

El model cultural en la reconstrucció del Liceu

Ramon Pla i Arxé

El títol d'aquest seminari posa en relació el «món acadèmic» i la «viabilitat econòmica». Això em fa suposar que aquest seminari el que vol és desmentir que hi hagi una radical antinòmia entre les lleis del mercat i les de la qualitat cultural o les del rigor acadèmic. O, si més no, el que deu ser objectiu d'aquest seminari és reflexionar-hi. Aquesta exposició, d'altra banda, s'inscriu en un subgrup que duu el títol d'«experiències d'èxit». Dedueixo, doncs, que el que se'm demana és que expliqui les bases teòriques sobre les quals s'ha fonamentat l'èxit del Liceu. Intentaré, doncs, explicar-ho.

Permetin-me començar pel final i apuntar dues conclusions. Primer, que, com els organitzadors del seminari deuen suposar, darrera del projecte del Liceu hi ha, certament, un discurs artístic meditat. I segon, que l'experiència del Liceu abona la tesi que un criteri meditat i rigorós té una incidència positiva en l'èxit i en la viabilitat d'un projecte cultural. Només faltaria que després d'explicar amb un cert detall tot el que caldrà que els expliqui, no quedessin prou clares aquestes conclusions. Amb la tranquil·litat que dóna conèixer ja el desenllaç, podem posar-nos a la feina per intentar explicar el «Model cultural en la reconstrucció del Liceu» que és el que se'm demana.

Permetin-me, però, encara, aclarir dues coses que condicionen tot el discurs: la primera fa referència a si tinc algun dret a parlar d'aquestes qüestions en relació al Liceu atès que no hi he exercit cap càrrec executiu; i la segona ha de fer referència, necessàriament, al sentit amb què podem parlar d'«experiències d'èxit» i de «viabilitat econòmica» en el context del Liceu.

Sobre la primera qüestió cal dir que les dues persones que han construït el projecte del Liceu han estat Josep Caminal i Joan Matabosch. El primer, ha determinat l'orientació social del Liceu, i en Joan Matabosch ha definit i dut a terme el projecte artístic. Naturalment deixo al marge moltes altres qüestions com, per exemple, la de la reconstrucció i em redueixo a parlar d'aquelles qüestions que afecten més directament el projecte cultural que, com els deia, ha tingut només dos protagonistes: Caminal i Matabosch. La resta és paisatge. Jo no he tingut cap càrrec orgànic en el Liceu i si en parlo és només des de la perspectiva de qui ha col·laborat amb ells en aquest projecte. En parlo, doncs, una mica tangencialment però me'n sento coresponsable perquè sempre hi he col·laborat en sintonia amb l'orientació que tan des del punt de vista social com des del projecte artístic, els protagonistes donaven al Liceu. Amb Caminal hi he treballat des del 1995 fins que va deixar la direcció del Teatre, el 2005. Amb Joan Matabosch, afortunadament, encara hi col·laboro. Reconec que he vist tot el procés des d'un observatori privilegiat i per això he acceptat la seva invitació a parlar-ne, però reconec també que sóc part del procés i això pot tenyir el que digui de parcialitat. A mi no m'ho sembla però ja se sap que la passió és cega i, per si de cas, me n'excuso.

El segon punt que volia aclarir és el de «l'èxit» i la «viabilitat econòmica». Cal entendre que en un teatre d'òpera –i no només en un teatre d'òpera– l'increment de l'oferta –del nombre de representacions que s'ofereixen– encara que es vinguin totes les localitats sempre suposa un increment de la despesa. L'èxit, en aquest àmbit, és caríssim. En conseqüència identificarem l'èxit amb la quantitat i la qualitat de l'oferta del Teatre però molt especialment també amb la resposta del públic a aquesta oferta. I identificarem «viabilitat econòmica» amb la capacitat d'aconseguir que l'equilibri entre ingressos i despeses sigui equilibrat. I, per tant, en la capacitat per part del Teatre d'adquirir els imprescindibles recursos propis –al marge dels pressupostos públics– per fer «viable» i «sostenible» un projecte ambiciós des del punt de vista cultural i social. Per a dir-ho en poques paraules, l'èxit consisteix a aconseguir que molta gent tingui accés a l'art del Teatre, que el que s'hi ofereix sigui art i no un succedani, i això sense que comporti la patologia dels endeutaments i els dèficits.

