i batalla ideològica

El creador i productor **Orlando Verdú** va introduir una reflexió sociolingüística des del sud del País Valencià. Va parlar de substitució lingüística i de la necessitat d'escoltar l'audiència. Va posar l'exemple de *Bola de Drac*, que va connectar amb públics que potser no haurien triat un producte pel fet d'estar en valencià o català, però que hi accedien per altres elements de comunicació. A partir d'això, va defensar que "a l'audiència se l'ha d'escoltar" i que cal pensar què vol el públic i com s'hi pot connectar.

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va recollir aquesta idea i va establir un paral·lelisme amb la música. Va plantejar per què la llengua decreix en alguns àmbits però creix en altres, com la música, i per què grups com **Oques Grasses** poden arribar a públics molt amplis. Des de l'experiència de Dagoll Dagom, va defensar la importància de pensar com arribar a la gent i com comunicar els espectacles. Va remarcar que, en altres països, es defensa que "has d'invertir igual en producció que en comunicació", i va advertir que venen temps complicats per a la llengua, davant els quals caldrà preparar-se per donar una batalla ideològica i comunicativa.

Escolano (Centre Cultural Sant Jaume) va afegir que l'audiència sovint demana allò que coneix. Per això va defensar que els programadors han d'escoltar el públic, però també arriscar i acompanyar-lo. Va remarcar que programar també implica educar, no en un sentit paternalista, sinó ajudant el públic a descobrir propostes que potser no coneix.

Territori, educació, Franja i Andorra

Julieta Sunyol, de l'equip de programació culturals de **Lliçà de Vall**, va suggerir una imatge propera al Correllengua: una possible circulació d'obres dels tres territoris que no es limitara a les grans ciutats, sinó que també arribara a poblacions petites. **Dani Sanjuan**, d'Albena Teatre, va intervenir per comparar el model teatral amb el de la música valenciana i va alertar que part de l'èxit musical s'ha basat també en la centralització del capital en determinades empreses i en la construcció d'un model estàndard de consum. **Jeroni Obrador**, del Centre de Residències Escèniques Sa Talaia, va remarcar la importància de tindre present les noves formes de companyies, residències i espais de creació, però sense perdre de vista que els espais d'exhibició tenen una funció concreta.

David Vega, vinculat al CDAEC —Col·lectiu de Distribuïdores d'Arts Escèniques de Catalunya—, va introduir la qüestió d'Andorra i va assenyalar que el debat se centrava sobretot en Catalunya, País Valencià i Balears, amb una perspectiva que podia resultar massa autonomista o hispanocèntrica. Rozalén (La Dependent) va respondre que la Franja és una part importantíssima del projecte Trànsit i que amb Andorra també s'han mantingut converses, tot i que els processos avancen lentament.

Un altre participant, **David**, docent de secundària i autor teatral del sud del País Valencià, va insistir en la necessitat de treballar amb el món educatiu, la secundària, les universitats i les programacions culturals vinculades a aquests espais, especialment en territoris amb prejudicis lingüístics o autoodi. Rozalén va recordar que la Xarxa Alcover havia signat un acord amb universitats, però que alguns rectorats van deixar de ser socis de l'entitat, de manera que una part d'aquest treball ha quedat en mans privades.

Tancament: múscul de programació i relacions de doble sentit

Murillo (Tantarantana) va intentar recollir diverses línies del debat. Sobre la pregunta de què vol l'audiència, va plantejar que una possibilitat seria pensar no només en ajudes a entitats, companyies o institucions, sinó també en mecanismes que donen capacitat de decisió al públic. Va defensar, però, que aquests recursos haurien de servir per obrir el ventall i no només per reforçar les opcions més comercials o conegudes.

També va tornar a insistir que cal generar múscul en la programació i que l'intercanvi no ha de dependre únicament de l'economia. Per a ell, "s'ha de generar múscul en la programació". El públic pot conèixer una companyia no només veient una funció, sinó també acostant-se als processos de creació, residències, laboratoris i espais de trobada.

Finalment, Molinet (Teatre del Mar) va reprendre la qüestió d'Andorra per advertir que no s'hauria de mirar només com un possible mercat comprador. Si es planteja l'intercanvi en aquests termes, es reproduïx el mateix problema. Segons va dir, Andorra també ha de ser vista com un territori amb

creadors i propostes pròpies, en una relació de doble sentit.

Conclusions principals de la taula

La taula va concloure amb la constatació compartida que la circulació d'espectacles en català entre territoris necessita més coneixement mutu, més comunicació, més eines econòmiques i polítiques, però també nous formats de relació entre sales, companyies, públics i administracions.

El debat va deixar obertes diverses línies de treball: reforçar els espais privats com a xarxa d'exhibició, generar context abans de programar, articular mecanismes de mobilitat, reclamar més suport institucional —també al Ministeri—, abordar la insularitat, incorporar la Franja i Andorra, treballar amb l'educació i pensar estratègies de comunicació que permeten arribar a públics més amplis sense reduir la llengua a un element purament ideològic.

Taula 2. Eix dramaturgia

Reptes i estratègies per a la visibilitat i difusió de la dramaturgia viva en català

Una percepció millor, però amb condicions encara precàries

La segona taula de debat de les jornades **Paraula Compartida** es va centrar en l'eix de la dramaturgia i, concretament, en els reptes i estratègies per a la visibilitat i difusió de la dramaturgia viva en català. La sessió va comptar amb la participació d'**Isabel Martí**, presidenta de l'AVEET (Associació d'Esriptores i Esriptors teatrals); **Miquel Mas Fiol**, president de l'ADIB (Associació de dramaturgues i dramaturgs de les Illes Balears); **Helena Tornero**, presidenta de l'ACD (Associació Catalana de Dramaturgia); **Cristina Cordero**, també de l'ACD, i **Sònia Alejo**, de l'AVEET i La Medusa. La moderació va anar a càrrec de **Carles Molinet**, d'Iguana Teatre i Teatre del Mar.

Molinet va obrir la sessió amb una constatació inicial: la percepció general de la dramaturgia contemporània catalana, valenciana i balear és millor que en altres èpoques. Va parlar d'una situació amb "molta brillantor", amb molta gent escrivint i moltes estrenes de textos recents, però també va advertir que aquesta vitalitat no sempre va acompanyada de condicions adequades. Per això va proposar començar pel paper de les associacions de dramaturgs i dramaturgues, i per les seues línies de defensa, protecció i dignificació professional.

El País Valencià: xifres fràgils i retrocessos ràpids

Martí (AVEET) va començar amb una "xicoteta fotografia" de l'estat de la dramaturgia en valencià al País Valencià. Va advertir que les xifres no podien ser absolutament rigoroses, per la manca de transparència o de dades completes, però va oferir un recorregut útil per entendre la situació. Segons va exposar, després d'una primera etapa democràtica en què es va intentar impulsar el teatre valencià, els anys de governs del PP van comportar una paralització d'aquest impuls. Amb el Govern del Botànic es va produir una recuperació de la presència del valencià en l'exhibició pública.

Martí va explicar que, en l'etapa anterior, la programació pública en valencià se situava al voltant del 10%, mentre que amb el Botànic va arribar aproximadament al 73%. "Les xifres parlen d'elles soles", va afirmar. Ara, segons va dir, el teatre públic torna a estar ara amb un altre govern del PP prop del 10%. A la ciutat de València, les sales privades programen majoritàriament en castellà, mentre que als pobles hi ha més presència del valencià perquè molts municipis valencianoparlants ho demanen.