Aclarides aquestes coses em sembla que ja podem plantejar la qüestió que se'm demana i que exposaré en quatre seqüències: primer, el punt de partida del projecte; segon, els resultats assolits amb l'orientació a què faré referència; tercer, l'orientació social; i quart, l'orientació artística.

1 Primer, doncs, el punt de partida. Per punt de partida entenc el Liceu que heretaren els que es responsabilitzaren d'orientar la nova etapa del Teatre que s'inicià quan, després de l'incendi del 31 de gener de 1994, s'obriren novament les seves portes, el 7 d'octubre de 1999. Què s'inaugurava? Doncs, si ho haguéssim preguntat en aquells dies a molts ciutadans, el que s'inaugurava era un teatre d'òpera, amb més de cent cinquanta anys de història, que era l'orgull de Barcelona perquè per aquell escenari hi havien passat les millors veus del món. I era un Teatre, d'altra banda, al qual hi assistia la bona societat barcelonina i els grans afeccionats que, especialment al quart i cinquè pis, eren autèntics experts en òpera perquè sabien dir, sense titubejar, si la soprano havia cantat bé o malament i que, a més, coneixien perfectament la versió canònica de la peça, interpretada per altres veus i en altres èpoques les quals, no ho dubten mai, eren millors que les actuals. Aquests –uns i altres– se sentien propietaris –materials o morals– de la institució i encara que la propietat ja havia passat a ser pública i que els *tifosi* de les veus seguien sent una minoria, la mentalitat quedava gairebé intacta associada a la institució: el Liceu era, per mèrits de competència, i en menor grau, de família, «seu». I, a més, s'ho estimaven, i, en veus, hi entenien. I encara que tothom sabia que aquesta personalitat del Liceu tenia més de «llegenda urbana» que de realitat, això semblava consubstancial al Liceu. Una llegenda que potser alguns volien perpetuar i que potser d'altres volien destruir, però sobre la qual jo no recordo cap veu pública que la volgués canviar.

Però, calia canviar-la? Vaig llegir algun debat més aviat gallinaci sobre la reconstrucció del Teatre però cap, o gairebé cap, sobre la finalitat de la reconstrucció, és a dir, sobre la funció cultural d'aquella despesa. La mentalitat que va alterar aquesta inèrcia no procedí de la tradició liceista, ni de la pressió de la premsa sinó

d'aquells que tenien la responsabilitat de gestionar el Teatre i que van considerar que l'art era un bé preciós que havia d'arribar a molts i que, per això, el Liceu estava obligat a ampliar el seu públic i a millorar el seu discurs artístic.

Perquè, quin art s'hi feia? No es pot simplificar perquè el Liceu havia evolucionat en els darrers decennis especialment a partir de la constitució del Consorci el 1980, i amb la direcció artística d'Albin Hänseroth iniciada el 1990, però el que donava personalitat al teatre era una programació basada en l'òpera italiana del romanticisme i el verisme i amb la tradició wagneriana. I en aquesta programació hi havia moments àlgids –les protagonitzades pels grans cantants– i simes profundes de l'interés col·lectiu que corresponien a la programació de títols barrocs o contemporanis rebuts sense protesta, com un impost revolucionari, però amb moltes butaques buides. Amb més resignació, és clar, que interès.

I, encara, val la pena al·ludir a un tercer aspecte del Teatre que es reinaugurava el 1999. La reconstrucció havia estat èpica, hi havia col·laborat molta gent i s'havien creat enormes expectatives sobre el que tots percebien com el miracle de la reconstrucció. El públic, diguem-ne natural, del Liceu preveia que el nou teatre permetria no només tornar a veure i escoltar òpera sinó a més millorar el que sempre havien volgut veure: millors veus i millors escenografies destinades, preferentment, és clar, al repertori habitual. La publicitat que es va fer de l'alta tecnologia de l'escenari, i la insistència en el fet que el Liceu seria una còpia literal del que devoraren les flames, va potenciar les expectatives i les va canalitzar cap a l'objectiu de retornar l'esplendor al vell Liceu. S'inaugurava, per tant, el Liceu de sempre –el «nostre»– però nou i brillant. El plat de la decepció estava servit.

Aquest era el panorama de partida: el dels tòpics i les expectatives que he intentat descriure. Era aquests tota la realitat? Segur que no però era, com dèiem, l'hegemònica. I és sobre aquest teló de fons que cal valorar el que s'ha fet.

2 La segona qüestió de què els he dit que els volia parlar és la de l'èxit. És raonable d'incloure el Liceu en aquest subgrup de les «experiències d'èxit»? Al meu entendre, sens dubte, i, si no se m'ho prenen com una exhibició impròpia, els diré que quan més d'a prop s'observa el Liceu més evident resulta l'èxit internacional i nacional del Teatre. I quan més es viatja, també. Si només es llegeix la premsa local, més apassionada per l'enderroc que per la construcció, la sensació d'èxit, amb el temps, es volatilitza. Però anem, gairebé telegràficament, a les dades de l'èxit:

1. Pel que fa a l'oferta del teatre, és a dir, pel que fa a la quantitat d'espectacle que el Liceu posa a disposició dels ciutadans s'ha passat, per parlar només de les funcions d'òpera que són l'activitat fonamental del Teatre, s'ha passat, els deia, de les 64 funcions la temporada 1999-2000 que és la de la inauguració, a les 93 de previstes per a la temporada 2008 - 2009. I d'una oferta de 145.920 entrades a la temporada 1999-2000 a les 219.212 per a la temporada 2008-2009. L'increment és molt important però encara ho és més la resposta del públic.

2. La xifra d'abonats és la més significativa perquè suposa no la curiositat ocasional sinó la fidelització any rere any a la programació del Teatre. Doncs bé pel que fa als abonaments s'ha passat dels 4525, la temporada 1995-1996 a, aproximadament, els 24.000. És a dir, el nombre d'abonaments s'ha més que quintuplicat. I això no s'ha produït per l'efecte publicitari de la reconstrucció sinó que s'ha incrementat progressivament temporada rere temporada. El cas és insòlit a Europa. I afegeixin a això que segons la darrera *Memòria* del Liceu, l'índex d'ocupació del conjunt d'espectacles és del 94 %.

Això, és clar, no s'ha fet amb el públic de sempre sinó que ha suposat l'entrada en tromba d'un públic nou. No és, certament, el públic de tota la vida i vam voler verificar en una enquesta (2001) de quina mena de públic es tractava. El nou públic abonat és més jove (la mitjana d'edat és d'uns 43 anys, molt més baixa, per tant, que la de la resta d'equipaments musicals de la ciutat); no procedeix gairebé exclusivament de Barcelona, com abans, perquè només el 56,2 d'abonats hi resideix; i té un perfil professional diferent perquè bastant més del 50 % dels nous abonats és titulat universitari. En qualsevol cas la resposta del públic a l'oferta del Liceu ha estat espectacular i sostinguda.

I més telegràficament encara els diré que el nombre de receptors del Liceu s'ha ampliat moltíssim més en programes dels que en selecciono només tres:

El d'«Òpera oberta» que emet, des de fa sis anys, 6 òperes en directe a 89 universitats entre les quals totes les catalanes, a més de cinquanta de l'estat, tres de la resta d'Europa i tres de l'Amèrica del sud. El nombre d'estudiants estimats que hi assisteixen, per representació, és de 5000. La tria d'aquest públic universitari és, naturalment, deliberada com ho és l'intent de projectar internacionalment el Teatre.

El segon programa del Liceu és l'educatiu que té una vessant d'espectacles per als més petits i un programa educatiu per a les escoles. Per a ser sintètic, a aquestes sessions hi assistiran durant la temporada 2008-2009 al voltant de les 173.000 persones.