Pel que fa a publicacions d'autoria valenciana viva, Martí va situar la presència del valencià al voltant del 30%. També va esmentar programes d'escriptura com **Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera**, vinculat a l'Institut Valencià de Cultura, i el torneig de dramaturgia, on la proporció torna a moure's al voltant d'un 30% de textos en valencià i un 70% en castellà. En les ajudes a projectes d'escriptura, va advertir d'un altre fenomen: encara que molts projectes es presenten en valencià per obtenir puntuació, no tots provenen d'autors que escriuen habitualment en valencià i alguns acaben estrenant-se en castellà.

L'ACD: una associació nascuda de la pandèmia

Tornero (ACD) va situar el naixement de l'Associació Catalana de Dramaturgia en el context de la pandèmia. Segons va recordar, quan es van posar en marxa ajudes per als professionals afectats, no es va pensar en els dramaturgs i dramaturgues. Aquella exclusió va fer evident la necessitat d'una associació pròpia. "Es van pensar en els altres oficis, però no es va pensar en la dramaturgia", va resumir.

L'ACD va començar a organitzar-se a partir d'un grup de WhatsApp amb més d'un centenar de persones i es va constituir oficialment el 2022. Tornero va assenyalar que a Catalunya es parla sovint de la vitalitat de la dramaturgia catalana, però que el fet que no hi haguera hagut una associació específica fins aleshores havia contribuït a normalitzar abusos, precarietat i manca d'informació. L'Associació va començar treballant la part més urgent: fer pedagogia, millorar les condicions de treball, dignificar l'ofici i visibilitzar la figura de l'autora/autor.

Tornero també va destacar la importància de treballar en xarxa amb altres entitats i associacions, tant de les Illes com del País Valencià, i també amb l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, que fins aleshores havia acollit molts dramaturgs dins una secció de teatre. Des d'aquest punt de partida, l'ACD ha establert diàlegs amb institucions com l'Institut Ramon Llull i la Institució de les Lletres Catalanes, i ha participat en l'assessorament de premis i convocatòries perquè estiguen més pensades per a l'escriptura dramàtica.

Les Illes Balears: insularitat, circuit precari i talent poc visible

Miquel Mas Fiol va presentar l'Associació de Dramaturgues i Dramaturs de les Illes Balears com una entitat petita però representativa. Actualment compta amb 42 socis i sòcies, una xifra que, segons va dir, inclou "quasi tots els autors i autores que estem escrivint teatre avui en dia" a les Illes. Per ordenar la seua intervenció, va proposar una mena de DAFO —debilitats, amenaces, fortaleses i oportunitats— aplicat a la dramaturgia balear.

La primera debilitat que va assenyalar va ser la insularitat. Mas va explicar que la separació física dificulta que agents d'altres territoris s'interessin per les obres de les Illes o que els projectes puguin circular amb facilitat. També va remarcar que hi ha autores i autors balears amb reconeixement, premis i presència fora del territori, però que continuen faltant visibilitat i oportunitats per mostrar aquesta feina més enllà de les Illes.

Mas va descriure el circuit balear com un circuit existent però precari, que pot permetre una gira d'unes deu o tretze funcions a Mallorca, però en espais reduïts i amb moltes limitacions. Va advertir que les grans institucions culturals, especialment a Palma, no estan apostant prou per la dramaturgia contemporània de gran format d'autors i autores de les Illes Balears. Això, segons va dir, redueix l'ambició i la capacitat d'escriptura.

Entre les amenaces, Mas va assenyalar la manca de paritat i la dificultat perquè arriben veus de dones i d'altres col·lectius minoritzats. També va parlar de la problemàtica de la llengua: encara que la majoria d'autors i autores de l'ADIB escriuen en català i el teatre es representa majoritàriament en

català, el català no està arribant prou. Finalment, va descriure un context polític preocupant. Va recordar que fa cinc anys s'estava generant un circuit estable, amb productores, actors i actrius de les Illes, i fins i tot "un *star system*" de la dramaturgia balear. Ara, va afirmar, "no és que els nostres governants no estiguin apostant, és que directament ho estan deixant morir".

Tot i això, Mas també va identificar fortaleces: l'ADIB és escoltada en òrgans de decisió, té cohesió interna i permet compartir informació entre professionals. Però va advertir que hi ha una roda aturada: moltes autores i autors tenen obres dins d'un calaix, les productores no sempre poden o volen assumir-les i els ajuntaments no disposen de prou recursos per incrementar caixets i activitat.

Llengua, traducció i convocatòries: la feina de l'AVEET

Després de la panoràmica inicial, Martí (AVEET) va detallar algunes accions concretes de l'associació valenciana. Va explicar que l'AVEET fa tota la comunicació en valencià i que els seus programes d'incentivació de la creació busquen sempre una paritat lingüística, encara que molts dels textos que reben siguen majoritàriament en castellà. També va destacar una secció de publicació de textos breus de les sòcies, on tots els textos públics són en valencià.

Martí va subratllar que l'associació disposa d'una xarxa de traductores i traductors que permet traduir textos del castellà al valencià quan cal. "Pel que fa a la llengua estem molt enfocades", va afirmar. La principal mancança que va detectar és la falta de temps i recursos per fer una recerca més activa de convocatòries en català o de programes que incentiven l'escriptura en valencià i fer-los arribar a les sòcies. Segons va dir, sovint el dia a dia impedeix anar a buscar oportunitats que no arriben de manera directa.

Una desigualtat territorial de partida

Alejo (AVEET / La Medusa) va situar el debat en una dimensió política i territorial. Va remarcar que hi ha una diferència molt gran entre territoris pel que fa a la promoció i el foment de la cultura. Des del País Valencià, va dir, sovint arriben a Catalunya "un poquet complexades", perquè parteixen d'una situació política i institucional molt més precària. Segons Alejo, a Catalunya hi ha hagut, malgrat els canvis de color polític, una defensa de la cultura més estable i més clara.

Alejo va recordar que l'AVEET naix el 2013 en un context de molta desestructuració cultural després de dècades de polítiques poc favorables a les arts escèniques. Malgrat això, havien començat a aparèixer noves veus dramaturgiques i l'associació va servir per recollir i posar en valor aquesta realitat. Amb el canvi polític posterior, l'AVEET va poder actuar com a interlocutora davant una administració més receptiva, però ara, segons va advertir, moltes de les iniciatives aconseguides en els últims anys estan en risc de perdre's "amb una rapidesa brutal".

Molinet (Iguana Teatre) va recollir aquesta idea amb una frase que va funcionar com a transició: "Que difícil és construir i que fàcil és destruir".

Catalunya: del T6 a la necessitat d'organitzar-se

Tornero (ACD) va reprendre el fil per situar el cas català en perspectiva històrica. A diferència del País Valencià, va assenyalar que Catalunya no partia d'una situació tan dura, sinó d'una posició forta, marcada per projectes com el **T6**, amb què el Teatre Nacional de Catalunya encarregava sis obres en català per temporada a autors catalans. Segons va recordar, el projecte pagava bé i va generar un marc important per a la dramaturgia contemporània.