I el tercer, l'edició, per ara, de 31 DVD. La xifra és impressionant. Però perquè ho subratllo? Doncs per tres raons: primer, perquè permet que l'art que es crea al Liceu deixi de ser un plaer restringit als que hi assisteixen i es perpetui per a molts més i de molts llocs. Segon, perquè no es tracta d'edicions del Liceu sinó d'edicions de les internacionals discogràfiques i, per tant, pressuposa la confiança d'aquestes grans empreses en els productes del Liceu (Emi, Virgin, TDK, Opus Arte de la BBC, Euroarts o Mediarts) la qual cosa és una sanció internacional evident que per valorar-la només cal comparar-la amb la d'altres teatres d'òpera de l'Estat. I tercer perquè es presenta com un producte de la nostra cultura no només perquè porta el nom del Liceu sinó també perquè està subtítulat en català a més, és clar, dels grans idiomes del mercat. Amb normalitat.

El Liceu és, certament, un èxit i ho és en el volum de l'oferta, en la magnitud de la resposta, en la difusió del producte i en el prestigi internacional del Teatre com subratllen fets en què no puc entretenir-me com la presència a la premsa internacional o el fet, gens anecdòtic que Joan Matabosch hagi estat elegit president de la xarxa europea de teatres d'òpera la qual cosa suposa un evident reconeixement internacional de la personalitat de Joan Matabosch i també de l'estabilitat, de la qualitat i de l'orientació del Teatre.

Ja hem tancat el segon punt i ens queden només els decisius: l'orientació social i l'orientació artística.

3 Sobre l'orientació social seré breu perquè és molt evident i perquè té una base teòrica menys acadèmica i més, diguem-ne, política. Però és important. Recordin el punt de partida: el d'un Teatre percebut per la majoria com un Teatre tan prestigiós com exclusiu. Sé que no era ben bé cert però la percepció era aquesta i només cal pensar amb com es transvestí el Teatro Real de Madrid el dia de la seva la seva inauguració quan va voler emular els teatres que tenien el *pedigree* d'una llarga tradició al darrera. Doncs bé, la determinació del Liceu va ser fugir com del foc d'aquesta tradició. Per això al vestíbul del teatre hi ha una gran placa d'homenatge als que van fer possible la reconstrucció que indica immediatament el sentit de tot allò: «la voluntat de molts» —perquè van ser molts els que ho van fer possible— «ha fet el teatre de tots»: és a dir no el teatre d'uns pocs sinó «el de tots».

Per parlar breument d'aquest aspecte —el de l'orientació social— em cal apuntar només dues coses: els instruments amb què s'ha fet efectiva aquesta orientació social i els objectius que han determinat aquests canvis. I d'entre els instruments n'hi va haver alguns de rituals —rituals, s'ha dir, que motivaren una ampla gamma d'actituds reaccionàries des de les més tènues fins a la més virulentes— rituals, insisteixo, com el d'advertir en la invitació oficial a la inauguració del Teatre que no s'havia de vestir de gala. És un exemple i se'n podrien posar dotzenes. Però els instruments determinants que han fet possible un Liceu més accessible, més «de tots», han estat els abonaments reduïts i les funcions populars. La clau de l'èxit d'aquest model ha estat la de garantir un alt nivell de qualitat en els casts que hi canten com ha constatat sovint la crítica. I, per això, han estat un èxit.

Però el que importen són els objectius que han orientat aquesta política. No s'ha tractat d'equilibrar el compte de resultats perquè ja he advertit que «més oferta» implicava necessàriament, més despesa. Es tractava de dues coses: primer, es partia de la convicció que el Teatre estava produint un bé cultural molt valuós. No un entreteniment només, ni només un espectacle sinó obres d'art que valia la pena que arribessin a molts. I per fer-ho s'ha procurat fomentar que l'òpera deixés de ser una afició o un privilegi i passés a ser un hàbit normal en una persona “cult”. Hem intentat —i crec que hem aconseguit— sense grans eslògans i sense crear més damnificats que els estrictament inevitables, que de forma gradual l'òpera es converteixi en un hàbit de consum cultural com ho és interessar-se pels museus o les exposicions d'art, la lectura de llibres o l'assistència al cinema o al teatre.