Aquell model es va acabar el 2013 amb les retallades. Després van arribar nous ajustos pressupostaris i, finalment, la pandèmia, que va evidenciar la manca d'una associació específica. Tornero va explicar que l'ACD serveix ara perquè els autors i autores no se senten tan desemparats

davant un primer encàrrec, una negociació o una situació d'abús. L'associació ofereix consultes legals i comparteix advocat amb l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

També va explicar que l'ACD ha rebut recentment la seua primera subvenció i que vol impulsar projectes com l'augment de la presència de l'autoria catalana contemporània a biblioteques i llibreries. Per a Tornero, la tasca passa també per fer pedagogia sobre el lloc de l'autor i sobre els drets que li corresponen.

Drets d'autoria, diners i reconeixement públic

Cordero (ACD) va posar el focus en una de les grans mancances del col·lectiu: la falta d'informació compartida sobre condicions econòmiques. Va explicar que històricament els autors i autores no han parlat de números ni han comparat condicions, cosa que dificulta detectar abusos. "No tenim manera de saber quan s'està produint un abús; l'única manera és parlar", va assenyalar.

També va denunciar pràctiques recents en què el nom de l'autor o autora no apareix de manera clara en els materials de comunicació dels espectacles, especialment quan és un nom menys conegut que el de la direcció, la companyia o els intèrprets. Cordero va recordar que no es tracta només d'una qüestió de visibilitat, sinó del dret de paternitat de l'obra, reconegut per la llei. També va esmentar altres males pràctiques, com utilitzar els drets d'autor com a forma de pagament o no reconèixer drets bàsics d'autoria.

Tornero (ACD) va obrir un altre front de treball: la intel·ligència artificial. Va remarcar que, tot i que el teatre potser no ha estat encara el camp principal d'interés per a les grans tecnològiques, cal preparar-se. Va descriure la IA com una eina vinculada a una lògica extractivista i va explicar que l'ACD ha començat a investigar i a entrevistar persones expertes per poder oferir formacions als autors i autores perquè sàpiguen protegir-se.

Fer lobby: biblioteques, institucions i dramaturgia contemporània

Molinet (Iguana Teatre) va introduir aleshores la qüestió del treball en xarxa entre associacions i també la tasca interna de cada entitat. Mas Fiol (ADIB) va explicar que, en aquesta nova etapa, l'associació balear fa sobretot una feina d'assessorament i de lobby. Va definir aquesta tasca amb una expressió molt gràfica: fer de "Pepito Grillo", és a dir, picar portes i recordar a les institucions que la dramaturgia contemporània existeix i necessita espai.

Mas va posar com a exemple la necessitat d'interpel·lar les institucions quan les grans produccions es destinen sobretot a clàssics o repertoris consolidats i no a dramaturgia contemporània. També va insistir que les autores i autors necessiten oportunitats per escriure obres de més de tres personatges i accedir a sales grans. En el cas de les Illes, va tornar a parlar d'un circuit envellit, amb teatres construïts però no sempre ben gestionats, i de premis literaris que reconeixen textos però no garanteixen producció ni obertura escènica.

La feina de l'ADIB, segons Mas Fiol, consisteix a incidir, insistir i "tocar els nassos" allà on es decideix el poder cultural. També va explicar que han contactat amb biblioteques de Mallorca per preguntar què passa amb la presència de dramaturgia contemporània. "És una feina dura, és una feina que no sempre mos contesten", va dir.

Dramaturgia en Red i les aliances entre territoris

Alejo (AVEET / La Medusa) va explicar el paper de **Dramaturgia en Red**, una xarxa d'associacions territorials nascuda informalment el 2018. Va recordar que la iniciativa va sorgir en un moment en què diverses associacions territorials s'estaven conformant i que la primera trobada va tenir lloc al Salón del Libro de Madrid. La voluntat era atendre les peculiaritats de cada territori i generar

projectes comuns davant un mapa associatiu estatal molt centralitzat.

Segons Alejo, l'objectiu de Dramaturgia en Red és treballar la territorialitat i les necessitats específiques de cada context, però també impulsar iniciatives compartides. Va recordar que l'associació estatal amb seu a Madrid atén sobretot les necessitats de la dramàtúrgia madrilenya, tot i que tinga activitats obertes a socis d'arreu. Per això, les associacions territorials necessiten aliances pròpies per tenir veu davant projectes que naixen de Madrid i que, en teoria, haurien d'abastar tot l'Estat, però no sempre ho fan.

Alejo va explicar que Dramaturgia en Red treballa en projectes com el manual de bones pràctiques, les amenaces de la intel·ligència artificial, les publicacions teatrals, el foment de la lectura de teatre i la visibilització de la dramàtúrgia en tots els territoris. També va agrair la iniciativa de **Paraula Compartida**, perquè, segons va dir, "ens ha agermanat a tres territoris per la llengua". Per a Alejo, les relacions entre associacions són fonamentals per saber què passa en cada territori i ajudar-se en qüestions que unes associacions ja han superat i altres encara han d'afrontar.

Mitjà i gran format: escriure més enllà del mercat

En el torn obert al públic, **Elena Santiago**, actriu i dramaturga andorrana establerta a Barcelona, va plantejar la qüestió del mitjà i gran format. Va explicar que molts dramaturgs escriuen des del que demana la imaginació i no des del que permeten l'economia o les sales de teatre, però que el mercat condueix cada vegada més cap a monòlegs o obres de pocs personatges. Va posar sobre la taula la dificultat d'estrenar textos amb més de quatre personatges, especialment si són d'autoria catalana contemporània.

Santiago va assenyalar que moltes obres d'aquestes característiques són vàlides i haurien de tenir lloc, però acaben quedant-se en un calaix. Tornero (ACD) va respondre que la solució passa sobretot per una política cultural més valenta i per una inversió pública real. Va advertir que sovint es prenen com a referència models europeus sense assumir-ne els pressupostos. També va posar l'exemple del Premi Àngel Guimerà, on l'ACD va defensar no posar límit màxim d'extensió: "algú pot tenir dret a escriure una obra de 4 hores i que sigui una gran peça de literatura dramàtica catalana".

Tornero va reconèixer que, després, la producció ja depén d'altres factors i de la voluntat de les institucions públiques. Va recordar que en l'última etapa del T6 hi havia espectacles amb vuit actors en escena, cosa que hui ja és un luxe, i va insistir que les institucions han de tenir recursos i assumir el risc d'aquestes produccions.

L'autoria no és un cos estrany

Alejo (AVEET / La Medusa) va intervenir per matisar el debat sobre mercat, públic i autoria. Va recordar que el teatre és per fer-se, però que també hi ha altres espais com premis, residències o laboratoris, on l'escriptura pot tenir més flexibilitat encara que després la producció plantege altres límits.

També va respondre a una idea apareguda al llarg de la jornada sobre donar al públic allò que vol. Alejo va advertir que sovint es tracta l'autoria com si fora una realitat estrangera, allunyada de la ciutadania. "A vegades és que ens tracta l'autoria com si fórem bitxos *raros*", va dir. Per contra, va defensar que els autors i autores són persones i ciutadanes, amb els mateixos problemes i ferides que la resta. La singularitat, segons va explicar, no està en els temes, sinó en la manera com cada veu els tracta.

Plagis, intel·ligència artificial i límits de les associacions

Jeroni Obrador, dramaturg i responsable de Centre de Residències Escèniques Sa Talaia, va

intervenir per plantejar dues qüestions. D'una banda, va preguntar pel lloc del creador independent que també vol dirigir o produir. De l'altra, va obrir el debat sobre els plagis estructurals, de continguts i d'idees, en un context en què la intel·ligència artificial pot facilitar usos problemàtics de textos i materials creatius.

Tornero (ACD) va respondre que a l'associació no els havia arribat encara cap cas d'aquest tipus, però que, quan hi ha denúncies o conflictes, els deriven al servei de consultes legals. Obrador va explicar que ell mateix està immers en un procés relacionat amb un presumpte plagi que afecta diversos continguts i obres, i va defensar la necessitat que les associacions pressionen les institucions perquè el plagi estructural i de contingut siga reconegut i abordat amb més força.

Mas Fiol (ADIB) va respondre des de la consciència dels límits de les associacions. Va recordar que la seua capacitat és més limitada del que sovint es voldria, però va defensar que sí que poden estar atentes al que passa, formar-se i treballar conjuntament. Va explicar que Dramaturgia en Red ha impulsat una formació sobre intel·ligència artificial i va parlar del criteri ART —autorització, remuneració i transparència— com a marc europeu que s'està treballant per regular l'ús d'obres en sistemes d'intel·ligència artificial.

Mas va resumir aquests criteris: autorització perquè una obra no puga ser introduïda en una IA sense permís; remuneració perquè hi haja compensació si les obres han estat utilitzades; i transparència perquè es puga saber quan un contingut ha estat generat per una IA. Va posar com a exemple el litigi de CEDRO arran de l'ús de fons de la Biblioteca Nacional d'Espanya per entrenar sistemes d'intel·ligència artificial sense el consentiment dels autors.

Tornero (ACD) va afegir que hi ha molt desconeixement sobre aquests usos, especialment entre estudiants i persones joves. Va formular-ho amb una frase clara: "no se n'adonen que la intel·ligència artificial ens està utilitzant a nosaltres". També va esmentar l'existència d'organismes vinculats al Ministeri per a la Transformació Digital i la possibilitat que les associacions elaboren un manifest o unes demandes comunes per fer-les arribar als espais de decisió.

Estrenar, llegir teatre i crear públic lector

En una altra intervenció del públic, **Clara del Ruste**, actriu, dramaturga, directora, creadora, cantant i clown, va explicar que té una vintena d'obres escrites i estrenades, però que moltes se les ha hagut d'autoproduir: monòlegs, dues persones o, com a màxim, tres. Va defensar la necessitat d'estrenar i confrontar els textos amb el públic, perquè el teatre creix en escena, en la carn dels intèrprets, en l'espai escènic, la música i les sinergies de l'equip.

Del Ruste també va plantejar un problema estructural: no es llegeix prou teatre. Va lamentar que el teatre no es llegisca a les escoles i que els adolescents no tinguen prou contacte amb la creació teatral. També va defensar que els grans teatres públics haurien d'assumir una responsabilitat especial i obrir espai a obres amb més persones en escena. Si el Teatre Nacional no pot assumir formats més amplis, va dir, la resta del sector queda encara més abocat a remar amb un o dos personatges.

Aquesta intervenció va connectar amb una aportació posterior sobre la responsabilitat dels teatres públics. Es va recordar que aquests equipaments tenen més capacitat per assumir riscos, produir peces de més envergadura i facilitar-ne la gira. També es va assenyalar que, si les grans institucions poden produir obres de dotze personatges d'autors irlandesos, britànics o neerlandesos, també haurien de poder fer-ho amb dramaturgia catalana, valenciana o balear contemporània.

Publicar teatre, arribar als joves i donar recursos als docents

En el tram final, Martí (AVEET) va reprendre la qüestió de la lectura teatral i va explicar una

experiència vinculada a unes jornades sobre teatre per a la infància i la joventut. En una taula amb adolescents lectors i espectadors, els van preguntar per què no llegien teatre si els agradava el teatre. La resposta, segons Martí, va ser clara: no els arribava. Els influenciadors que parlen de llibres no parlen de teatre, moltes obres no estan publicades i, per accedir a alguns textos, cal contactar directament amb l'autor.

Martí va defensar que no es pot demanar als xiquets i xiquetes que lligin teatre si abans no se'ls posa a l'abast. També va proposar pensar la publicació teatral com una via perquè les obres contemporànies siguin llegides, circulen i, posteriorment, puguin ser produïdes. "Publicar teatre pot ser també una via després per arribar a les produccions", va afirmar.

Tornero va explicar una experiència a Don Benito, Extremadura, on 450 adolescents havien llegit una obra d'una dramaturga viva catalana. Això demostra que hi ha docents fent molta feina, però que necessiten recursos, temps i acompanyament. No es tracta només que els teatres públics invertisquen, sinó també de donar suport a mestres i professors que ja estan acostant el teatre als seus alumnes.

Tancament: ambició i connexió entre territoris

Molinet (Iguana Teatre) va tancar la sessió recollint una idea atribuïda a **Pep Ramon** sobre la necessitat d'agents dinamitzadors i de connexió. Va assenyalar que l'Institut Ramon Llull hauria de tenir un paper important per connectar els territoris, però que aquesta connexió no sempre arriba. Va acabar reivindicant la necessitat d'ambició: "s'ambició té premi", va dir, i va afegir que cal ser ambiciosos perquè, si no, no s'arribarà enlloc.

Conclusions principals de la taula

La taula va evidenciar una paradoxa central: la dramaturgia viva en català viu un moment de vitalitat creativa, amb molts autors, estrenes i associacions actives, però continua condicionada per la precarietat, la manca de visibilitat, la fragilitat institucional i les desigualtats territorials.

El debat va posar sobre la taula diversos fronts de treball: la necessitat de dades i diagnòstics clars; la defensa del valencià en l'escriptura, publicació i exhibició; la insularitat i el circuit precari de les Illes; la funció de les associacions com a espais de defensa, informació i assessorament; la importància de parlar de diners i condicions per detectar abusos; la defensa del dret de paternitat i dels drets d'autoria; els riscos de la intel·ligència artificial; la necessitat de polítiques públiques més valentes per al mitjà i gran format; el paper de les biblioteques, escoles i instituts en la lectura teatral; i la urgència de crear xarxa entre territoris per reduir el desconeixement mutu i donar més recorregut a la dramaturgia contemporània en català.

Taula 3. Eix producció

Crear i produir en català: realitats compartides, reptes diferenciats

La producció com a estructura i com a mirada

La tercera taula de debat de les jornades **Paraula Compartida** es va centrar en l'eix de la producció i

en les condicions per crear i produir en català als diversos territoris de llengua catalana. La sessió va comptar amb la participació de **Joanfra Rozalén**, de la companyia La Dependent; **Jordi Farrés**, de Farrés Brothers i Cia.; **Fàtima Riera**, de Produccions de Ferro; **Montserrat Arcarons**, d'Els Joglars, i **Pilar Mir**, de Mosica Mix. La moderació va anar a càrrec d'**Anna Rosa Cisquella**, de l'Espai Texas i Dagoll Dagom.

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va obrir la taula amb una defensa explícita de la figura del productor teatral. Segons va plantejar, el sector encara tendeix a menystenir o a confondre la producció, com si fora només una tasca administrativa o econòmica, quan en realitat és una estructura fonamental perquè els projectes puguin arribar a bon port. "Molts projectes s'enfonsen perquè no tenen acompanyament des de la producció", va dir. Per a Cisquella, el productor és una figura que aporta coneixement, estructura, mirada global i capacitat de fer viable un projecte artístic. En aquest sentit, va afirmar que el sector encara es troba "una mica al darrere" i que cal estudiar i prestigiar més la producció com una peça central del fet teatral.