I el segon principi que ha orientat la política social de Teatre ha estat la consciència d'haver deixat de ser privat i d'haver passat a ser públic. La pervivència del Liceu com a teatre privat durant 133 anys va ser una gesta de la qual en queda encara l'orgull de no comptar amb una llotja reial però va ser també un llast evidentment econòmic i, com a conseqüència, també artístic i social. Però haver passat a ser un teatre públic a més de quedar associat a la cultura democràtica, comporta també un deure: fer art i no mer entreteniment perquè l'entreteniment no necessita un finançament públic, i posar aquest art a l'abast de molts. Aquesta ha estat la guia de l'orientació social.

4 El quart aspecte que volia plantejar en aquesta «experiència cultural d'èxit» és el de l'orientació artística. És l'aspecte que té arrels acadèmiques més fondes i el que ha determinat l'èxit del projecte. Perquè l'orientació social ha estat un contenidor necessari i molt valuós però la clau de volta —la clau de volta de la pervivència del projecte i del sentit del projecte— ha estat l'orientació artística. I aquesta orientació ha estat obra de Joan Matabosch que ha consolidat una línia caracteritzada per no trencar amb la tradició de les grans veus i amb les obres de repertori, però també per la introducció d'autors i obres del segle XVIII i del segle XX que no s'havien interpretat mai o que eren inhabituals en el Teatre, i per la introducció de la dramaturgia contemporània. Això és, em sembla, l'essencial.

Amb aquesta orientació el Liceu es situa en la línia dels millors teatres d'òpera europeus. Vam fer un molt bon estudi de la programació d'aquests teatres en els darrers deu anys per verificar-ho. Però, perquè ho feien els teatres europeus i ho havíem de fer nosaltres? Era una qüestió tan banal com la d'estar en l'ona del progrés i de la novetat?. Em sembla que no.

De fet, aquesta orientació consisteix a posar sobre l'escenari obres que es caracteritzen per ser d'una manera o altra, «noves». Títols nous i, sovint, d'autors inhabituals per al nostre públic com Janáček Händel o Britten, , música nova que tant si es tracta d'una obra del segle XVIII com si ho és del XX, no respon a les expectatives melòdiques del gran romanticisme italià. I el mateix succeeix amb les dramaturgies noves que han deixat de ser una mera reiteració, més o menys maquillada, de la tradició i que exigeixen una activitat neuronal més desperta que la que es necessita per tornar a veure per enèsima vegada *La Bohème* tal com s'ha representat sempre. En síntesi, es tracta d'invitar l'espectador percebre el sentit de l'obra. L'espectador que ho fa aconsegueix un plaer molt superior —molt més intens, molt més profund, molt més pertinent— que el que s'aconsegueix veient només com a l'escena es confirmen les pròpies previsions. De fet, el tractament de l'òpera, avui, té alguna cosa en comú amb el que es produí amb les avantguardes del primer terç del segle XX que crearen obres en què s'havien evaporat els plaers a què, habitualment, s'associava l'art. S'eliminava la imitació en les arts plàstiques i l'espectador ja no podia jutjar-les a partir de la comparació del pintat amb el real; es prescindia de l'harmonia tradicional en la música, i no es podia identificar la lògica del discurs en la narrativa i en la poesia. Ni un Kandinsky madur representava ja un paisatge o una figura, ni un text dada o

surrealista responia a un discurs lògic, ni la música de Schönberg agradava pel plaer de l'harmonia. Per això sovint en deien «art pur». I si ho deien devia ser perquè creien que és conservava l'essencial de l'art, que passava a ser d'obligatòria percepció perquè el que era accidental desapareixia o s'atenuava. El que ha passat amb l'òpera és anàleg al que acabo de descriure. Perquè en òpera, amb un públic que tendeix més a reconèixer que a conèixer, les novetats ens han forçat a retrobar l'essencial i a reconèixer que l'argument, la música i la posada en escena són instruments i no finalitats de l'art. Però és que la persona que s'acosta a l'òpera només per bressolar-se en les belles melodies de sempre fa alguna cosa inadequada? És que no son realment belles aquestes melodies, aquests duos i concertants tradicionals? Naturalment que és legítim de fer-ho i naturalment que les melodies són precioses. El problema és si a més de legítim és pertinent reduir-se a això. O dit d'una altra manera: és que allò que ens comunica *La Traviata* és sobretot –i insisteixo en sobretot– la seva meravellosa melodia? O és que la finalitat d'aquesta obra és conèixer el que li va passar a Violeta Valery? Doncs què, ni l'argument ni la partitura constitueixen la informació d'aquesta òpera?