Des d'aquest punt de partida, la moderadora va formular la pregunta principal: si és possible coproduir de la mà de companyies de diferents territoris, quins models existeixen i quines dificultats o oportunitats obri aquesta possibilitat.

Coproduir per repartir riscos i obrir territoris

Rozalén (La Dependent) va situar la resposta des del País Valencià. Va explicar que, en el cas de l'Institut Valencià de Cultura, la normativa no permet determinades fórmules de coproducció amb altres territoris, però sí que les companyies poden articular projectes que entren dins el sistema d'ajudes. Segons va dir, algunes companyies valencianes "s'han buscat la vida" per coproduir amb companyies catalanes, balears o d'altres llocs.

Per a Rozalén, el primer benefici de la coproducció és evident: "repartixes el risc". Una companyia que, en lloc d'assumir el 100% d'una producció, n'assumeix una tercera part, pot treballar amb més marge i compartir responsabilitats. Però el benefici no és només econòmic. També permet tenir presència en altres territoris i, sobretot, posar en contacte equips que no es coneixen. Segons va defensar, el valor de la coproducció passa també per aquesta fricció artística: creadors, tècnics i estructures que treballen des de perspectives diferents i poden generar un projecte comú.

El teatre familiar i la compra d'espectacles que ja funcionen

Farrés (Farrés Brothers i Cia.) va parlar des del teatre familiar, un àmbit amb companyies sovint petites i estructures de producció limitades. Va explicar que, en aquest sector, la coproducció entre territoris no sempre és fàcil, perquè moltes companyies no poden assumir els costos ni la complexitat d'un projecte compartit.

Tanmateix, sí que va identificar una pràctica habitual: companyies o productores d'un territori que compren un espectacle que ja ha funcionat en un altre territori per adaptar-lo o portar-lo al seu context. Farrés va remarcar que aquesta fórmula pot ser especialment útil en el teatre familiar, on hi ha espectacles que han demostrat recorregut i que poden trobar una nova vida en altres circuits. Més que una coproducció en sentit estricte, es tracta d'una manera de fer circular projectes que ja han validat el seu potencial davant el públic.

La mirada insular: sobreviure sense una política industrial clara

Riera (Produccions de Ferro) va ampliar la reflexió des de les Illes Balears. Va afirmar que les entitats de producció de tot l'Estat comparteixen problemes similars, perquè totes intenten sobreviure en un context fràgil. Ara bé, des de la perspectiva insular, va marcar una diferència important: Catalunya

parteix d'una base més consolidada de polítiques culturals, mentre que les Balears i el País Valencià treballen amb estructures més febles.

Segons Riera, a les Illes falta una visió política clara que entenga la cultura com un sector productiu i com una indústria creativa. Va assenyalar que les Balears es troba per sota de Catalunya en instruments de suport, encara que pot estar en una situació semblant a altres territoris de l'Estat. En aquest sentit, va comparar la realitat balear amb el sistema català de l'ICEC català i va lamentar que a les Illes no hi haja una arquitectura equivalent prou sòlida.

Riera també va remarcar que les companyies balears poden arribar a Catalunya "d'aquella manera", però que l'accés al País Valencià és encara més difícil. La possibilitat de coproduir, des del seu punt de vista, hauria de servir per facilitar l'explotació dels espectacles i obrir mercats, però va reconèixer que "costa que això passi".

Convenis, mitjans i estabilitat de les estructures

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va introduir una comparació amb Catalunya. Va recordar que els convenis i les línies de suport no van arribar d'un dia per l'altre, sinó després de molts anys d'insistència i de lluita sectorial. També va apuntar una diferència rellevant: a Catalunya hi ha hagut una relació més favorable amb els mitjans de comunicació, un element que pot ajudar a donar visibilitat als projectes i consolidar-los públicament.

Rozalén (La Dependent), en canvi, va assenyalar que al País Valencià no hi ha el mateix suport mediàtic. Va explicar que una de les conquestes recents han estat les ajudes biennals, pensades per donar estabilitat a les estructures. Segons va exposar, aquestes ajudes es van convocar fa dos anys, després hi va haver una extraordinària per a estructures que havien quedat fora, i enguany han tornat a sortir, encara que amb dotacions depauperades. També va recordar l'impacte de la DANA sobre el sector, amb una davallada forta que encara s'està paint. Malgrat tot, va considerar important que existisca alguna forma d'estabilitat que permeta a les companyies respirar i planificar més enllà de la immediatesa.

Autoproducció i dificultat de lligar comunitats

Mir (Mosica Mix) va explicar que la seua experiència ha estat sobretot vinculada a l'autoproducció. Va reconèixer que sí que havien fet coproduccions amb teatres privats, però en casos molt puntuals. En general, no han provat de manera sostinguda la coproducció amb altres territoris i, per això, va imaginar que establir un lligam estable amb una altra comunitat és difícil.

Arcarons (Els Joglars) va coincidir en aquesta línia i va explicar que la seua estructura tampoc no ha treballat habitualment des de la coproducció, sinó des de l'autoproducció. Aquesta part del debat va mostrar que, fins i tot en companyies amb trajectòries llargues, la coproducció interterritorial no sempre forma part de la pràctica ordinària, i que sovint el sector continua funcionant a partir de models propis, tancats o molt vinculats a cada estructura.

Barcelona, Madrid i la producció com a estratègia d'implantació

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va explicar que a Catalunya sí que s'està coproduint, però també va descriure un canvi de context. Va recordar que, en altres moments, una companyia com Dagoll Dagom podia fer molts bolos i circular amb més facilitat. Ara, segons va dir, fins i tot anar a Madrid amb una producció catalana és molt difícil. Una possible solució, va explicar, és fer una producció pròpia a Madrid, amb actors i equip d'allà, per poder entrar en aquell mercat.

Això no implica renunciar a la particularitat pròpia, però sí pensar estratègies d'implantació diferents. Cisquella va plantejar que, si un projecte ha funcionat molt bé en un territori, potser cal estudiar

com podria encaixar en un altre amb una producció local. En el cas de Barcelona, va defensar que hi ha un mercat important i que es podrien inventar altres fórmules de coproducció o de reproducció dels projectes.

Mir (Mosica Mix) va recordar, en aquest punt, que els costos són un problema central. Traslladar una producció a Madrid o fer-la viatjar pot disparar despeses, i això condiciona qualsevol estratègia. Cisquella va respondre que també passa a l'inrevés, quan una producció madrilenya ha de venir a Barcelona, i que el debat no es pot separar de la sostenibilitat econòmica de les estructures.

La llengua com a identitat, límit i oportunitat

La conversa va passar aleshores al paper de la llengua. Rozalén (La Dependent) va afirmar que, per a la seua companyia, la llengua és determinant perquè no fan espectacles en castellà. Va vincular aquesta decisió amb el sentit mateix de les jornades: pensar com es pot fer que el teatre en català i valencià viatge, com es poden generar sinergies, aliances i estratègies, i com es pot passar d'una trobada puntual a una coneixença real entre professionals.

Per a Rozalén, un dels grans problemes és el desconeixement de les coses que es fan a cada territori. Va afirmar que, atesa la situació política i institucional valenciana, treballar en xarxa és "l'única opció" per poder eixir de casa. També va ser molt crític amb els governants valencians, a qui va qualificar d'"inútils" per la seua incapacitat d'entendre l'ecosistema escènic.