L'òpera no és diferent de qualsevol altra art i com en qualsevol altra art «la forma» –aquí, el llibert, la partitura i la dramaturgia– «la forma» insisteixo, és el canal conductor de la informació. I quina és, doncs, en art, aquesta informació? O dit més rigorosament, quina és la informació que només a través de l'art se'ns pot comunicar? Doncs és el mateix tipus d'informació que crea un sonet de Shakespeare, un quartet de Brahms o un quadre de Francis Bacon. La forma expressa una experiència complexa i contradictòria com les nostres pròpies experiències però no per a que l'experimentem sinó per a que en contemplem i n'admirem l'expressió. Si ho apliquem a *La Traviata*, aquesta òpera de Verdi el que ens comunica i transmet és l'experiència de la generositat maltractada. En el centre de l'acció dramàtica hi ha una prostituta que fa justament el contrari del que s'espera de les dones de la seva condició: si la prostituta simula amor, Margarita, la protagonista, estima i estima molt; si la prostituta cobra, Margarita dóna, i dóna amb una generositat sense límits. Cadascun dels actes de l'obra està justament destinat a una de les coses que ella dóna per defensar el seu amor: primer sacrifica el luxe i els salons de París, després l'amor del seu amant, i finalment la salut i la vida. Per això, si no m'equivoco, el plaer de *La Traviata* consisteix a retrobar en cada matís de l'argument i en cada modulació de la partitura l'expressió admirable d'aquesta vivència. Una vivència que l'art ha convertit en universal i, per tant, també en nostra. Per això hi ha clàssics. A això, em sembla es referia Hegel quan deia que «l'art posa davant dels homes el que els homes són». No el que els homes fem o ens passa, menys encara el que va fer o sentir aquell autor, sinó el que som. Tots, aleshores i ara. I cal constatar que la mera reiteració és una barrera a aquesta percepció i que cal el que Viktor Sklovski anomenava l'«estranyament de l'objecte» –o la «forma obstructiva»– per propiciar-ho.

Potser m'he excedit en la reflexió però no em sembla que es pugui plantejar d'altra manera. Més rigorosament i més detalladament, segur que sí, però amb una altra orientació, no m'ho sembla. Què vol dir tot això a l'hora de programar: doncs vol dir que s'ha de garantir que, conscient o inconscientment, l'espectador es posi en

contacte amb aquesta experiència i experimenti el plaer de veure con l'obra l'expressa. El camí per aconseguir-ho és doble: d'una banda evitant la mera reiteració de títols, d'estètiques o de dramaturgies, i alhora triant aquelles posades en escena que transmeten millor el sentit de l'obra. I, d'altra banda informant per «terra, mar i aire» al públic, del sentit del que escoltaran i veuran. Perquè evitar la reiteració? Doncs perquè només l'alteració – del codi artístic, del codi de la llengua – fa perdre als materials artístics la seva preferent funció denotativa per a primar justament la connotativa que és la base de l'expressivitat artística. Condició de l'art però no garantia, és clar.

Només per tancar aquestes bases teòriques que, val la pena dir-ho, animen la reflexió estètica des de fa un segle, només per tancar-les, insisteixo, cal recordar que l'òpera és un art de representació, és a dir, un art que es realitza quan s'interpreta. En parlo per desmentir l'argumentari de la suposada «fidelitat a l'original». En un text sobre *L'hermenèutica de Gadamer* (1998) Joan Pegueroles ho explicava cruament: «*Hamlet*, abans de representar-se, no és enlloc [...] un *Hamlet* en sí no es dona mai. Només es dona d'una manera o una altra, en representacions diferents» Tots els escàndols de les dramaturgies contemporànies no és poden, doncs, plantejar en relació a la fidelitat o infidelitat de la versió respecte de les acotacions de l'original, sinó només en relació al sentit temàtic de l'obra. El problema de l'òpera no consisteix en saber si és legítim canviar l'època de la representació sinó si aquella informació de què parlàvem arriba a l'espectador actual. I, tot cal dir-ho, l'única garantia de que no hi arribarà és reproduir literalment les acotacions de l'original perquè responen a un codi mort.