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va contraposar aquesta posició amb la seua experiència històrica: Dagoll Dagom actuava en català als territoris de llengua catalana, però traduïa les produccions quan sortia a la resta de l'Estat. Mir (Mosica Mix), per la seua banda, va explicar que Paco Mir havia optat per fer teatre en castellà, també amb clàssics com *El perro del hortelano*, i que això els obria un altre tipus de mercat.

Balears: produir en català i decidir molt bé on invertir

Riera (Produccions de Ferro) va explicar que, a les Balears, la gran majoria de produccions són en català. Segons va dir, el primer mercat natural de les companyies balears és l'illa, i després arriba la resta. Però també va insistir que traduir o adaptar una producció és un esforç importantíssim per a una companyia. En alguns casos, Produccions de Ferro ha arribat a tenir escenografies doblades, una a Mallorca i una altra a Catalunya, per poder fer viable la circulació.

La seua experiència en castellà, però, ha estat molt difícil. A Mallorca les produccions funcionen i tenen recorregut, però a Madrid el salt és complicat, i fins i tot a Catalunya cada vegada és més difícil. Riera va explicar que, quan una companyia balear ix fora, ha de decidir molt bé on inverteix. Encara que puga haver-hi ajudes, cada sortida implica risc. Va assenyalar que les seues produccions parteixen d'una previsió mínima de funcions i que, per a una estructura com la seua, "Espanya és un altre món". Catalunya, va afegir, també és cada dia més difícil.

Beneficis fiscals, por al risc i produccions més ambicioSES

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va obrir un altre front: els beneficis fiscals. Va defensar que les deduccions o incentius fiscals han funcionat molt bé en altres àmbits, però que al sector teatral encara són poc coneguts o poc utilitzats. Segons va dir, sovint el teatre treballa massa en petit i amb por. "Estem acovardits", va afirmar.

Per a Cisquella, qualsevol projecte hauria d'atrevir-se a buscar aliances, empreses, patrocinadors o fórmules que permeten engrandir-lo. Va comparar el teatre amb altres sectors on la gent assumeix més risc i va defensar que la coproducció pot servir precisament per compartir-lo. Ajuntar-se pot permetre fer projectes més potents, diversificar despeses i donar més recorregut a les propostes.

Farrés (Farrés Brothers i Cia.) va recuperar aleshores la qüestió lingüística des del punt de vista pràctic. Va explicar que, quan actuen al País Valencià, de vegades se'ls demana el bolo en castellà. Va admetre que traduir no els suposa un problema tècnic, però va expressar la contradicció que suposa anar a un territori de parla catalana i actuar-hi en castellà.

El valencià: menys producció i menys registres

Rozalén (La Dependent) va aprofundir en aquesta situació. Va explicar que en els darrers anys s'ha produït una reculada i que es produeix menys en valencià. A més, va assenyalar un fenomen especialment preocupant: bona part del que encara es produeix en valencià són comèdies. Segons va dir, "la llengua va perdent poder per explicar històries", perquè queda reduïda a uns registres concrets i deixa de ser vehicle per parlar d'un país, una generació o una realitat social més ampla.

També va descriure la situació de València ciutat, on és possible trobar caps de setmana sense cap espectacle en valencià. Rozalén va recordar que hi ha moltes ajudes per a textos en valencià, però que molts d'aquests textos acaben en un calaix i no arriben a escena. En aquest context, va insistir que **Paraula Compartida** vol abordar justament aquesta fractura: com fer que els textos, les produccions i els equips puguen circular i no queden tancats o invisibilitzats.

Cultura popular i creixement de públics

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va plantejar que el problema de la llengua també s'ha d'analitzar des del punt de vista industrial i de públics. Si es vol ampliar audiència i aconseguir que cada vegada més gent vulga veure espectacles en català, cal preguntar-se quin tipus de projectes es fan i a qui poden arribar. Segons va dir, sovint el sector crea espectacles per al seu propi cercle, però no sempre pensa prou en el creixement del públic.

Per a Cisquella, cal fer "cultura popular" en el millor sentit: projectes que puguen seduir més gent sense renunciar a la llengua. Va posar com a exemple *Cop de rock*, de Dagoll Dagom, un espectacle que va portar molt públic jove al teatre. A partir d'aquella experiència, va defensar que cal pensar com portar gent al teatre i no quedar-se només en allò que va anomenar les "superextra minories".

Mir (Mosica Mix) va explicar que, en el cas de Tricycle, amb espectacles amb molt poc text, sovint els triaven en castellà. Rozalén va assumir que, quan La Dependent actua en valencià a València, es deixa una part important del públic pel camí, però va defensar que és una decisió que cal prendre. Cisquella va matisar que no parlava de renunciar a la llengua, sinó de posar en peu projectes capaços de seduir públic jove en la llengua pròpia. També va defensar la importància de les funcions escolars: adolescents que van al teatre amb 13 o 14 anys poden tornar-hi als 20 o 21 si aquella experiència ha estat significativa.

Ajudes estatals, comunitats autònomes i xarxa

Cisquella va recordar que també existeixen possibles vies de suport estatal. Va esmentar una subvenció del Ministeri vinculada a la participació de tres comunitats autònomes i va plantejar que caldria explorar més aquesta línia. Rozalén (La Dependent) va confirmar que la iniciativa existeix i que encara és presents en les bases, encara que la seua articulació és complexa.

Riera (Produccions de Ferro) va insistir que taules com aquesta són importants per conèixer-se i crear xarxa. Segons va dir, quan les xarxes locals de cada territori s'enforteixen, és més fàcil generar una xarxa més gran entre territoris. Rozalén va recordar que la iniciativa de la Xarxa Alcover i **Paraula Compartida** funciona, d'alguna manera, com una mena de coproducció institucional, amb ajudes de diferents administracions i entitats, inclòs el Ministeri i institucions de les Balears. Sense aquest acord d'ajuts, va dir, seria molt difícil sostenir una activitat d'aquestes característiques.

Coproduir també és aprendre artísticament

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va voler ampliar el concepte de coproducció. Va advertir que sovint se'n parla només des del punt de vista econòmic, però que també hi ha una dimensió artística i d'aprenentatge. Una coproducció pot servir per obrir portes, treballar amb altres direccions, incorporar altres maneres de fer i adquirir coneixement.

Segons va dir, el sector és massa deutor de les seues "capelletes" i massa tancat en la lògica del "*lo mío, lo mío y lo mío*". En canvi, convidar un director de Barcelona, de les Illes, del País Valencià o fins i tot de Madrid pot aportar una altra dinàmica i un altre *know-how*. No sempre cal pensar en grans coproduccions econòmiques: de vegades, contractar una persona de fora o establir una aliança artística ja pot obrir moltes portes.

Riera (Produccions de Ferro) va assenyalar que ja hi ha creadors que han estudiat o treballat en diversos territoris i va citar com a exemple la companyia **Hermanas Picoheso**, amb una cama a Catalunya i una altra a les Illes. Cisquella va insistir que el sector ha de ser més pretensions, més obert i més capaç d'emmirallar-se en altres àmbits, com la música o les arts visuals, per incorporar coneixements i estratègies que no sempre provenen del mateix teatre.

La qüestió valenciana vista des de fora

Riera (Produccions de Ferro) va expressar una preocupació específica pel País Valencià. Va dir que li feia "una ràbia immensa" tenir la sensació que des d'Espanya s'està afavorint que el valencià vaja enrere. En aquest sentit, va imaginar el potencial d'una presència més intensa de companyies catalanes, balears i valencianes als teatres valencians, de manera que el públic poguera sentir valencià, català, balear o fins i tot propostes sense text, i que això contribuïra a fer una llavor.

Aquesta idea connectava amb el sentit de **Paraula Compartida**: no només fer circular espectacles, sinó crear presència, hàbit, coneixement i confiança en el territori. Riera va insistir que cal trobar fórmules perquè aquestes circulacions no siguin anecdòtiques, sinó que puguen començar a transformar l'ecosistema.

El torn obert: coproducció, prevenda i feina de productor

En el torn obert al públic, **Teresa Petit**, de l'Associació de Professionals de la Gestió Cultural, va plantejar la coproducció com una necessitat pràctica. Va recordar que, quan es demana una subvenció, sovint només es finança com a màxim el 50% del projecte, i que l'altre 50% s'ha de buscar a través d'altres vies. Una d'aquestes vies pot ser la coproducció.

Petit va advertir, però, que moltes vegades "es confon la coproducció amb una prevenda". És a dir, amb un operador que avança diners a canvi de comprar una funció o assegurar una presència futura, però sense una implicació real en el projecte. En canvi, va posar com a referència els espectacles internacionals que arriben a festivals i teatres amb una llarga llista de coproductors als crèdits. Segons va apuntar, darrere d'això hi ha una feina de producció molt gran, feta al llarg del temps, per sumar festivals, teatres, recursos o aportacions en espècie.

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va respondre que, per fer això, cal una persona dedicada específicament a aquesta feina. Buscar coproductors, beneficis fiscals, aportacions de material o aliances amb empreses és una tasca molt exigent. "Això és una feinada", va dir, i va remarcar que sovint el sector no disposa de prou recursos humans per sostenir aquesta estratègia.

Fórmules híbrides i memòria de coproduccions

Josep Guasch, professional vinculat al teatre a Mallorca, va recordar una experiència vinculada a *La*

Torna, de Joglars, i va posar sobre la taula una fórmula híbrida: una productora que ajuda a produir, distribuir o donar sortida a un projecte sense que això responga exactament a una coproducció convencional. La seua intervenció va servir per recordar que hi ha hagut models diversos de col·laboració entre companyies, productores i distribuïdores, i que potser val la pena revisar-los per adaptar-los al present.

La RED, l'INAEM i l'animadversió cap al català

En una intervenció especialment contundent, **Carles Molinet**, d'Iguana Teatre, va plantejar els límits que el sistema estatal imposa a les produccions en català. Va afirmar que el sector pot reunir-se i buscar acords, però que al mateix temps hi ha estructures externes que cada vegada constrenyen més el camp d'acció. Va recordar que la coproducció entre territoris de parla catalana s'ha practicat de moltes formes, però que sovint, davant l'INAEM o circuits estatals, apareixen obstacles que redueixen les possibilitats reals de circulació.

Molinet va posar l'exemple de La Red i dels seus mecanismes de selecció, que va descriure amb la imatge dels "12 apòstols", professionals vinculats a l'ens que trien espectacles. Segons va explicar, si una companyia vol entrar a determinats circuits estatals, ha de fer l'espectacle en castellà, perquè si és en català els programadors no hi van. Va relatar que, quan els han dit que estrenaven en castellà, s'hi interessaven, però quan l'estrena era en català no assistien. També va explicar que enviar per error un dossier en català pot perjudicar una companyia. Per a Molinet, tot això mostra una "animadversió" cap al català.

També va recuperar el problema de la insularitat i va denunciar que hi ha ajudes a circuits que exclouen explícitament el suport a la insularitat, cosa que perjudica especialment les companyies de les Illes. Segons va dir, el sector pot buscar estratègies internes i projectes compartits, però fora hi ha estructures que no treballen a favor d'aquesta circulació.

El *showrunner* teatral i la coproducció a foc lent

Xisco Segura, de la companyia Mea Culpa, va reprendre la defensa de la figura de la producció i va proposar pensar en la figura del "showrunner" teatral: una persona que siga motor de l'estratègia, que coordine el projecte i que done coherència a les aliances. "Com millor sigui aquesta persona, millor serà la producció", va afirmar.

Segura va subratllar que una coproducció "s'ha de cuinar a foc lent". Va explicar que la seua companyia treballa en col·laboracions i que, quan intenten sortir fora, el procés és complicat. També va insistir que la coproducció implica compartir despeses i èxits, però també coneixement i experiència. En el seu cas, estan treballant en produccions per a públic adolescent i ara intenten obrir-se cap al públic adult, amb la consciència que aquests processos no poden improvisar-se ni accelerar-se artificialment.

El País Valencià: bilingüisme, mercat i contradiccions

Dani Sanjuan, d'Albena Teatre, va intervenir des de la realitat valenciana per parlar de producció i llengua. Va posar com a exemple *Besos*, un espectacle que podia funcionar amb una part de funcions en castellà i una part en valencià, i va reconèixer que la part en castellà segurament ajudava a equilibrar els números. Segons va explicar, molts espectacles d'Albena tenen versió en els dos idiomes, encara que l'original siga en valencià.

Sanjuan va remarcar que la realitat lingüística al País Valencià és complexa. Va posar com a exemple el Teatre d'Alacant, que pot demanar el bolo en castellà, i va resumir la tensió amb una frase clara: "qui paga mana". També va afegir que hauria de ser el públic qui demanara espectacles en valencià,

perquè la demanda social és una part decisiva de l'equació.

En el tram final, **Daniel Tormo**, de Crit Teatre, va introduir una mirada més positiva. Des de la seua experiència, va defensar que la realitat viva del teatre valencià continua sent majoritàriament en valencià. Va afirmar que una part molt alta dels bolos de la seua companyia són en valencià i que, si es dediquen a això, no és tan estrany que el valencià siga la llengua natural del seu treball. La seua intervenció va funcionar com a contrapunt al diagnòstic més pessimista: la situació és complicada, però també hi ha companyies que sostenen una pràctica real i constant en valencià.

Europa Creativa, diputacions i la dificultat de fer fructificar les aliances

Anita Lüscher, de Mediterrània en gira, va preguntar per la possibilitat d'articular ajudes interterritorials com Europa Creativa, que exigeixen projectes entre diversos països, o d'intentar fórmules semblants a escala de diputacions. La pregunta apuntava a la necessitat d'obrir vies més enllà de les administracions autonòmiques i dels circuits habituals.

Cisquella (Espai Texas / Dagoll Dagom) va respondre que intentar-ho amb institucions com la Diputació de Barcelona és molt difícil. Va afirmar que hi ha diners, però que sovint és complicat saber a què es destinen i com accedir-hi. També va recordar que moltes de les conquestes del sector a Catalunya han costat anys de feina associativa. Ella mateixa va explicar que havia invertit molt temps en aquest tipus de tasques, també des de Ciatre, i va lamentar que falte generositat i voluntat de moltes persones per fer aquest treball invisible. Segons va dir, les coses només fructifiquen si s'hi dedica temps, insistència i organització.

Cisquella va tancar la taula reprenent una idea que havia aparegut en diversos moments de les jornades: cal atrevir-se a pensar més en gran. Va tornar a posar l'exemple de **Salvador Sunyer** i de Temporada Alta, que va començar buscant suport fins i tot en comerços i botigues de Girona i va acabar convertint-se en un festival de referència. Per a Cisquella, la coproducció i el treball en xarxa no poden quedar reduïts a la gestió de la precarietat; també han de servir per imaginar projectes més ambiciosos i sostenibles.