De fet, els dos aspectes que he assenyalat – els clàssics insòlits i la dramaturgia contemporània – han estat rebuts, exageradament, com una ruptura gairebé violenta amb el passat, i en alguns casos, com un escàndol. Un escàndol que sempre vol dir incomprensió i, per tant, risc per a qui ho programa. Cal recordar que aquestes novetats han, segurament, alterat les expectatives del públic tradicional s'han produït en l'entorn d'una crítica a vegades reaccionària però gairebé sempre displicent. I s'ha produït, per tant, sense gaires complicitats. Però el resultat és el que he apuntat: no s'ha perdut públic tradicional i s'hi ha incorporat milers de nous espectadors, i la premsa europea considera el Liceu com un dels teatres de referència. L'actitud del públic, no ho dubtin, ha canviat i molt, i encara que perviu, gairebé fossilitzat, algun sector de públic hostil que té el seus rituals els dies d'estrena, com la premsa no s'oblida de magnificar, el cert és que l'actitud majoritària del públic del Liceu s'ha girat com un mitjó. Aquest, no ho dubtin és l'èxit més important del nou Liceu. En qualsevol cas, el resultat és el que he apuntat: no s'ha perdut públic tradicional i s'hi ha incorporat milers de nous espectadors, i la premsa europea considera el Liceu com un dels teatres de referència.

Però la fórmula de l'èxit té un altre ingredient bàsic que vull subratllar: el de facilitar als espectadors la màxima informació possible. A més dels programes de mà, el Liceu facilita als que assisteixen a l'espectacle, o als estudiants d'Òpera oberta, un sistema de subtítulat amb tres idiomes que tots els espectadors tenen al seu seient, un «full

informatiu» gratuït que s'envia a casa dels abonats una setmana abans d'estrenar-se la producció i que qualsevol espectador pot trobar gratuïtament al Teatre i les «sessions informatives prèvies» que es poden escoltar al Foyer del Liceu abans de cada representació en les quals un actor llegeix durant uns vint minuts un text en què s'explica el que l'espectador està a punt de veure. Inicialment hi havia unes trenta cadires preparades per al públic que ho volgués escoltar, però, avui, el Foyer s'omple de gent –són realment, centenars– que es vol assabentar-se del què va a veure. Què s'hi explica en aquests textos?: doncs el que els he explicat: el sentit de l'obra i els recursos dramàtics i musicals amb què s'expressa.

Hauria comès una simplificació imperdonable si vostès s'emportessin la idea que això de programar les òperes del Liceu consisteix a tenir quatre idees clares. Els asseguro que no és així per dues raons: primer, perquè el mercat de productes operístics és limitat i cal construir l'espectacle amb el que el pressupost i el mercat permeten. A mida, no. El programador, en aquest cas Joan Matabosch, ha de procurar que les dramatúrgies, les direccions musicals i les interpretacions dels cantants tinguin la unitat temàtica de què els parlava. Amb criteri no ho té garantit, però sense criteri té garantit l'error. Però hi ha una altra cosa més delicada encara: ja ho he apuntat, l'orientació teòrica no és cap garantia. És, els deia, això sí, condició però no garantia perquè la dramatúrgia tradicional –la que anomenem «literal»– pot ser excel·lent o lamentable i la que trenca amb la tradició pot ser igualment excelsa o fraudulenta. No es pot triar només amb fórmules, justament perquè és art. No és la novetat o la tradició el que importa, sinó la singular manera amb què un dramaturg, poso per cas, és capaç de realitzar la seva opció al servei del sentit de l'obra. Per això la fórmula de l'èxit ha d'incloure necessàriament la persona adequada. Joan Matabosch ho és. Sóc amic seu i això podria reprimir el meu elogi, però vostès em demanaven la «clau de l'experiència d'èxit» i no els podia escamotejar un dels factors decisius d'aquest èxit. Estic segur que en totes les «experiències» d'èxit succeeix el mateix i davant dels projectes hi ha sempre persones que tenen la sensibilitat i la informació adequades. I, en el cas del Liceu, també el coratge.

Moltes gràcies.