Conclusions principals de la taula

La taula va deixar clara la necessitat de situar la producció al centre del debat escènic. Produir no és només buscar diners o quadrar pressupostos, sinó construir viabilitat, estratègia, circulació, aliances i mirada artística. La figura del productor o productora va aparèixer com una peça encara poc reconeguda, però imprescindible per fer créixer els projectes i evitar que moltes propostes queden limitades per la falta d'acompanyament estructural.

El debat també va mostrar que la coproducció entre territoris és una possibilitat real, però plena de condicionants concrets: normatives que no sempre l'afavoreixen, diferències entre sistemes d'ajudes, costos de desplaçament, insularitat, dificultats d'accés als circuits estatals, precarietat de les estructures i manca de temps per fer la feina invisible d'aliança, negociació i seguiment. També es va insistir que cal distingir la coproducció real de la simple prevenda, i que els models internacionals mostren fórmules més complexes, amb festivals, teatres, recursos tècnics, aportacions en espècie i aliances acumulades al llarg del temps.

La llengua va aparèixer com un factor central de producció i de mercat. A les Illes Balears, la producció en català és majoritària, però té dificultats per circular fora del territori natural. Al País Valencià, el valencià perd presència en determinats circuits i queda massa sovint reduït a registres concrets, tot i que companyies com Crit Teatre van defensar que una part molt significativa de la pràctica teatral valenciana continua fent-se en valencià. A Catalunya, el mercat és més ampli, però la circulació cap a Madrid o altres territoris continua exigint estratègies específiques, traduccions o

fins i tot produccions adaptades al mercat de destinació.

Finalment, la taula va insistir en la necessitat de professionalitzar més la producció, compartir riscos, aprofitar beneficis fiscals i altres vies de finançament, crear aliances a foc lent i entendre la coproducció també com un espai d'aprenentatge artístic. La producció va quedar definida com una eina per fer possibles projectes més sòlids, més ben acompanyats i amb més recorregut, sense separar la viabilitat econòmica de la dimensió artística i territorial.

Conclusions generals de les jornades

Una llengua en situació fràgil

En la cloenda de les jornades, **Tomás Ibáñez**, de la companyia Visitants, vicepresident d'AVETID, impulsor de **Paraula Compartida**, va recollir algunes de les idees que havien travessat els tres eixos de debat. La primera conclusió va situar la llengua al centre de les preocupacions compartides. Segons va assenyalar, el català viu una situació complicada en els diversos territoris i això obliga el sector a mantenir "actituds de guerrilla i resistència". Aquesta actitud, va afegir, s'hauria de traduir en una presència més elevada de la llengua en les programacions dels tres territoris.

Ibáñez va vincular aquesta situació amb una reducció o una fragilitat de la presència del català en determinats contextos d'exhibició, producció i circulació. La llengua no apareixia només com una qüestió identitària, sinó com una condició material de treball: afecta la programació, els circuits, la capacitat de viatjar dels espectacles, la confiança del públic i les possibilitats reals de construir mercat compartit.

No només han de circular els espectacles

Una altra de les conclusions generals va ser la necessitat d'ampliar la idea de circulació. Ibáñez va remarcar que els espectacles fets en català necessiten circular, però que no n'hi ha prou amb moure produccions ja acabades. També han de circular els artistes, els equips, les persones, els processos i el coneixement entre territoris.

Aquest punt recollia una idea que havia aparegut en les tres taules: l'exhibició és important, però arriba al final d'un procés. Abans cal generar coneixement mutu, relacions professionals, confiança i context. Sense aquesta base, la circulació d'espectacles pot quedar reduïda a accions puntuals, sense continuïtat ni impacte real.

Agents dinamitzadors i confiança del públic

Ibáñez també va apuntar la necessitat de trobar agents dinamitzadors al territori. Aquests agents haurien de contribuir a connectar companyies, sales, creadors, productores, associacions i públics, i a donar continuïtat a les relacions que s'obren en espais com **Paraula Compartida**.

Aquesta tasca, segons va resumir, passa també per augmentar la confiança del públic en la llengua. No es tracta només de programar més espectacles en català, sinó de construir un marc en què el públic reconega aquesta oferta com a pròpia, diversa i desitjable. Aquesta confiança s'ha de treballar des de la programació, però també des de l'educació, la comunicació, la presència sostinguda i la creació de comunitat.

Canviar la mirada: l'exhibició com a conseqüència

Una de les idees centrals de la cloenda va ser la necessitat de "canviar la mirada". Ibáñez va recollir

una conclusió que havia aparegut des de la primera taula: la circulació i l'exhibició no haurien de ser el punt de partida, sinó el resultat final d'un treball previ. Abans hi ha d'haver coneixement del territori, relació entre agents i una comunitat professional que treballa des de la base.

Això implica generar mecanismes, accions i projectes que naixen des de la creació, la dramaturgia i la producció, i que després puguen trobar sortida en l'exhibició. En aquest sentit, la jornada va defensar una idea de xarxa més profunda que la simple contractació d'espectacles: una xarxa feta de complicitats, processos compartits i continuïtat.

Projectes des de la base, però amb ambició

Ibáñez va insistir que cal treballar projectes "des de la base", però sense renunciar a pensar en gran. La jornada havia mostrat la fragilitat de moltes estructures, però també la necessitat d'atreviment. En aquest punt, la cloenda va recollir dues idees recurrents: la importància de l'ambició i la constatació que "la unió fa força".

Aquesta ambició no s'entén només en termes de grans pressupostos, sinó també com la capacitat d'imaginar projectes més oberts, més connectats i més capaços d'arribar al públic. També implica superar dinàmiques de tancament, desconeixement mutu o treball aïllat dins de cada territori.

De territori a territori

Finalment, Ibáñez va remarcar que les jornades convidaven a mirar "de territori a territori". **Paraula Compartida** no plantejava una relació jeràrquica ni centralitzada, sinó una col·laboració entre territoris que comparteixen llengua, però que tenen realitats institucionals, polítiques, econòmiques i culturals diferents.

La conclusió general va ser que la xarxa només pot funcionar si aquesta diferència es reconeix i es treballa de manera directa. La col·laboració no pot limitar-se a l'exhibició puntual d'espectacles, sinó que ha d'afectar la creació, la dramaturgia, la producció, la comunicació, els públics i les estructures de suport.

Agraïments i continuïtat

Ibáñez va tancar la intervenció amb els agraïments a les persones, entitats i associacions implicades en l'organització i desenvolupament de les jornades, i va situar **Paraula Compartida** com un punt de partida per continuar treballant en el circuit dels tres territoris. La cloenda remarca la continuïtat d'aquest espai de trobada amb l'objectiu de convertir les idees compartides en accions concretes, amb futures edicions anuals de la trobada a les Balears i el País Valencià.

Destacar la professionalitat, la disponibilitat i l'acompanyament de tot l'equip durant el procés d'organització i celebració de l'esdeveniment.

Equip de treball de les jornades Paraula Compartida

Maria José Climent – Coordinació general, Alba Espinasa – Producció de l'esdeveniment, Maribel Tomás (CIATRE) – Producció executiva, Laura Bastida (Illescena) – Comunicació, Mireia Girbau – Community Manager, Gemma Sanjuan (Difusión Comunicación) – Comunicació i difusió, Carles Molinet (Illescena), Joanfra Rozalen (AVETID).

Associacions que formen part:



Amb el suport de:

